

**Tradução e Linguagem**  
**Tradução e Descolonização**  
**Tradução e Metáforas Transculturais**  
**Tradução e Poesia**  
**Experiência**

Vol. 1, Nº 1, Junho de 2017

**caleidoscópico**

LINGUAGEM E TRADUÇÃO

## MISSÃO

A revista *caleidoscópio: linguagem e tradução* configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico a respeito da tradução, assim como as práticas tradutórias, publicada a cada semestre pelo Grupo de Pesquisa *Walter Benjamin: tradução, linguagem e experiência* do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. A revista pretende incorporar as contribuições do tanto do pensamento científico sobre a tradução quanto do fazer tradutório, da área das Ciências Humanas e Sociais e áreas afins dentro de uma perspectiva de interdisciplinaridade que configura as reflexões científicas e epistemológicas, atualmente.

EDITORA

**Ana Helena Rossi**

REITORA

**Márcia Abrahão**

VICE-REITOR

**Enrique Huelva Unterbäumen**

DECANA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

**Helena Shimizu**

DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

**Rozana Reigota Naves**

CONSELHO EXECUTIVO

**Ana Helena Rossi**

**Janaína Thayonara Gil César**

**Sara Lelis de Oliveira**

EDITORA-CHEFE

**Ana Helena Rossi**

EDITORAS-GERENTE

**Janaína Thayonara Gil Cesar**

**Sara Lelis de Oliveira**

EDITORES DE SEÇÃO

**Ana Helena Rossi**

**Daniel de Souza Ferreira**

**Geovana Cavendish**

**Janaína Thayonara Gil Cesar**

**Kallynny Amaral Cardoso**

**Mariene Jessyca Mota da Silva**

**Marília Evelin Monteiro Moreira**

**Sara Lelis de Oliveira**

**Sophie Guérin Mateus**

TRADUTORES E REVISORES

ESPAÑHOL

**Mariene Jessyca Mota da Silva**

**Marília Evelin Monteiro Moreira**

**Sara Lelis de Oliveira**

FRANÇÊS

**Ana Helena Rossi**

**Geovana Cavendish**

**Janaína Thayonara Gil Cesar**

**Kallynny Amaral Cardoso**

**Sophie Guérin Mateus**

INGLÊS

**Daniel de Souza Ferreira**

**Jean Ostaszewski Pimentel**

PORTUGUÊS

**Ana Helena Rossi**

**Daniel de Souza Ferreira**

**Geovana Cavendish**

**Janaína Thayonara Gil Cesar**

**Jean Ostaszewski Pimentel**

**Kallynny Amaral Cardoso**

**Mariene Jessyca Mota da Silva**

**Marília Evelin Monteiro Moreira**

**Sara Lelis de Oliveira**

**Sophie Guérin Mateus**

PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E DESIGN

**Geovana Cavendish**

**Giovani Mariani**

CAPA

IMAGEM, LOGO E DESIGN

**Giovani Mariani**

APOIO

**Avocado Design**

**LET/IL/UnB**

**Portal de Periódicos da UnB**

**Grupo de Pesquisa *Walter Benjamin: tradução, linguagem e experiência***

## COMITÊ CIENTÍFICO

**Abreu Paxe**, Instituto Superior de Ciências da Educação, Angola  
**Adriana Santos Correa**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Alba Escalante**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Aleilton Fonseca**, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil  
**Altaci Corrêa Rubim**, PNCSA/UEA/UFAM, Brasil  
**Annie Brisset**, Université d'Ottawa, Canadá  
**Beatriz Carretta**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Carol Barreiro**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Enrique Huelva**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Farhad Sasani**, Alzahra University, Iran  
**Giane Lessa**, UNILA, Brasil  
**Henryk Siewierski**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Mário Ramão Villalva Filho**, UNILA, Brasil  
**Nestor Ganduglia Otamendi**, Signo, Centro Interdisciplinario, Uruguai  
**Peter Klaus**, Freie Universität Berlin, Alemanha  
**Rachel Lourenço Correa**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Rita de Almeida Castro**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Susy Delgado**, Escritora, Paraguai  
**Tae Suzuki**, Universidade de São Paulo/Universidade de Brasília, Brasil  
**Wilmar da Rocha d'Angelis**, Unicamp, Brasil

## AVALIADORES DESTE NÚMERO

**Alba Escalante**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Ana Helena Rossi**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Beatriz Carretta**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Giane Lessa**, UNILA, Brasil  
**Maria Luísa Ortiz**, Universidade de Brasília, Brasil  
**Rachel Lourenço Correa**, Universidade de Brasília, Brasil

caleidoscópio: linguagem e tradução [recurso eletrônico] / editora,  
Ana Helena Rossi. - v. 1, n. 1, 2017 – Brasília, DF: Universidade de  
Brasília, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, 2017.  
207 p. : il.

Semestral.  
Inclui bibliografia.

1. Tradução e interpretação - Periódicos. 2. Linguagem e línguas -  
Periódicos. 3. Metáfora - Periódicos. I. Título. II. Rossi, Ana Helena  
(Edit.).

CDU 81'25

## AGRADECIMENTOS

A Equipe Editorial da revista *caleidoscópico: linguagem e tradução* agradece à Thayse Cantanhede pelo treinamento ministrado aos editores, pelas orientações técnicas e pela constante rapidez no apoio prestado.

Aos avaliadores deste número, que com sua capacidade de discernimento nos ajudaram a estabelecer um alto nível de qualidade para os trabalhos publicados neste primeiro número.

A Equipe também expressa os seus mais sinceros agradecimentos ao lindo trabalho de identidade visual realizado por Giovani Mariani e Avocado Design.

**A Equipe Editorial**

## EDITORIAL

A revista *caleidoscópio: linguagem e tradução* constitui-se sob a iniciativa da profa. Dra. Ana Helena Rossi e firma-se no decorrer do segundo semestre de 2016 juntamente com o grupo de pesquisa *Walter Benjamin: tradução, linguagem e experiência*, coordenado por ela.

A palavra caleidoscópio é a inspiração do título de nossa revista, pois nos remete ao conceito elaborado de forma inédita por Boris Schnaiderman em sua obra **Tradução, ato desmedido**. A etimologia da palavra **caleidoscópio** rastreia-se em sua origem grega [*kalós* (belo), + *eidos* (forma, imagem) + *skopein* (ver, olhar)]. O caleidoscópio é um aparelho óptico resultante de uma combinação de espelhos que se refletem a partir do momento em que as pedras de seu interior produzem novas formas. Transplantando esse conceito para o novo campo de reflexão, pode-se definir a tradução não mais como um elemento estático, mas móvel dentro de um processo de alterações / mudanças / visualizações diversas obtidas a partir das operações que o tradutor realiza sobre o texto, sejam elas de natureza linguística, sintática, retórica ou imagética. Assim, a tradução reorganiza-se dentro de um longo processo de *assemblage* de formas textuais. Esta perspectiva etimológica, com grandes desdobramentos epistemológicos em nosso trabalho, é pautada pelo trabalho de tradução realizado por Boris Schnaiderman, grande tradutor de russo no Brasil. O título da revista é uma homenagem à sua grande experiência enquanto tradutor profundamente atento às idiossincrasias observáveis nas nossas práticas tradutórias, sem deixar de lado as indagações teóricas. Boris Schnaiderman nasceu na Ucrânia em 1917, foi agrônomo de formação e tornou-se um exímio tradutor e professor de língua russa na Universidade de São Paulo. O tradutor introduziu no Brasil os contos russos, cuja primeira publicação, lançada em 1959, exhibe o conto de Anton Tchécov intitulado *A dama e o cachorrinho e outros contos*. Mas Schnaiderman também teve a preocupação de submeter sua prática de tradução à uma observação rigorosa e precisa, presente em sua referida obra. No capítulo intitulado “Caleidoscópio de Tradutor”, mais especificamente, Schnaiderman nos convida a um tour tradutório onde inúmeros aspectos da tradução e do fazer tradutório são



inseridos dentro de uma perspectiva reflexiva. Os problemas de tradução, tão diversos entre si, são progressivamente identificados e avaliados à luz do ato da reflexão que dá sentido às experiências, segundo a obra de Antoine Berman em **A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo**. O interesse do percurso analítico de Schnaiderman é esse olhar fino e astuto que transforma em problemas de tradução o que normalmente apresenta-se fragmentado para o tradutor. Trata-se de uma complexa operação de tradução que perpassa pelas teias do texto, elevando os inúmeros problemas isolados em questões interligadas e correlacionadas. Desde 2011, esta metodologia de tradução é objeto de estudo e prática aplicada pela profa. Dra. Ana Helena Rossi na Graduação do curso de Letras – Tradução do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Este campo de pesquisa, constituído em sala de aula, configura-se como o locus onde a indagação inicial é proposta aos alunos. Desenvolvido passo a passo, semestre após semestre, nas aulas da graduação, este campo de pesquisa me despertou para a necessidade de criar um espaço editorial, organizado com os alunos para que esta reflexão epistemológica viesse à tona e se firmasse no espaço acadêmico que problematiza a tradução, tanto no Brasil quanto no exterior. A revista **caleidoscópico** tem, pois, esta missão de se abrir como um espaço de reflexão ou de autorreflexão no qual a tradução é um processo de metamorfose no qual problemas fragmentados e isolados são progressivamente tecidos e categorizados de maneira a serem identificadas dentro do processo. Esta relação íntima entre teoria da tradução e prática da tradução constitui uma das relações-chaves da epistemologia sobre a qual se baseia a revista **caleidoscópico** para discutir a tradução. O conceito benjaminiano de *continuum de conversões* nos conduz a um trabalho sobre a linguagem e da linguagem sobre a linguagem, isto é, ao conjunto de operações sobre o texto que (re) organizam um sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade, tal como Haroldo de Campos nos propõe em seu livro **Metalinguagem & outras metas**. A estruturação do campo conceitual reflexivo da tradução reorganiza-se em torno dessa experiência sobre linguagem e tais operações sobre o texto realizam-se dentro de uma busca onde o que é operado é elemento de linguagem. O olhar identifica o fazer tradutório conjugado à dimensão reflexiva. Dentro deste *continuum de conversões*, traça-se uma

perspectiva onde a tradução aparece enquanto processo, e não mais como sequência fragmentada de elementos díspares entre si. Possibilita-se daí, questionar a tessitura deste processo, como um conjunto de operações interligadas entre si. Abrem-se as dimensões estética e artística que são acolhidas na revista caleidoscópico por pertencerem ao diálogo sobre a tradução.

Esta dimensão caleidoscópica também se configura na escolha da revista em publicar em quatro línguas (português, espanhol, francês e inglês), estabelecendo um diálogo tanto com a internacionalização na pesquisa científica que se faz com grupos de pesquisa, discutindo e publicando em equipes inter-relacionadas, como também na *mise-en-scène* da formação dos alunos enquanto futuros tradutores formados em um dos primeiros cursos de tradução do Brasil de nível universitário. Esta especificidade de nosso Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução contribui para a dimensão caleidoscópica que, se integrada, expande as fronteiras do conhecimento a respeito da tradução.

Neste sentido, a revista aceita para publicação artigos, artigos traduzidos, entrevistas, resenhas, resenhas de tradução, traduções, assim como poemas e imagens que, juntos, integram na revista a dimensão artística que pertence ao caleidoscópico que é a tradução.

Destas inquietações, indagações e experiências de sala de aula na graduação do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução emerge, progressivamente, a proposta de uma revista que acolha esse trabalho acadêmico desenvolvido em sala de aula. Em nosso entendimento, a revista **caleidoscópico** supre esse espaço epistemológico que, partir das andanças – muitas vezes, desesperadas - do tradutor em busca de seu texto traduzido, apropria-se do conjunto de operações textuais operadas a partir da linguagem sobre a linguagem, para construir o *locus* da tradução e do tradutor no qual o princípio da reflexividade estabelece a tessitura em movimento entre percurso analítico-texto original-texto traduzido.

**Ana Helena Rossi**  
Editora-chefe

## APRESENTAÇÃO

O número um da revista **caleidoscópico** apresenta, em seu número não-temático, diversas reflexões em torno da tradução, tanto teóricas quanto práticas. Os artigos deste número trazem uma ampla discussão sobre as perspectivas de análise a respeito da tradução, quer seja dentro da perspectiva pós-colonial como das análises transculturais, e também da abordagem em torno do construtivismo. São textos que levam os leitores a observar diferentes perspectivas em torno da tradução. O leitor também fará a leitura de uma entrevista que trata dos efeitos de diferentes traduções de um mesmo livro, assim como poemas sobre a escritura-tradução e imagem que remetem ao escopo da tradução. Observa-se, neste número um da revista, a heterogeneidade da reflexão a respeito da tradução, assim como a prática tradutória em instituições como: Università di Cagliari (Itália), Università per Stranieri di Siena (Itália), Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil), Universidade de Brasília (Brasil), University of Uyo (Nigeria), Universidade Estadual de Londrina (Brasil), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil) e União Brasileira de Escritores (Brasil).

O escopo dos textos que compõem este número um da revista **caleidoscópico** explicita uma larga perspectiva a respeito da tradução onde a alteridade estabelece pontes entre o conhecido e o desconhecido.

A seção de artigos inicia-se com o artigo de Ulisses Augusto Guimarães Maciel, no qual autor discute o conceito de apátrida no que diz respeito à construção de uma literatura que trabalha com os limites da linguagem. À luz da filosofia de Vilém Flusser e da literatura de Samuel Beckett, o autor indaga o *locus* do apátrida que, vivendo sem pátria, opera uma linguagem onde o pensamento revela a composição da realidade.

No segundo artigo, Fernanda Marra questiona como a escrita da poetisa argentina de origem judia, Alejandra Pizarnik, encontra-se profundamente imbricada dentro de uma dimensão tradutória na qual revelam-se os traços mais marcantes da biografia da poetisa revisitada na escrita à luz da tradução. Dentro de

um imbricado percurso biográfico mesclam-se as origens religiosas da família na reconstituição desta existência marcada pela tradução de si mesma e do texto.

No terceiro artigo, Giorgia Piras questiona de que maneira o romance *Changó, el gran putas*, do escritor colombiano Manuel Zapata Olivella foca na subversão da autoridade à luz dos estudos pós-coloniais. Em busca da herança africana na Colômbia, o artigo identifica de que maneira as traduções deste romance em línguas francesa e inglesa operam, em maior ou menor escala, a respeito da relação complexa da autoridade com os seus subordinados e como esta autoridade é subvertida.

No quarto artigo, Fiorella Di Stefano identifica dentro de uma aula de aprendizado de língua francesa (FLE) como as operações de dublagem e de legendagem de um filme se estabelecem à luz das possíveis estratégias de tradução de um texto altamente condicionado às questões como a rapidez, a sincronização com as imagens. A obra analisada é de Dai Sijie intitulada *Balzac et lapetite tailleuse chinoise*, cujo tema é a interculturalidade entre as línguas francesa e chinesa.

Na seção de entrevistas, o leitor lerá a entrevista do escritor de literatura franco-nigeriano, Ramonu Sanusi, autor de *Un nègre a violé une blonde à Dallas*, no qual o escritor explica a relação entre a sua biografia traçada entre vários continentes e as traduções de seus livros dentro de uma abordagem onde a tradução encontra a sua alteridade e o seu alter-ego.

Na seção de traduções, o tradutor e poeta radicado no Brasil desde 2005, Oleg Almeida, traduz (do russo para o português) o texto intitulado *No Espelho, Dos arquivos de um psiquiatra*, do poeta russo do século XX, Valéri Yákovlevitch Briússov, que nasce em Moscou em 1873 e falece em 1924. O texto da tradução, exemplarmente traduzido, é um convite para refletirmos sobre o nosso inconsciente tão presente em nós.

A segunda tradução é de Michele Eduarda Brasil de Sá, que traduz (do japonês para o português) o poema japonês do século VII intitulado *Haru Sugite*, de

autoria da Imperatriz Jitô, cuja forma é conhecida como *tanka*, um poema com uma forma curta.

A terceira tradução é de Gustavo Javier Figliolo. Trata-se do texto *Famigerado*, de João Guimarães Rosa, traduzido do português para o espanhol. As complexas experimentações linguísticas presentes no texto original constituem sobremaneira uma árdua tarefa a fim de reconstruir a cadeia prosística de João Guimarães Rosa.

A quarta tradução (do inglês para o português) é de Tanize Mocellin Ferreira. Trata-se do conto *Miss Brill*, da escritora modernista neozelandesa Katherine Mansfield. A cena é a história de uma tarde na vida da personagem que é professora de inglês instalada na França.

A quinta tradução é de Jean O. Pimentel, que traduz (do inglês para o português) um texto oriundo da compilação de contos de afroamericanos intitulada *Drums and Shadows* que foram coletados pelo Projeto Georgia Writer's Project), sob a orientação de Mary Granger, na região de Savannah. Nesta tradução, a grande dificuldade foi recriar, dentro de uma perspectiva sociolinguística, as características do inglês vernacular no português.

A sexta tradução é de autoria de Loyane Maciel Aguiar, que traduz (do espanhol para o português) um texto intitulado *Novela de la Tia Fingida*, cujas pesquisas atestam ser de Miguel de Cervantes de Saavedra. A proposta da tradutora é demonstrar que o conceito de traduzibilidade, de Boris Schnaiderman, pode ser aplicado entre textos de línguas diferentes de períodos históricos distantes.

A sétima tradução é de Cleide Xavier da Silva, que traduz (do espanhol para o português) um trecho do texto intitulado *Exilios (Caballo Verde)* do escritor uruguaio Mário Benedetti. Focando na tensão do texto, a tradutora insere, em sua tradução, toda a rapidez das ações do texto original.

Na oitava tradução, Rodrigo Conçole Lage traduz três poemas do poeta espanhol, Juan Ramón Jiménez Mantecón (1881-1958), que foi Prêmio Nobel de Literatura em 1956. Os três poemas, curtos, constituem um lirismo marcado que foi reconstituído em português.

Na seção de artes, Rodrigo Sérvulo apresenta com três poemas seus em português: “Ofício”, “Máquina de Escrever” e “Abismos” nos quais o tema central é a relação entre a tradução e a escritura.

Antônio Araujo nos apresenta seis poemas seus em português com suas respectivas traduções em francês, feitas pelo próprio autor. São poemas curtos, de três a seis versos, onde indagações sobre a vida diária remetem à existência.

Célia Rossi nos brinda com uma imagem [Sem Título] onde as cores esfuziantes da paisagem urbana remetem ao caleidoscópio da tradução, entre as suas idas e vindas. Boa leitura a todos!

**A Equipe Editorial**

## SUMÁRIO

### ARTIGOS

- 18 *Tradução: uma experiência entre línguas*  
Translation: an experience between languages  
**Ulisses Augusto Guimarães Maciel**  
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
- 34 *A escritura tradutora de Alejandra Pizarnik*  
La escritura traductora de Alejandra Pizarnik  
**Fernanda Ribeiro Marra**  
Universidade de Brasília, Brasil
- 52 *Autoridad subvertida en Changó, el gran putas de Manuel Zapata Olivella*  
Autoridade Subvertida em Changó, *el gran putas* de Manuel Zapata Olivella  
*Subverted Authority in Changó, el gran putas by Manuel Zapata Olivella*  
**Giorgia Piras**  
Università di Cagliari, Italia
- 73 *La Traduction audiovisuelle au Service des métaphores transculturelles dans les sous-titres italiens de Balzac et la petite tailleuse chinoise de Dai Sijie*  
Audiovisual Translation and Transcultural Metaphors: A Study about Italian subtitles of *Balzac et la petite taileuse chinoise* by Dai Sijie (2002)  
Tradução audiovisual e metáforas transculturais: análise de casos sobre as legendas em língua italiana do filme *Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Dai Sijie (2002)  
**Fiorella Di Stefano**  
Università per Stranieri di Siena, Italia

## ENTREVISTAS

- 93 *In the light of Franco-Nigerian Literature: a conversation with Ramonu Sanusi, author of “Un nègre a violé une blonde à Dallas” (2016)*  
**Richard Ajah**  
*University of Uyo, Nigeria*

## TRADUÇÕES

- 104 *В зеркале, Из архива психиатра*, de Valêri Briússov  
**Tradução de Oleg Almeida**  
União Brasileira de Escritores, Brasil
- 129 *Haru Sugite*, de Imperatriz Jitô  
**Tradução de Michele E. Brasil de Sá**  
Universidade de Brasília, Brasil
- 132 *Famigerado*, de João Guimarães Rosa  
**Tradução de Gustavo Figliolo**  
Universidade Estadual de Londrina, Brasil
- 142 *Miss Brill*, de Katherine Mansfield  
**Tradução de Tanize Mocellin Ferreira**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
- 154 *Yamacraw*, de Georgia Writer’s Project  
**Tradução de Jean O. Pimentel**  
Universidade de Brasília, Brasil
- 170 *Novela de la Tía Fingida*, de Miguel de Cervantes  
**Tradução de Loyane Maciel Aguiar**  
Universidade de Brasília, Brasil



189 *Exilios (Caballo verde)*, de Mario Benedetti

**Tradução de Cleide Xavier da Silva**

Universidade de Brasília, Brasil

195 *El todo, Vivo y muerto e Anteprimavera*, de Juan Ramón Jiménez

**Tradução de Rodrigo Conçole Lage**

Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil

## ARTES

198 *Ofício, Máquina de escrever, Abismos*

**Rodrigo Sérvulo**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

202 *Desde a idade da pedra, Por mais que eu ande, É o brilho dos olhos, Perguntei ao médico, Quem é bonito, Às vezes*

Depuis l'âge de la pierre, Plus je marche, Le scintillement dans les yeux, J'ai demandé au médecin, Celui qui est beau, Parfois

**Antônio Araújo**

Universidade de Brasília, Brasil

205 *[Sem Título]*

**Célia Rossi**

SEDF, Brasil



ARTIGOS

## TRADUÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA ENTRE LÍNGUAS

**Ulisses Augusto Guimarães Maciel**

*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

ulissesagmaciel@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7105>

**Resumo:** O presente artigo busca por meio da filosofia de Vilém Flusser e da literatura beckettiana discutir as implicações de uma existência apátrida na formação do pensamento e na construção de uma literatura capaz de revelar os limites da linguagem como ferramenta de composição da realidade.

**Palavras-chave:** *apatridade, Samuel Beckett, tradução, Vilém Flusser*

### TRANSLATION: AN EXPERIENCE BETWEEN LANGUAGES

**Abstract:** The present article seeks to discuss, through the philosophy of Vilém Flusser and the Beckettian literature, the implications of a stateless existence in the formation of thought and in the construction of a literature capable of revealing the limits of language as a tool for the composition of reality.

**Keywords:** *stateless, Samuel Beckett; translation, Vilém Flusser*



Não podemos discutir um conceito de tradução, em que os nomes Samuel Beckett e Vilém Flusser estão presentes, sem antes tratarmos o problema da apatridade. Mesmo que por razões distintas, o exílio revela-se vivência fundamental para que ambos os escritores estabeleçam uma relação com a linguagem que, provavelmente, não aconteceria em um contexto diferente do estranho que habita o mundo alheio à língua materna e às representações de uma realidade familiar. Traduzir é, nesse sentido, a essência do sujeito que não mais habita uma única realidade linguística. Nessa nova relação com o mundo, ele se projeta para fora de si de modo que uma nova realidade possa sempre emergir diante dos olhos daquele que desprovido de uma pátria, habita todos os lugares. Este viver entre línguas permeia a formação do pensamento incorporado tanto por Flusser em sua filosofia, quanto por Beckett em sua literatura. Ambos vêm na experiência de habitar uma língua estrangeira a oportunidade de criar uma nova perspectiva sobre as diferentes formas de se pensar a linguagem e sua relação entre o homem e a concepção de algo como sendo verdadeiro. Reiner Guldin, pesquisador especializado em teoria da tradução, mais especificamente a teoria da tradução flusseriana, diz em seu livro *Pensar entre línguas*:

Quem atravessa uma ponte, transporta-se para outra margem e se traduz para uma nova situação. Ao contrário da torre, que se evade para cima, a fim de negar sua origem e dessa forma conhecer apenas uma única direção de movimento, a ponte exige sempre dois caminhos paradoxais e complementares. Pontes exibem a estrutura triádica dos processos de tradução: os dois pilares de apoio, a separação e sua transposição, o abismo entre dois mundos opostos e as audaciosas articulações que realizam o impossível: unir o incombinável (GULDIN, 2010, p. 19).

Habitar a apatridade é, portanto, viver em estado de contínua tradução. Um *estar-no-mundo*, onde a erosão das fronteiras impostas pela língua materna se acentua, à medida que nos envolvemos com o que nos é exterior. Ao traduzirmos, lidamos com um ir e vir precário, através do qual começamos a entender que o solo da realidade se fundamenta na linguagem. Ao lançarmo-nos no abismo do desconhecido, o que por nós era apreendido enquanto mundo se dissolve no



entrelaçamento entre o que nos é próprio e o que nos invade os sentidos. Traduzir é sentir a fragilidade do mundo que se transforma em ruínas sob nossos pés. O processo de tradução desvenda a apatridade, justamente por tirar daquele que traduz o fundamento antes recluso na ilusão de que a realidade *em si* era experimentada na língua natal. Nas palavras de Reiner Guldin:

Quando traduzo, o solo da realidade começa a dissolver-se sob os meus pés. O fixo se derrete, o meu *estar-no-mundo* é problematizado e incondicionalmente questionado. “Trata-se de uma alienação progressiva e disciplinada. [...] É como se o ‘eu’ se tivesse quase evaporado” (GULDIN, 2010, p. 75).

Essa experiência limítrofe permite aos apátridas vivenciarem os vazios contidos nas mais diversas formas de se articular o pensamento humano. Diferentemente dos monolíngues, que se encontram isolados em uma única realidade linguística, os políglotas, como Flusser e Beckett, por conviverem com formas divergentes de nomear o mundo e as confrontarem, não acreditam na possibilidade de uma única língua criadora de realidade. Eles caminham de uma realidade linguística para outra de forma a ampliar tanto a possibilidade quanto as limitações que se manifestam por meio desta experiência entre-línguas. É através de uma vivência plurilíngue que o sujeito percebe o abismo que se abre onde antes estava fundamentada sua existência, e, nesta falta de fundamento, abre-se espaço para a dúvida. “Monolíngues acreditam que se pode dizer tudo em uma língua. Mas quando se começa a traduzir, descobrem-se, imediatamente, as fronteiras e os limites de cada língua” (GULDIN, 2010, p. 161). Se o pensamento e a linguagem são em si o mesmo, quando nos deparamos com os limites desse pensamento, confrontamos os limites de nossa capacidade de interpretação da realidade. Interpretar, pensar e traduzir assumem, nesse contexto, um mesmo corpo, que tem como função nos conectar àquilo que nos está apresentado objetivamente. Porém quando forçadas à falta de fundamento, as almas exiladas sofrem o processo de rompimento dos laços que antes as conectavam a uma determinada realidade. Flusser, no entanto, define esse estado de sofrimento como uma etapa



emancipatória daquele que por qualquer motivo decide deixar o território da língua materna:

A pátria, na verdade, não é um valor eterno, mas uma função de uma técnica específica; no entanto, quem a perde, sofre: Fica conectado através de inúmeros fios à sua pátria, sendo que quase todos permanecem ocultos, velados à consciência desperta. [...] Somente quando reconheci, com dor, que os fios amputados estavam agora ligados a mim, é que fui acometido por aquela rara vertigem da libertação e da liberdade (*Freisein*), aquilo que, como se diz, caracteriza o espírito que flutua por todos os lugares (FLUSSER, 2007, p. 223).

Uma vez que a decisão de não pertencimento é tomada deliberadamente, como fez Samuel Beckett ou imposta por determinadas circunstâncias históricas, no caso de Vilém Flusser, nos defrontamos com a necessidade de uma nova adequação existencial, um novo *estar-no-mundo* que se espera encontrar, muitas vezes, na estranheza de uma língua ou cultura a princípio desconhecida. Nesse sentido, a crítica literária Lourdes Carriedo López em seu texto, *La trilogía narrativa de Samuel Beckett: El exilio del ser y del lenguaje*, afirma que o afastamento da língua materna permitiu [ao autor irlandês] descobrir toda uma nova carga sonora e semântica resultante da inevitável relação de estranheza linguística e cultural com o francês, o que acabou por afetar também, progressivamente, o inglês (LÓPEZ, 1995, p. 62). Portanto, apátrida é o sujeito lançado na incerteza que se materializa na medida em que o solo que sustenta a existência se desfaz, exigindo um deslocamento que possibilite novamente estabelecer contato com a realidade. “A experiência do exílio, tanto voluntária como forçada, torna-se uma constante das escrituras que integram as questões em torno do tema da expulsão e sua subsequente procura por um novo lar” (LÓPEZ, 1995, p. 62, tradução nossa)<sup>1</sup>. Pátria, então, se revela concepção ingênua que nos é lançada através da natalidade ou do engajamento na síntese de um determinado contexto social. Para Flusser, a definição de pátria deve ser tomada como artificial, “nada além de uma sacralização do banal” (FLUSSER, 2007, p. 232), pois ofusca o olhar daquele que se encontra enraizado em um determinado lugar,

---

<sup>1</sup> La vivencia del exilio, tanto voluntario como forzoso, se convierte en constante escritural que integra los temas de la expulsión y de la subsiguiente búsqueda de un nuevo hogar.



sendo fundamental a superação do enredamento imposto pelo nascimento e pelo habitar preconceituoso que se estabelece no berço de uma língua e cultura que não escolhemos. Consequentemente, por mais que a apatridade se estabeleça em um processo de rompimento doloroso dos laços que nos ligam a um determinado espaço no tempo, somos acometidos em seguida pela vertiginosa sensação de liberdade característica do espírito que não reconhece fronteiras.

O sentimento de pátria cantado e enaltecido na prosa e na poesia, esse enraizamento secreto em regiões infantis, fetais e transindividuais da psique não vai ao encontro da análise sóbria a que o apátrida é obrigado e capaz de fazer. Na verdade, para começo de conversa, após abandonarmos a pátria, o sentimento de pátria analisado agarra os intestinos daquele que se autoanalisa como se quisesse revirá-los [...] Aquele que se autoanalisa reconhece então em que medida o seu enraizamento secreto na pátria ofuscou seu olhar desperto para a cena. Ele reconhece não apenas que cada pátria, à sua maneira, cega aquele que nela está intrincado (e, nesse sentido, todas as pátrias são parecidas), mas sobretudo que, somente após a superação desse enredamento, tornam-se lhe acessíveis julgamentos, decisões e ações livres (FLUSSER, 2007, p. 224).

A liberdade, que emerge da apatridade, nos revela um mundo que não seria possível àquele que habita a clausura do idioma natal. É como apátrida que nos tornamos cidadãos do mundo, flutuamos sobre o abismo do irreal, que se reestruturará nas formas de representação, criadas no cerne das inúmeras línguas responsáveis coletivamente pela criação de uma nova noção da realidade, nos permitindo habitar não mais uma realidade, mas tantas quanto forem impostas pela incerteza do vir a ser no tempo. O apátrida tem sua existência condicionada entre mundos, e, como não poderia ser diferente, estabelecer relações entre esses mundos é tarefa da qual não se pode escapar. Sobre esse apontamento, esclarece o filósofo francês Paul Ricoeur: “É coletivamente que definimos, reformulamos, explicamos, procuramos dizer o mesmo de outro modo” (RICOEUR, 2011, p. 51). E é justamente esta tarefa desenvolvida coletivamente que buscamos analisar, partindo da relação que se estabelece entre duas realidades que se encontram, dando origem à necessidade de um exercício sempre presente ao longo de toda a história da interação humana, a tradução, que nos colocará diante de questões como sujeito e objeto, possibilidade e impossibilidade, fidelidade e traição.



Sempre se traduziu: sempre houve mercadores, viajantes, embaixadores, espões para satisfazer a necessidade de estender as trocas humanas, além da comunidade linguística, que é um dos componentes essenciais da coesão social e da identidade do grupo (RICOEUR, 2011, p. 62-62).

Toda diferença imposta como fundamento para o múltiplo obtém uma forte tendência a provocar distanciamento, ou, até mesmo, completo isolamento. Porém, uma vez superada a barreira inicial imposta pela estranheza daquilo que nos é diferente, uma nova necessidade se materializa. A necessidade que temos de compreender o outro, o estrangeiro, o diferente de nós. Para isso se exige a construção de pontes a fim de que um entendimento comum entre os extremos dessa estrutura possa ser estabelecido: “o método da tradução permite ultrapassar os limites de uma língua e participar de outra realidade linguística” (GULDIN, 2010, p. 74). É importante, no entanto, compreendermos que essa interação entre um sujeito que busca intervir no objeto também o distorce, como se, ao interagirmos com uma imagem refletida na superfície de um lago, resolvêssemos tocá-la. Esse sacrifício, a propósito, é um mal necessário. Pois, não há maior impulso para o espírito que busca conhecer do que lidar com as distorções provocadas pelos próprios movimentos. Todo o resto é inércia, silêncio, vazio. Na obra *Malone morre*, Beckett deixa ecoar o sentido de uma existência independente de nossas distorções:

Mas no coração das trevas, havia o silêncio, o silêncio da poeira e das coisas que nunca saíam do lugar, se dependesse delas. E o tique-taque do invisível relógio era como a voz do silêncio, que, um dia, como a treva, também ia triunfar. E então tudo seria silencioso e escuro e as coisas estariam, finalmente, em seu lugar, para sempre (BECKETT, 1986, p. 36).

Nesse sentido, Samuel Beckett nos coloca diante do pensamento de Friedrich Schleiermacher: “O objeto não domina de forma alguma, mas é dominado pelos pensamentos e pelo espírito, muitas vezes ele só surge através da enunciação e ao mesmo tempo só existe com ela” (SCHLEIERMACHER, 2001 p. 33), criando uma imagem absurda do que seria um mundo isento da influência que a racionalidade provoca. Em outras palavras, a verdade da coisa em si habita o abismo onde as trevas e o silêncio resguardam os mistérios da existência. As línguas, portanto, devem ser



entendidas como pontes que se lançam sobre o abismo do indizível a fim de aproximar extremos, uma busca pela representação do mundo através das palavras. Porém, vale lembrar que ao escrevermos ou pensarmos o mundo, lidamos com formas de representação de uma realidade inapreensível em sua totalidade; da mesma forma, quando em contato com o ser em si das coisas, só articulamos o que nos invade os sentidos, por não ser possível ir além; o que nos transforma em indivíduos com distintas interpretações do mundo. Cada indivíduo é um mundo em particular, o que torna a existência do objeto condicionada à existência do sujeito e vice-versa. Algo só existe se pensa ou é pensado.

O ato de conhecer é primário; sem esse ato, não há nem aquele que conhece nem aquilo que é conhecido. Tomamos por si mesmos, tanto o sujeito quanto o objeto são extrapolações abstratas de um ato concreto de conhecimento. O primário é, portanto, a relação concreta entre aquele que conhece e aquilo que é conhecido; apenas a partir desse ato, sujeito e objeto ganham seus sentidos específicos (GULDIN, 2010, p. 130).

E nessa condição existencial inefável, o tradutor busca encontrar uma saída, um meio termo que possibilite explorar as potencialidades da língua de partida e os recursos mal aproveitados da língua materna, para que dessa forma os horizontes linguísticos possam ser ampliados (RICOEUR, 2011 p. 11) e duas realidades distintas conectadas. Porém, não podemos deixar de detalhar alguns conceitos que destarte possam estar impregnados de forma errônea no espírito daquele que por alguma razão inicia o exercício da tradução. Em outras palavras, traduzir não é uma atividade puramente mecânica em que um indivíduo conhecedor de duas línguas vai substituindo palavras equivalentes. Cada língua expressa de forma diferente as concepções de uma realidade que se forma no interior de sua estrutura. O que nos permite dizer que as informações que nos invadem os sentidos enquanto algo real, só o são no contexto da língua. Ou seja, não são realidades, mas potencialidades. Vilém Flusser explicita que:

Cada língua tem uma personalidade própria, proporcionando ao intelecto um clima específico de realidade. A tradução é, portanto, a rigor, impossível. Ela é possível aproximadamente, graças às semelhanças





existentes entre as línguas, semelhanças ontológicas. A possibilidade da tradução diminui com a diminuição das semelhanças (FLUSSER, 2007, p. 61).

Esta forma relativamente diferente entre os pensamentos que habitam os diversos mundos impõe sobre o tradutor a necessidade de um profundo conhecimento não apenas linguístico como também ontológico de cada língua por ele trabalhada. Sendo assim, o relacionamento entre tradução e original deixa o conceito de simples significação para assumir um papel imprescindível na comunicação entre realidades. Com isso, o original incorpora o conceito de real absoluto, portanto, inatingível e incessantemente buscado pelo tradutor, que toma a língua como ferramenta fundamental em sua busca constante do indizível. “Traduzir é um ato criador de sentido, de intermediação, que deve permanecer interminável, de modo que possa sempre ser reiniciado, para reiteradamente fracassar” (GULDIN, 2010, p. 22).

Beckett, não sabemos se intencionalmente, estabelece, uma cena que ilustra perfeitamente o processo de tradução e retradução, à qual toda forma de comunicação humana está condicionada.

Grande número de trabalhos são desse tipo, digam o que disserem, trabalhos que só se terminam deixando-os de lado. Mamãe Luís poderia continuar a escolher lentilhas até o amanhecer que seu objetivo, deixá-las limpas de toda impureza, não seria atingido. Ela pararia no fim, dizendo, fiz o que pude. Mas ela não teria feito o que poderia. Mas sempre vem o momento quando a gente desiste, por esperteza, demasiado, mas não ao ponto de desfazer tudo o que já foi feito. Mas se sua meta, ao escolher lentilhas não era afastar tudo o que não fosse lentilha, mas só a maior parte, e daí? Não sei. Enquanto há outros trabalhos, outros dias, quando a gente pode dizer, sem se enganar muito, está acabado (BECKETT, 1986, p. 50).

O que nos leva a refletir sobre o papel que esta tarefa desempenha na aproximação de duas realidades antes limitadas à clausura da língua materna. Pois, ao traduzir, somos obrigados a superar a uniformidade à qual estava condicionada nossa visão. “Se para o poliglota a tradução surge como ponte sobre o abismo, para o monolíngue ela é a descoberta do abismo” (GULDIN, 2010, p. 84). Sobre esta



experiência entre línguas, o filósofo alemão, Arthur Schopenhauer, comenta não acreditar ser possível uma comunicação entre realidades sem que ambas sejam alteradas no decorrer do processo. Ele via no resultado dessa intercessão algo extremamente negativo, a ponto de recomendar certa vez: “escreva seus próprios livros dignos de serem traduzidos e deixe outras obras como elas são” (SCHOPENHAUER, 2010, p. 61). Ele ainda afirma que todas as traduções são necessariamente imperfeitas, o que não deixa de ser uma verdade, porém para Reiner Guldin, tal impossibilidade não faz da tradução uma atividade dispensável.

Se nós realizássemos apenas aquilo que pudesse ser concretizado, nós perderíamos toda uma série de possibilidades. Pois, “tudo o que vale a pena ser conquistado, tudo que é realmente humano” é “difícil, muito difícil [...] tão difícil que é impossível”. Esse enlace insolúvel de possibilidade e impossibilidade é que constitui o brilho e a miséria da tradução como projeto existencial. “[...] Quando ressaltamos a impossibilidade do traduzir, nós concordamos que essa atividade tem um sentido tão pequeno, do mesmo modo que a ninguém ocorrerá considerar absurdo que nós conversamos em nossa língua materna, e também aqui trata-se de um esforço utópico” (ibid., p. 35f). Pode-se compreender a partir de agora qualquer forma de comunicação como tradução, como tentativa (im)possível de compreensão, que pode, exatamente por isso, ser reiteradamente empreendida (GULDIN, 2010, p. 170).

Ao considerarmos tal exercício, não nos basta uma análise linguística do ato, mas também existencial. Para Reiner Guldin, traduzir é saltar ontologicamente de um universo para outro (GULDIN, 2010, p. 73). O equívoco de Schopenhauer está, portanto, no fato de ignorar o aspecto existencial da tradução. Quando ele diz:

Toda tradução é uma obra morta, e seu estilo é forçado, rígido sem naturalidade; ou então se trata de uma tradução livre, isto é, que se contenta com um *à peu près*, sendo portanto falsa. Uma biblioteca de traduções é como uma galeria de arte que só expõe cópias. E, quanto às traduções dos escritores da antiguidade, elas são um sucedâneo de suas obras assim como o café de chicória é um sucedâneo do verdadeiro café (SCHOPENHAUER, 2010, p. 151).

Ele, aparentemente, ignora a participação do leitor-tradutor que, efetivamente, transfere de seu mundo particular, dados que complementarão a obra



de maneira única. Essa influência, longe de empobrecer o texto, o enriquece, “quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganha significado. O texto tem, pois, tantos significados quanto o número de leitores” (FLUSSER, 2010, p. 51). Devemos, além disso, levar em conta as distâncias impostas tanto pelas barreiras territoriais, quanto pelas temporais. Haveremos de convir que a língua se transforma assim como a realidade criada por ela, em uma espécie de adequação às mudanças impostas pelo tempo. Se pensarmos a realidade das línguas latinas e grega, mais especificamente suas representações modernas, poderemos não mais do que identificar traços de familiaridade que, por meio de um estudo aprofundado nos possibilitará uma aproximação com o clássico, mas nada que possamos associar ao ideal imaginado por Schopenhauer. O conhecimento do grego moderno, por exemplo, não nos capacitaria compreender o antigo, tal qual o leitor contemporâneo da obra o fazia. O que implica uma imensa dificuldade no que se refere às traduções das obras clássicas, revelando com isso, a natureza extremamente delicada do processo de comunicação entre épocas. A um leitor moderno, mesmo que disponha do conhecimento de línguas clássicas, não será possível a total compreensão do modo de pensar clássico. As línguas antigas, que ainda estão entre nós, representam uma espécie de espírito pertencente a um corpo já morto. O viés existencial não mais existe para que uma experiência ontológica seja possível, tornando uma aproximação entre as realidades do mundo presente e do mundo antigo, algo desprovido de maior autenticidade. Os espaços que se abrem no tempo acabam por ser preenchidos por uma perspectiva diferente da original, o que dificulta e muito a tarefa de estabelecermos um entendimento comum destas obras, com pouca ou nenhuma referência no contexto atual da realidade. Friedrich Schleiermacher resume em *Sobre os Diferentes Métodos de Tradução* esse conceito, um pouco mais aberto do processo tradutório.

Isso ocorre porque não só os diversos dialetos dos diferentes grupos étnicos de um povo e os diferentes desenvolvimentos dessa mesma língua ou dialeto em diferentes séculos já são, num sentido mais restrito, línguas diferentes e, não raras vezes, precisam de uma tradução entre si. Mesmo os contemporâneos não separados por dialetos, pertencentes a distintas classes sociais que, pouco relacionadas em seu trato, divergem muito em sua formação, muitas vezes só conseguem se entender através de uma intermediação. [...] Às vezes, os nossos próprios discursos devem ser



traduzidos depois de um certo tempo, se quisermos que continuem sendo nossos (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 27-29).

Schopenhauer, ao contrário de Schleiermacher, não considera a participação do leitor-tradutor no processo construtivo de uma determinada obra. Ele trabalha o conceito de original como algo distante da influência criativa daquele que a lê ou a traduz. Ao definir que seria melhor comprar livros de segunda mão do que ler conteúdos de segunda mão (SCHOPENHAUER, 2010, p. 61), o filósofo incorpora à teoria da tradução uma linha de pensamento purista, o que nos impõe a necessidade de compor um tipo de *crítica da tradução pura*, fazendo referência à obra do também alemão Immanuel Kant (*crítica da razão pura*), que tem como objetivo central desconstruir a ideia de que o pensamento seria capaz de compreender a realidade bruta, precisamente, como ela é. Sobre essa questão, o próprio Schopenhauer escreve:

Como um dos componentes da experiência – a saber: o universal, formal e regular – e conhecível *a priori*, precisamente por isso se baseia nas funções essenciais e regulares de nosso próprio entendimento. Em contrapartida, o outro componente – particular, material e contingente – surge a percepção sensorial. Assim, ambos são de origem **SUBJETIVA**. Por conseguinte, toda a experiência, junto com o mundo que se apresenta nela, constitui uma simples **APARÊNCIA**, ou seja, algo que existe apenas primária e imediatamente para o sujeito que a conhece. Contudo essa aparência aponta para uma **COISA EM SI** que lhe serve de base, mas que como tal, é simplesmente irreconhecível. Esses são os resultados negativos da filosofia Kantiana (SCHOPENHAUER, 2007, p. 117, grifos nossos).

A análise schopenhaueriana sobre a filosofia de Kant justifica sua crença em um conceito de originalidade diferente do alcançado pelo conhecimento puramente objetivo, que permanece como mera representação. No entanto, o entendimento da coisa em si, defendido por Schopenhauer como possível, depende da manifestação de uma autoconsciência do sujeito do conhecimento como vontade, responsável por fornecer uma estreita abertura para o conhecimento da essência interna das coisas em si, ou seja, da verdade (SCHOPENHAUER, 2007, p. 137-138). A razão seria, então, uma representação de segunda ordem. O que não pode ser confundido com



conhecimento intuitivo. Para o filósofo, apenas uma experiência intuitiva, não intelectual, nos possibilitaria alcançar a essência do universo, porém a natureza dessa intuição proposta por Schopenhauer não é precisamente esclarecida por ele, só podemos afirmar que se trata de algo distinto de uma racionalidade intelectual. O que Jacqueline de Oliveira Moreira tenta explicar no texto *O problema do conhecimento em Schopenhauer*:

O conhecimento racional ou reflexivo exclui a ideia e a coisa em si dos seus domínios. Será o conhecimento intuitivo que permitirá a apreensão da ideia. Só poderemos elevar nossos conhecimentos das coisas particulares às ideias, se esquecermos as formas do tempo, espaço e causalidade, além de nos desligarmos de nossa individualidade, de nossa personalidade. Parece paradoxal, mas, para conhecermos a manifestação mais adequada da vontade, devemos seguir a trilha do conhecimento desinteressado, livre dos caprichos da vontade. (MOREIRA, 2004, p. 274).

O difícil é imaginar a possibilidade de um conhecimento que não seja formado pela relação tempo, espaço e causalidade, ou que não exerça influência sobre as concepções individuais que o sujeito provoca como resultado de sua interdependência com o objeto. Esta interdependência, segundo Vilém Flusser, tem origem naquilo que é mais essencial ao sujeito, seu pensamento, que, por meio da linguagem, busca articular os elementos caóticos do mundo. Ultrapassarmos os limites da interpretação seria impossível, pois o intelecto está subjugado aos limites da língua, o que nos remete ao problema existencialista que condiciona a existência ao pensamento que projetamos sobre nós mesmos e o mundo. Se pensamos através de uma língua, logo uma existência para além desta é impossível; qualquer tentativa de ultrapassar os limites da língua nos condenaria a um estado de inconsciência característico da ausência de pensamento.

É aquele poço no qual posso libertar-me dos sofrimentos que são realidade. Mas a nossa análise da tradução supera, creio eu, o pessimismo schopenhaueriano, e o seu implícito anti-intelectualismo. [...] Mas creio ter mostrado que podemos vivenciar a vontade na tradução, e que podemos vivenciá-la intelectualmente. A tradução não é um suicídio intelectual, mas uma transfiguração da morte do eu, pela qual o eu sai enriquecido” (FLUSSER apud GULDIN, 2010, p. 77).



Enriquecimento que resulta da decisão do tradutor de abrir mão do pensar o em si pensado, para pensar o previamente existente no texto original. Como em um estado de transe, o sujeito se apaga, deixa de existir no momento da leitura. O enriquecer do eu se dá na análise da experiência vivida pelo fluir do pensamento alheio contido originalmente no texto, pois a leitura tem como papel fundamental o acesso a questões que não se pode atingir sozinho. A busca por respostas para esses novos problemas será, posteriormente, responsável pelo desenvolvimento, pelo enriquecimento do eu.

Portanto, a tarefa do tradutor pode ser definida como o interpretar de um pensamento alheio que habita o texto original com a intenção de transferi-lo à realidade da língua da tradução. Morto, rígido seria, em nosso entender, um texto isento de interpretação, pois esse se encontra concluso, fechado em si mesmo. Se temos uma biblioteca de traduções equiparada, por Schopenhauer, a uma galeria que só expõe cópias, uma biblioteca de originais deve ser equiparada a um grande mausoléu a comportar cadáveres. Trazer esses corpos inertes de volta à vida é expô-los à ótica do leitor-tradutor, como um corpo que habitado por um espírito alheio ressuscita e ganha nova vida. Ou como explicita Jean Paul-Sartre:

Em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento. Não se deve achar, com efeito, que a leitura seja uma operação mecânica, que o leitor seja impressionado pelos signos como a placa fotográfica pela luz (SARTRE, 1989, p. 37).

Ao buscar o entendimento do mundo, nós o influenciemos com o nosso pensamento. Compreender ou buscar compreender é traduzir em direção a um círculo concêntrico peculiar que há em torno de cada ser. Isso leva-nos a redefinir o conceito de tradução de uma língua para outra como sendo, na verdade, uma série de traduções subsequentes. “A comunicação humana é um processo dialógico de tradução e retradução, uma tentativa reiteradamente fracassada de lançar pontes sobre os abismos entre os homens e os grupos sociais” (GULDIN, 2010, p. 60). Com base nas afirmações de Guldin, podemos avançar na discussão a respeito da impossibilidade de se pensar um original para além do sujeito. O original



relacionado à existência de uma realidade em si que nos escapa tem na tradução o resultado da intercessão entre objeto e sujeito, ou seja, se estamos a falar de um texto, chegaremos a um número de versões exatamente igual ao número de leitores, pelo fato de termos em cada indivíduo uma particularidade na forma de interpretar o mundo. Essa última afirmação desconsidera a possibilidade de um original independente e com isso podemos descartar a ideia defendida por Schopenhauer a respeito da tradução como sendo uma atividade dispensável.

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que esse faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem [...] Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores (SARTRE, 1989, p. 39-42).

Nesse sentido, podemos considerar impossível, até mesmo, que um único indivíduo chegue a idênticas interpretações de uma obra lida em diferentes situações. Por mais que o texto permaneça inalterado, o leitor jamais o será. O que torna a língua o modelo mais notável do fluxo heraclítico. Assim, todo ato que busca transcender os limites de uma determinada realidade linguística sofre, no decorrer do processo, transformações que impõem sobre essa realidade aspectos mais amplos de significação e riqueza. É no encontro entre duas línguas que novas perspectivas do mundo se revelam. A concepção de uma realidade isolada em si mesma devolveria ao pensamento a inércia, deixaríamos a linguagem e suas múltiplas possibilidades para habitar o vazio e o silêncio de um mundo desprovido de interpretação.



## Referências

BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. Tradução e posfácio de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 2. ed. 1986.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. **A escrita – Há futuro para a escrita?** Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

GULDIN, Reiner. **Pensar entre línguas: a teoria da tradução de VilémFlusser**. Tradução de Murilo Jardelino da Costa e Célia Barqueta. São Paulo: Annablume, 2010.

LÓPEZ, Lourdes Carriero. **La trilogía narrativa de Samuel Beckett: el exilio del ser y del lenguaje**. Revista de Filología Francesa, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, n. 6, p. 61-71, jul. de 1994.

MOREIRA, Jaqueline de Oliveira. **O problema do conhecimento em Schopenhauer**. Revista de ciências humanas, Florianópolis: EDUFSC, n. 36, p.263-287, out. de 2004.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. 2. ed. Tradução de Celso R. Braida. In: **HEIDERMANN, Werner. (Org.). Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC / Núcleo de pesquisas em literatura e tradução, 2001.





SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2010.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos sobre a história da filosofia; precedido de esboço de uma doutrina do ideal e do real**. Tradução Karina Jannini, prefácio Jair Barboza. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

---

**Ulisses Augusto Guimarães Maciel** é Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, área de concentração literatura e professor da rede municipal de ensino de Serra.

*Recebido em: 06/03/2017  
Aprovado em: 04/04/2017  
Publicado em junho de 2017*



ARTIGOS

## A ESCRITURA TRADUTORA DE ALEJANDRA PIZARNIK

**Fernanda Ribeiro Marra**

*Universidade de Brasília, Brasil*

dizamarra@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7106>

**RESUMO:** Este artigo é uma proposta de tradução da escrita poética de Alejandra Pizarnik para a língua portuguesa. Trata-se de um trabalho preliminar ao ato mesmo da tradução que teria por finalidade última a operação da letra, no sentido da expressão entabulada por Haroldo de Campos, dos textos de Pizarnik. O objetivo é mostrar por onde passa a leitura que proponho dessa escritura, a relação inextrincável que vejo entre a literatura e a vida da autora, tal como se apresenta em seus poemas e diários. Além disso, busco justificar porque o projeto de tradução não só não pode prescindir da leitura detida do projeto de escritura da autora, como surge em decorrência dela.

**Palavras-chave:** *Alejandra Pizarnik, poesia, escrita íntima, tradução.*

### LA ESCRITURA TRADUCTORA DE ALEJANDRA PIZARNIK

**RESUMEN:** Este trabajo presenta una propuesta de traducción de la escrita poética de Alejandra Pizarnik a la lengua portuguesa. Es un trabajo preliminar al acto de traducción que tiene por objetivo final la operación de la letra, en el sentido de la expresión usada por Haroldo de Campos, de los textos de Pizarnik. El objetivo es presentar los caminos por donde pasan la lectura de esa escritura, la relación inextricable que veo entre la literatura y la vida de esa autora, tal como se ofrece en sus poemas y diarios. Además, pretendo justificar el motivo por el cual el proyecto



de traducción no solo no puede prescindir de la lectura detenida del proyecto de escritura de la poeta, sino que resulta de ella.

**Palabras-claves:** *Alejandra Pizarnik, poesía, escrita íntima, traducción.*

Alejandra Pizarnik é poeta argentina que viveu entre 1936 e 1972. Tomar conhecimento dessa escritura teve sobre mim o efeito de uma convocação, que me impulsionou a estudá-la propondo um projeto de pesquisa de doutorado em teoria literária<sup>1</sup> acerca dessa literatura. Constatei, durante a fase de elaboração do projeto, que se trata de uma literatura ainda pouco abordada pela crítica literária brasileira e me deparei com a falta de tradução e a escassa produção crítica acerca dos textos em língua portuguesa. Trabalhando na pesquisa, conforme leio e estudo os textos de Pizarnik, um desejo ganha força e assume a forma de outro chamado: traduzir os poemas de Alejandra Pizarnik para o português. Um longo percurso se desenha no processo desafiador de ler a poeta na obliquidade<sup>2</sup> que é a relação entre seus poemas e seus diários. Em outros termos, na relação oblíqua entre literatura e vida. Porém, as naturezas desse duplo chamado me parecem cada vez menos distintas, sobretudo após ter lido a entrada do diário de 11 de abril do ano de 1963, em que a autora afirma que, em seu caso, escrever é traduzir<sup>3</sup>.

É daí de onde parto: desse enunciado que condensa um projeto de escritura e que pressupõe uma anterioridade ao ato da escrita. Se escrever é traduzir, só posso supor que haja algo antes dessa escrita, algo que a autora vê a necessidade de fazer entrar na linguagem, de nomear. A pergunta que sucede ao enunciado é: o que é,

---

<sup>1</sup> O presente artigo apresenta resultados preliminares de minha pesquisa de doutorado em andamento no âmbito dos estudos literários que se desenvolve em estreito diálogo com estudos semióticos e de tradução.

<sup>2</sup> Bárbara Smith (1971) estabelece uma distinção entre enunciados naturais e enunciados fictícios, sendo que, nos primeiros, o sentido (do enunciado) está inextricavelmente relacionado ao contexto em que foram produzidos e que seguem sendo lidos. Os enunciados fictícios, porém, são da ordem da inventividade, da criação, da virtualidade e não necessariamente sustentam essa relação intrínseca com a história. No entanto, atravessam-na e fazem furo nessa dimensão temporal na medida em que o, ao produzir o enunciado, conta com determinadas convenções partilhadas pela comunidade cultural e linguística, que será capaz de inferir e projetar um contexto para aquele texto (p. 279). É assim que o texto literário (quase) acontece: no espaçamento desse atravessamento temporal, nessa obliquidade em que tangenciam e quase coincidem as instâncias discursivas (os corpos de autor, personagens, narrador, eu-lírico, leitor) no ato da leitura.

<sup>3</sup> PIZARNIK, 2012, p. 331.



então, que ela traduz? Creio que seja a isso que ela responde com sua literatura e que seja também o que devo ter em vista para me pronunciar sobre sua escritura. No caso dessa escritura tradutora, a nomeação é inerente à tradução, pois se trata de expressar, em uma língua de natureza conceitual, algo que não estaria diretamente perceptível na linguagem, ou que existiria preliminarmente para Pizarnik como “imagens visuais acompanhadas de umas poucas palavras soltas”<sup>4</sup>. Algo da ordem do inexpresso, do impossível, que ela, todavia, porta, ouve, vê e sente a necessidade de simbolizar.

Outra pergunta seria: como traduzir o impossível, se para traduzir é necessária uma língua que, independentemente de qual seja, torna presente uma ausência? Alejandra tem absoluta ciência de que uma língua é representação e não coincide com o sem-nome que ela precisa expulsar de si por meio da ex-crita:

[...] *todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera. Nunca he pensado con frases. Apenas unas pocas palabras que zumban desde mi infancia.*<sup>5</sup>

Nem por isso deixa de se aborrecer com esse contratempo: “Estoy cansada de mis aproximaciones, de mis tanteos. El abismo está. Es seguro. Te espera. Ya estás en él”<sup>6</sup>. Sabe ainda que não se ex-creve com a ausência inerente a toda língua, pois o que precisa ser nomeado é a ausência mesma, o abismo. Creio ser isso o que ela diz literariamente com uma sintaxe que lhe é própria, que inventa a partir das línguas de que dispõe e que a constituem, por meio do esforço extenuante e fatal de dizer o impossível.

Diante dessa ideia de escritura, atento para a relação intrínseca entre literatura e vida. A natureza do que Alejandra Pizarnik produzirá será de caráter vital e apriorístico, como é a natureza da poesia. Sua escritura é indecidivelmente o que a sustenta e o que a aniquila. Assim, entendo que só é possível pensar um projeto de tradução para essa autora que interprete sua produção literária preservando as

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 331.

<sup>5</sup> Ibid., p. 286.

<sup>6</sup> Ibid., p. 279.



pontes da imanência que interligam a arte e a vida. Coincido com Haroldo de Campos<sup>7</sup> quando sustenta que a crítica literária passa pela operação do texto como uma experiência de tradução, ainda que intralinguística, e que a experiência tradutória não pode prescindir do exercício árduo de leitura e interpretação do projeto autoral que se traduz. Ademais, projeto em meu exercício crítico essa intenção, de que também falou Campos<sup>8</sup>, de preservar a função transgressora e diferencial da obra literária, pois é isso o que possibilita a loquacidade da ruptura, da descontinuidade. É nesse exercício de ouvir – não a voz do *logos*, mas da diferença – que vai se tornando possível localizar a gratuidade (outro termo usado por Campos), isto é, o aspecto espontâneo e genuíno da obra que não se explica pelo compromisso com a continuidade do sistema literário, senão pelo engajamento do autor com o envio de sua letra.

Operar é intervir, trabalhar, propor uma ordem. O tradutor opera o texto. A tradução literária depende do estudo crítico da obra para proceder às escolhas na linguagem construída pela tradução que melhor se aproximem das escolhas do autor traduzido. Por outro lado, a tradução possibilita à crítica enveredar por aspectos linguísticos do texto que conferem amplitude ao horizonte da disseminação. Creio que seja isso o que Campos demonstra nos ensaios de *A operação do texto* em que apresenta suas escolhas tradutórias para diferentes textos e autores justificando cada uma delas. O crítico e tradutor escolhe com a responsabilidade de quem assume os riscos pelas alterações que os procedimentos cirúrgicos de uma tradução podem causar ao corpo do texto, à sua materialidade. E, por mais que se sinta autorizado a comutar a letra, não perde de vista o compromisso com o projeto de escritura do autor traduzido.

Elizabeth Muylaert Duque-Estrada<sup>9</sup> refletindo acerca da relação entre a filosofia derridiana e a literatura, perora que o esforço de distinguir o “espaço próprio à efetividade da vida” do “espaço próprio à obra” não é um movimento natural, tendo em vista que os limites entre um espaço e outro não existem a priori e qualquer tentativa de estabelecê-los configura uma construção. Acrescentaria que,

---

<sup>7</sup> CAMPOS, 1976.

<sup>8</sup> CAMPOS, 2011, p. 65.

<sup>9</sup> DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 91.



quando proponho um projeto de tradução de um autor e elejo aspectos de sua escritura para desenvolver argumentos sobre minha leitura, isso não deixa de ser também uma construção. Todavia, uma construção consciente da permeabilidade dos limites entre os espaços da literatura e da vida, isto é, a evidenciação do espaçamento, do entre, do talvez. Importa destacar que em termos pizarnikianos, a poesia acontece precisamente nesse lugar do entre:

*La poesía, no como substitución, sino como creación de una realidad independiente – dentro de lo posible – de la realidad a que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas, es vulgar.<sup>10</sup>*

Assim, passo ao meu projeto de tradução da obra de Pizarnik explicitando eixos que guiam minha leitura acerca de sua escritura. Para isso, apresento brevemente a narrativa das condições da origem de Pizarnik para que fique evidenciada desde já a relação intrínseca entre sua escritura e sua vida.

Alejandra é filha de imigrantes russos-judios que em 1934 chegaram da Europa na Argentina. Seus pais eram de Rovne, na Europa Oriental, e se estabeleceram em Buenos Aires, no bairro de Avellaneda, onde já havia uma comunidade judia e começariam uma vida familiar longe do devastado cenário europeu da Primeira Guerra Mundial. Em Buenos Aires, nasceram e cresceram Flora Alejandra e Myriam, sua irmã mais velha. A biógrafa, Cristina Piña<sup>11</sup> conta que – a não ser pelos tios paternos de Pizarnik que viviam em Paris e ofereceram abrigo a Elias e Rosa meses antes de se mudarem para Argentina – as famílias de ambos haviam sido aniquiladas pelos efeitos da Guerra.

Observo que desde o início da narrativa sobre a vida de Pizarnik a qualidade de estrangeira está presente, essa origem imigrante da família precede inclusive o seu nascimento. Dois anos separam a chegada de seus pais na Argentina de sua vinda ao mundo. Sua infância aconteceu na comunidade judia frequentando duas escolas: a Escuela nº 7 de Avellaneda, para aprender espanhol e se integrar à vida e à cultura

---

<sup>10</sup> PIZARNIK, 2012, p. 79.

<sup>11</sup> PIÑA, 1999.



da cidade onde foram viver, e a outra, a Zalman Reizien Schule, onde ensinavam a ler e escrever *yiddish* com vistas a instruir sobre a história do povo judeu e as tradições religiosas judaicas. Tudo isso marca a vinda de Flora Alejandra ao mundo e forja sua singularidade na maneira como lidou com esses aspectos contingentes que atravessaram sua vida.

Além das escolas, das culturas, da religião, dos continentes e das línguas, atento para a questão do nome dessa menina judia que, a meu ver, ultrapassa em muito a mera curiosidade. Seu nome, composto de batismo, como já apresentei, era Flora Alejandra. Porém, durante toda a infância fora chamada pelo primeiro nome, ou pelas variações a que ele se prestava nessa remissão bilíngue ao mundo das flores: Flora, na Escola Nº 7; em sua casa e entre as amigas, Buma, o correspondente *yiddish* para Flora ou Flor e que se transformava no diminutivo Blímele com que chamavam na escola judia, e, por fim, Bumita, apelido carinhoso dado por seus pais. Acerca da nomeação, provém da leitura filosófica de outro judeu, Jacques Derrida<sup>12</sup>, a noção de que receber um nome é submeter-se, sem que disso decorra uma alternativa, a uma passividade que implica na impossibilidade de se reapropriar do próprio nome. Dessa passividade, adviria uma tristeza pelo fato de que o nome sobrevive ao nomeado e de que, a cada reiteração, traz a ele a notícia de uma morte por vir:

Aquele que recebe um nome sente-se mortal ou morrendo, justamente porque o nome quereria salvá-lo, chamá-lo e assegurar sua sobrevivência. Ser chamado, escutar-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e ao mesmo tempo sentir-se morrer. Já morto por estar prometido à morte: morrendo.<sup>13</sup>

Na primeira adolescência, todavia, as coisas começaram a mudar em relação a esses tantos nomes pelos quais Pizarnik é chamada. Em determinado momento de sua vida – segundo a biógrafa, antes de entrar para a faculdade – Pizarnik teria passado a assumir o seu segundo nome, Alejandra, pedindo a todos que assim a chamassem. Se a reapropriação era impossível, algum âmbito de escolha coube à

---

<sup>12</sup> DERRIDA, 2011.

<sup>13</sup> Ibid, p. 42-43.



poeta nesse momento em que assumiu o nome com que assinou sua literatura, o nome dado a ela e pelo qual não atendia porque não era chamada. Contudo, é ao chamado desse nome que Pizarnik deseja responder e é com ele que passará a nomear o testemunho de experiência singular que é ser Alejandra, que é haver recebido esse nome e ter a responsabilidade de portá-lo respondendo ao seu chamado.

O verbo *alejara*, em espanhol, conforme as três definições da Academia Real Espanhola, designa: 1) *Distanciar, llevar a alguien o algo lejos o más lejos*; 2) *Ahuyentar, hacer huir.*; 3) *Apartar, rehuir, evitar*<sup>14</sup>. Nas três possibilidades oferecidas pelo dicionário está compreendido o movimento de afastamento, uma fuga. Presumo que Alejandra tenha escutado o verbo dentro do próprio nome e respondido a ele. A explicação que me ocorre para a atitude de mudar a assinatura e pedir para ser chamada de Alejandra se relaciona menos com um retorno às origens etimológicas desse nome próprio grego que propriamente uma tradução intralinguística (como sugere Campos), uma apropriação livre e criativa desse significante no pleno propósito de fazer de com seu corpo o corpo do poema<sup>15</sup>. É dessa forma que estabeleço essa relação entre a apropriação do nome, que já era dela, como esforço notável de se ex-crever, de se valer da linguagem e fazê-la envergar para, nessa dobra, nomear o que não tem nome: sua singularidade.

Afinal, o que é um nome senão essa aporia do chamado, isto é, esse instante em que não se tem escolha senão responder a ele? Alejandra responde, pois, do seu jeito. Assim, rechaçar o nome Flora e se decidir por Alejandra é ser na dobra da linguagem, na disseminação irreduzível do sentido. É, acredito, o ato de assumir, não uma identidade, mas a autoria pela escritura desse nome que carrega. É ser responsável pela nomeação que a precede e a que ela não pode escapar. Mas que pode, no entanto, colocar-se à escuta dessa ressonância que é o nome esvaziado de significados prontos para ser provisoriamente preenchido na aproximação de cadeias significantes atendendo ao movimento mesmo da disseminação que

---

<sup>14</sup> Real Academia Española. Acesso em: <http://dle.rae.es/?id=1hWUthy>

<sup>15</sup> Segundo Nancy (2000), “o corpo é o facto que se escreve, mas não é de modo algum onde se escreve, nem sequer aquilo que se escreve- mas sempre o que a escrita excreve” (p. 84). Um corpo, complementa Nancy, é o que, de uma escrita, não é para ler.





singulariza a linguagem poética. Pedir para ser chamada pelo nome de Alejandra e passar a responder por ele faz parte desse projeto de escritura. Tal como entendo, é admitir ser aquela que se *aleja*, a que mora na distância, na errância para morte e que faz de seu corpo, de carne e osso, um gerúndio. Com isso, a poeta logra fazer dele também o corpo do poema que escreve. Pizarnik se entrega à experiência inalienável do testemunho das agruras desse seu caminhar absolutamente solitário e obstinado para morte. O nome a assombra e ela responde ao seu chamado portando-o, ainda que seja pelo enunciado que revela seu esgotamento:

*Aun la voz es un síntoma de tu vacío. Aun el viento. Aun la más simple palabra. No hay ninguna fuerza para seguir portando el propio nombre. ¿Y qué? Ninguna fuerza para esperar que termine esta espera. Llega un día en que se sabe que se ha ido muy lejos dentro del espejo.*<sup>16</sup>

Também o poema “Sólo un nombre”<sup>17</sup> é a síntese dessa portabilidade que tento descrever:

*alejandra alejandra*

*debajo estoy yo*

*alejandra*

A forma de pirâmide invertida tem a base e o topo constituídos pelo nome próprio, o começo e o fim, ou o sem começo nem fim dado pelo assombro dessa repetição do nome fazendo com que os versos recaiam sobre si mesmos a queda infinita do abismo sobre o eu que nunca alcança. Os extremos se separam pelo verso do meio que situa o lugar do eu: debaixo de tudo. É o lugar da falta de lugar, conforme mencionei, da que não tem pátria, da viajante, da estrangeira, da “cantora noturna”<sup>18</sup>, da “filha do vento”<sup>19</sup> que erra em direção ao fim, da que não cessa de se nomear e

---

<sup>16</sup> PIZARNIK, 2012, p. 289.

<sup>17</sup> Id., 2012a, p. 65.

<sup>18</sup> Id., 2012a, p. 213.

<sup>19</sup> Id., 2012a, p. 76.



que não é senão escombros desse nome acachapante que a leva como uma folha ao vento e que é preciso suportar. Alejandra cessa de viver para escrever, para testemunhar essa experiência de ir-se. É nesse sentido que sua hospitalidade é a sua morte, pois apenas ela, autora-testemunha, pode atestar sua experiência da errância, do despertencimento, da inadequação e da certeza da iminência da morte. No entanto, sobrevive a isso por meio da escrita: “¿Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja e blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mi misma y viajar en una hoja en blanco”.<sup>20</sup>

Aponto esses aspectos da biografia da autora que dizem respeito, sobretudo, ao nome e às línguas de Pizarnik porque, a meu ver, constituem elementos-chave e não disjuntivos para a leitura de sua escritura como testemunho de sua experiência singular que é a de viver em direção à morte como única alternativa à falta de alternativa que é estar no mundo:

*Y pensó en sí misma y halló solamente confusión. Pero aun así sabía que era necesario escribir porque solo ella podría dar testimonio de algunas cosas por las que vivía. Aun cuando escribiera sobre los ruidos nocturnos, los vagidos de las cosas a medianoche y la tristeza de su ser intacto y no obstante definitivamente deteriorado, ella sabía que tenía que escribirlo.*<sup>21</sup>

Nas fronteiras indecíveis entre vida e literatura, um lugar de dizer e de escrever foi se delineando e tornando possível existir em meio à constatação da impossibilidade. Trata-se de um lugar que diz da própria impossibilidade de viver, da rejeição ao mundo tal como se lhe apresenta. Um lugar que não é propriamente o da morte, mas o de seu assombro, do assombro de quem inelutavelmente caminha para ela como única possibilidade de viver – e viver como isso que chamamos de normalidade e que consiste na implicação da pessoa no cotidiano, no trabalho, na burocracia, nos protocolos sociais, etc. Nesse sentido, Pizarnik se apropriou dos atravessamentos que constituíram sua singularidade e cevou para si um lugar de onde testemunhar essa experiência inalienável. É assim que existe na e para a literatura sabendo que é ela que a consome

---

<sup>20</sup> Id., 2012, p. 95.

<sup>21</sup> Id., 2012, p. 293.



*[...] sé de una manera visionaria, que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro. Tal vez ya sienta los síntomas iniciales: dolores donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico.<sup>22</sup>*

E também o que a possibilita viver: “Esta vez es cierto: la salud está en la literatura. Es cierto pero también es abstracto”<sup>23</sup>.

Um testemunho, conforme Derrida<sup>24</sup>, só é testemunho se ele se deixa assombrar pela possibilidade de ficção, isto é, da literatura. Assim, o testemunho mora no limite do indecível entre verdade e não-verdade, direito e não-direito, felicidade e perjúrio. Se testemunhar é tornar público um segredo, é também a própria impossibilidade de sua atestação na medida em que ninguém pode corroborar o que enuncia a testemunha: só ela teve a experiência do instante que relata. No entanto, esse relato, que não reitera a experiência mesma da testemunha, dialoga com as experiências singulares, por sua vez, de quem ouve ou lê um testemunho. É nessa medida que o testemunho é, ao mesmo tempo, singular e universalizante.

Afirmar que a testemunha guarda um segredo em seu testemunho quer dizer que por meio dele atesta a existência do segredo, mas não revela seu coração<sup>25</sup>. Para que se reconheça um testemunho, é preciso que, além de presenciar esse instante do segredo, a testemunha o ateste com um ato de fala endereçado a alguém a quem se supõe o domínio suficiente da língua<sup>26</sup>. O que a testemunha diz é: “é preciso acreditar em mim porque aí onde testemunho sou único, insubstituível”<sup>27</sup>. O dêitico “aí” é a marca do instante e do lugar, do aqui-agora que assegura a singularidade do testemunho e é desse ato de fala que, de acordo com Derrida, também deriva um “nós” indeterminado, que não pressupõe apoio ou consenso, mas a partilha do idioma, a corresponsabilidade da competência linguística.

Assim, a natureza do testemunho é a exemplaridade que decorre tanto de seu aspecto singular, quanto do universalizável. É singular porque implica um aqui-

---

<sup>22</sup> Id., 2012, p. 260.

<sup>23</sup> Id., 2012, p. 269.

<sup>24</sup> DERRIDA, 2004.

<sup>25</sup> Id., 2004, p. 25-26.

<sup>26</sup> Id., 2004, p. 31.

<sup>27</sup> Id., 2004, p. 38.



agora não comutável: ninguém testemunha pela testemunha, porque ninguém pode repetir a sua experiência interna e externa no tempo e no espaço. No entanto, é universalizável como iterabilidade protética que se presta à possibilidade da ficção e da mentira, do simulacro e da literatura. Em síntese, a condição testemunhal é a de que o singular seja universalizável. Logo, se tomo a escritura de Pizarnik como testemunho é porque, como leitora, hospedo-me no seu texto mesmo sem conhecer o seu segredo e ele me serve de abrigo dizendo algo a respeito de minha condição. Pizarnik é consciente dessa exemplaridade de sua escritura e a atesta ao comentar, na entrada de seu diário do dia 30 de dezembro de 1962, o que uma amiga lhe contara durante horas sobre o impacto que um de seus poemas provocara nela:

*me dijo que se sintió mejor, que mi poema fue como un bálsamo para ella. Y yo pensé que tal vez la poesía sirve para esto, para que en una noche lluviosa y helada alguien vea escrito en unas líneas su confusión inenerrable y su dolor.<sup>28</sup>*

Assim que, seguindo ainda o pensamento derridiano, o testemunho é questão de instante e de instância “em mais de uma língua porque se ele é audível desde o limiar da singularidade mais idiomática, mais intraduzível, esse apelo à universalização é um apelo à tradução”<sup>29</sup>. A tradução a que o filósofo se refere como traduzibilidade inerente ao testemunho não se confunde com desfazer seu caráter idiomático, mas na operação do texto que fará comparecer as nuances da letra em qualquer idioma.

Acredito que seja nesse ponto o momento para comentar a ideia de que Pizarnik se vale de uma terceira língua para além do espanhol e do *yiddich*, ou melhor, fazendo dessas duas a sua própria língua literária: “para transcender el lenguaje debo antes hacerlo mío”<sup>30</sup>. Assim como assume o nome que exige dela o testemunho da experiência do morrer na desconjuntura da poesia, os idiomas que a atravessam também concorrem para a experiência abismal nesse tempo desconjuntado em que Pizarnik escreve e sobrevive. Uma terceira língua para a qual

---

<sup>28</sup> PIZARNIK, 2012, p. 302.

<sup>29</sup> DERRIDA, 2004, p. 40.

<sup>30</sup> Id., 2012, p. 101.



a poeta traduz seu testemunho é a sua sintaxe poética própria, seu espanhol fragmentado e repleto de imagens que criam o abismo ao mesmo tempo em que se abisam nessa torção do idioma que não é o seu, que não é a língua de sua mãe, mas é a língua materna revirada pela língua de sua mãe, o *yiddich*.

A língua de seus pais é a língua sagrada que porta, não apenas o segredo do sagrado, mas com ele a promessa de mantê-lo e a possibilidade do perjúrio<sup>31</sup>. Essa disjunção é uma ferida aberta em Pizarnik e podemos vê-la na pele de sua escritura, da camada mais superficial ao tutano de seus ossos que lhe doem quando acorda e se dá conta da inadequação de estar no mundo. Quando ela afirma em seu diário que não sabe o espanhol, que não maneja bem os verbos, que é incapaz de escrever um romance, porque é impossível se apoderar da linguagem, quando dorme pensando em se matar e acorda cantando uma canção judia, quando pensa em escrever em francês como alternativa ao seu alheamento em relação ao espanhol (para ela, um enxerto estranhamente latino), quando inventa uma língua que lhe é própria dentro dessa outra que seu corpo rejeita porque (não) reconhece.

No entanto, a literatura também é uma palavra latina. Pronunciar essa palavra e ser compreendido pelo outro, a despeito da diversidade do idioma materno, implica, segundo Derrida, “na hospitalidade constringedora ou no acolhimento violento de uma latinidade”<sup>32</sup>. Isso está posto pelo filósofo no sentido de que tudo o que não se deixe ser traduzido ou acolhido, o que precede ou excede a história da latinidade não é admitido como literatura. Derrida aperta o dedo na ferida do etnocentrismo literário e cultural questionando se, para além da latinidade dessa instituição moderna de literatura – que extrapola a cristandade como Igreja Romana, o direito romano e o conceito romano de Estado, haveria algum sentido literal da palavra em questão, isto é, uma institucionalização e um direito a ela fora da cultura latino-romano-cristã. Ou ainda, em sentido mais geral, se haveria uma literatura instituída e um direito a ela não europeus.

Acerca do etnocentrismo latino literário denunciado por Derrida, Antoine Berman já afirmara que a cultura romana é uma cultura-da-tradução na medida em que após o período em que os latinos liam em grego, sucedeu um período em que

---

<sup>31</sup> DERRIDA, 2010.

<sup>32</sup> Id., 2004, p. 14.



todo o *corpus* de textos gregos foi traduzido. Foi precisamente esse processo de tradução massiva que fundou a literatura latina. Todavia, tratou-se da tradução etnocêntrica que procedeu pela “anexação dos textos, das formas e dos termos gregos”<sup>33</sup> que se tornaram irreconhecíveis na mixórdia dos idiomas. Segundo o teórico, essa prática tradutória corrobora para a acepção de tradução que se tornou canônica no Ocidente, a qual se apropria da língua traduzida e avoca à tradução o “direito de vencedor”. Além disso, Berman denuncia o ímpeto tradutório da romanidade que visou:

constituir sua própria cultura por pilhagem, empréstimos e anexação, superpõe-se o impulso evangelizador do cristianismo: é necessário que cada povo possa entender a Palavra de Deus, é necessário traduzir. É a tradução para..., mais do que a tradução por..., [...] na Antiguidade o impulso evangelizador unia-se ao impulso anexionista romano.<sup>34</sup>

Ao remontar às raízes antigas dessa acepção etnocêntrica de tradução, que se faz pelo saque do conhecimento alheio e pelo apagamento de suas marcas, Berman entende que o procedimento se baseia em instância ainda mais distante que as conquistas romanas. O filósofo enxerga uma origem na cesura platônica que considera o sentido como ‘um ser em si’, como pura idealidade que a tradução transfere de uma língua para outra deixando para trás seu corpo, sua materialidade. Por trás dessa compreensão estaria ainda a noção de um *logos* comum e universal que funda a tradução para além das diferenças. Perora ainda que a “fidelidade ao sentido é a infidelidade à letra”<sup>35</sup>, o que implica que partir do princípio de que é possível captar o sentido menosprezando sua letra, seu corpo mortal, sua casca terrestre é, antes de tudo, uma atitude etnocêntrica. A anexação de uma língua pressupõe a submissão da obra estrangeira à “língua de chegada”<sup>36</sup>, que é considerada mais absoluta, mais ideal e mais racional.

Berman, entretanto, fundamenta sua teoria da tradução pela letra sobre a ética da singularidade irreduzível que muito provavelmente foi lido por Derrida

---

<sup>33</sup> BERMAN, 2007, p. 30.

<sup>34</sup> Ibid., p. 31.

<sup>35</sup> Ibid., p. 32.

<sup>36</sup> Ibid., p. 33.



como aquela pretensão de tradução do testemunho que não o exime de ser idiomático. Traduzir a letra é traduzir mantendo a aporia, o estranhamento que não apaga a marca da língua do outro, ao contrário, o hospeda. Disso também sabia Pizarnik desde pequena que, ainda que intuitivamente, já traduzia a si mesma pela letra pondo-se a completar “con palabras inventadas, con un idioma imaginario” a frase “Sí, pero lo que yo quería decirles es que...”<sup>37</sup>. Procedendo desde muito cedo com esse exercício de inventar significantes, Pizarnik aprende ainda a ler cada palavra, incluindo as preposições, isoladamente, “como si estuviera haciendo una autopsia”<sup>38</sup>.

Ao ler a frase de Pizarnik que afirma que sua escritura é uma escritura da tradução, não obstante tomá-la como um testemunho, cotejo sua arte com essa noção de literatura etnocêntrica e esboço o primeiro princípio que deverá nortear a minha proposta de tradução para sua escritura. Se sua poesia é tradução, o que ela traduz é a experiência da “lejanía” a partir de línguas que fala, mas que não são suas propriamente: o espanhol (sua língua materna e latina) e o *yiddich* (língua de sua mãe, de seus pais, na verdade, à margem da latinidade ocidental e sagrada).

Não ter uma língua que seja sua, única e sem opacidade, é o mesmo de não ter uma pátria, de não ter um nome, não ter um rosto adequado ao mundo inadequado. Sobreviver, para Alejandra Pizarnik, equivale então a fazer de sua língua literária o próprio albergue do longínquo, o estrangeiro em seu próprio corpo. Abrigar não é rechaçar as outras línguas de que se vale, ou que lhe restam, mas conduzir a letra ao limite, promovendo a abertura do sentido, fazendo com despenque sobre si mesma. Em sua tradução, o sentido estrangeiro não é aclimatado, não brota como um fruto de nenhuma de suas línguas, ele é desconjuntado e ex-tranho, tanto em sua escrita quanto em sua fala idiossincrática e inclassificável. É assim que faz com seu corpo o corpo do poema, com sua estrangeiridade – que não é em relação a este ou aquele país, tradição, cultura, valores, modos de ser, ou língua – mas a uma estrangeiridade em relação a si mesma e ao projeto humano de habitar o mundo.

---

<sup>37</sup> PIZARNIK, 2012, p. 286.

<sup>38</sup> Ibid., p. 286.



Pizarnik materializa com seu corpo e sua literatura o inominável distanciamento da outridão, da irreduzível alteridade desse outro que está, aprioristicamente, dentro e fora, diante do eu. Sua poesia é essa aporia. Sua vida é essa aporia. A indecidibilidade é a marca dessa vida que não pode senão ser esse albergue do longínquo, que leva ética da tradução às últimas consequências, se preciso ao sacrifício de seu corpo, e, ao mesmo tempo, está diante da escolha incontornável por fazê-lo. Sobreviver, para Pizarnik, é uma questão ética. Ela ouve o chamado de seu nome e vai, obedece a essa ordem que a antecede ontologicamente de relatar o testemunho singular do que é ser Alejandra.

A exemplo de Abraão, que se volta a Deus prontificando-se: “eis-me aqui”, o testemunho da poeta consiste nessa aporia que suspende a escolha de responder ou não ao chamado de seu nome para relatar seu segredo sem revelá-lo. Ao comentar o episódio da escolha abraâmica, Alejandra pondera:

*Aunque tal vez, lo que pasó es que Abraham, simplemente, amaba más a Dios que a su hijo y a su raza. Tal vez ni siquiera eligió. Estaba enamorado de Dios y por ello no le pareció excesivo matar a su hijo. (De quién estoy hablando.)<sup>39</sup>*

Pizarnik passa dessa reflexão a uma questão material sobre sua pena e retoma em seguida: “Los instantes suspendidos. Los actos fuera del tempo.”, como se ainda ponderasse sobre o gesto irrevogável de Abraão com a mão suspensa sobre seu primogênito, dando-lhe a morte em nome de Deus. O sacrifício de Isaac, que mesmo sem haver morrido foi morto pelas mãos do pai, é o segredo, a aliança com Deus que Abraão deverá suportar solitariamente, sem compartilhar com ninguém. Pizarnik então retoma as questões sobre a própria escrita e emenda, por fim: “El terror de no contar con un testigo a quien referirle las penas y las alegrías”. O que a poeta lamenta, ao cabo, é que ninguém testemunha pela testemunha<sup>40</sup>. Seja para aquele que dá o filho em sacrifício, ou aquela que se oferece em sacrifício de corpo e testemunho com sua escritura, é da singularidade do acontecimento que ambos suportem em silêncio o assombro do nome.

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 387.

<sup>40</sup> DERRIDA, 2003.





Enfim, entendo, por ora, que se pretendo analisar e traduzir a obra dessa poeta, devo admitir que ela se fez no seio de uma tradição judaico-cristã que, primeiramente, não é a mesma da minha, e que se distingue de mim, entre tantos motivos, por se tratar de uma cultura da errância, do deserto, do êxodo. É essa, portanto, a lente pela qual acredito ser possível ler e traduzir Alejandra: a da não identificação, da preservação de sua singularidade em minha leitura de seu testemunho. Um testemunho que, conforme afirmei, consiste na aporia de escolher sem haver escolha, de portar um segredo (que é o seu próprio sacrifício em nome de seu testemunho) que ela conta sem revelar, de atender ao chamado de seu nome sem questionar. Tudo isso muito atravessado pela diferença entre as línguas e consequentemente pelas culturas que a constituem. Ainda não é muito o que sei sobre a escritura dessa portenha judia, mas já posso afirmar que reduzir qualquer gesto de Alejandra à ingenuidade e à infantilidade de uma pessoa que se recusou a crescer e a se adequar ao mundo adulto, é matá-la outra vez. É aniquilar sua singularidade absoluta, pelo apagamento de sua alteridade com a violência da identificação. O compromisso que assumo com sua letra guarda semelhança, no entanto, com seu modo de traduzir o impossível no sentido de pretender ser um abrigo ao seu longínquo sem querer reduzir a distância que o ilumina e distingue.

## Referências

BERMAN. Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. PGET/7Letras, UFSC. 2007.

CAMPOS. Haroldo de. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DERRIDA, Jacques. Carneiros. **O diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema**. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2003.



\_\_\_\_\_. **Morada.** Maurice Blanchot. Trad. Silvana Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004.

\_\_\_\_\_. **O animal que logo sou.** Trad. Fábio Landa. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Los ojos de la lengua.** Traducción: Jazmín Acosta. Publicada en Nombres. Revista de Filosofía, Córdoba, año XIX, nº 24, Noviembre de 2010. Disponível em: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/textos.htm>. Acesso em: 11 de novembro de 2016.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Nas entrelinhas do talvez. Derrida e a literatura.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Ed. Via Verita, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega. 2000.

PIÑA, Cristina. **Alejandra Pizarnik: uma biografia.** Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios – Alejandra Pizarnik.** Argentina, Buenos Aires: Lumen, 2012.

\_\_\_\_\_. **Poesía completa.** Argentina, Buenos Aires: Editorial Lumen, 2012a.

SMITH, Barbara. **Poetry as fiction.** New Literary History, v. 2, n. 2. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1971, p. 259-281.



---

**Fernanda Ribeiro Marra** é doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília – UnB.

*Recebido em: 17/02/2017*  
*Aprovado em: 10/04/2017*  
*Publicado em junho de 2017*



ARTIGOS

## **AUTORIDAD SUBVERTIDA EN *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS* DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA**

**Giorgia Piras**

*Università di Cagliari, Italia*

giorgiapiras@yahoo.it

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7109>

**RESUMEN:** El estudio se enfoca en la crítica de algunos aspectos de la novela *Changó, el gran putas*, del escritor colombiano Manuel Zapata Olivella, relacionados con la subversión de la autoridad, desde una perspectiva decolonial, en el cotejo de la versión en lengua española con sus traducciones en lenguas francesa e inglesa.

**Palabras clave:** *traducción, estudios decoloniales, Manuel Zapata Olivella, Changó, el gran putas*

### **AUTORIDADE SUBVERTIDA EM *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS* DE MANUEL ZAPATA OLIVELLA**

**RESUMO:** O estudo concentra-se na crítica de alguns aspectos do romance *Changó, el gran putas*, do escritor colombiano Manuel Zapata Olivella, relacionados à subversão da autoridade, desde uma perspectiva descolonial, comparando a versão em língua espanhola com suas traduções em línguas francesa e inglesa.

**Palavras-chave:** *tradução, estudos descoloniais, Manuel Zapata Olivella, Changó, el gran putas*



## SUBVERTED AUTHORITY IN *CHANGÓ, EL GRAN PUTAS* BY MANUEL ZAPATA OLIVELLA

**ABSTRACT:** This study focuses on analyzing some aspects related to subverted authority of the novel *Changó, el gran putas*, by the Colombian writer Manuel Zapata Olivella, from a decolonial perspective, and compare Spanish version to French and English translations.

**Keywords:** *translation, decolonial studies, Manuel Zapata Olivella, Changó, el gran putas*

La novela *Changó, el gran putas*, del autor colombiano Manuel Zapata Olivella, se acabó en 1983, tras años de investigación acerca de la herencia afro en Colombia y de la cultura africana. Según Lucía Ortiz, en su balance de la novela colombiana, la obra identifica una propuesta narrativa que rompe con el canon literario nacional, porque crea una forma de discurso alternativa que proporciona la apropiación de las historias y los lenguajes de grupos que hasta hace poco estaban privados de representación en la cultura nacional.

*Changó, el gran putas* proporciona una lectura decolonizada de la historia de la diáspora negra en las Américas y de las vivencias de los afrodescendientes en las tierras americanas, que contrasta con la visión eurocéntrica excluyente y que estructura la formación del discurso social, político y cultural colombiano.

Efectivamente los afroamericanos han sufrido, para decirlo con palabras del filósofo africano Eugenio Nkogo Ondó, “la misma suerte” que los africanos del otro lado del Atlántico. Es decir que los afroamericanos están por dentro de una narración histórica ficticia, hecha por historiadores “que no sabían seguir la vía de la interpretación racional que exige su objeto”. Desde esto, según Ondó, surge una historia de África demasiado ficticia o ignorada, que muchas veces coincide con la historia del colonialismo y, por otra parte, la historia de Afroamérica con la historia de la esclavitud. Esto, atestigua Ondó, se figura “con una amnesia casi incurable” (ONDÓ, 2012).

**El autor**



Manuel Zapata Olivella contribuyó a curar esa amnesia a lo largo de su vida, dedicada enteramente a la recuperación de la herencia afro en Colombia. Las investigaciones sobre el folklor, junto a su hermana Delia, las novelas y ensayos, los trabajos antropológicos, el quehacer de activista y editor, han enriquecido al panorama literario colombiano. Escritor ecléctico, intelectual, médico, antropólogo, musicólogo: para Zapata Olivella entre experiencias de vida y arte no hay verdadera separación. Nació en 1920 en Santa Cruz de Lorica, Córdoba, pasó su niñez en Cartagena, y murió en 2004 en Bogotá. Comienza a escribir novelas en 1947 (*Tierra mojada*), tarea que sigue ejerciendo hasta 1983, año en el que publica *Changó, el gran putas*. En el medio de su oficio literario hay un sinfín de actividades, como atestigua Yvonne Captain:

*Zapata is more than a creative intellectual or any of the terms that often describes artists who insist on making a difference in their cultures. Instead, Zapata is a “triple threat” in letters: a creator, an activist, and an intellectual. This differs from the concept of an engaged writer because the Afro-Colombian never ceased one activity in order to initiate a different one (CAPTAIN, 2011).*

### La estructura de la novela

Siendo *Changó* una obra inabarcable en su totalidad por el tratamiento de temas, la presencia de aspectos lingüísticos heterogéneos, las peculiaridades culturales e históricas que conlleva y otros asuntos, aquí se tratará de aislar solamente algunos, y de llevar a cabo un análisis sin pretensiones exhaustivas. *Changó* se ordena en cinco capítulos separados que conservan su propia estructura, lenguaje y contexto histórico, y que al mismo tiempo están interconectados por la omnipresencia del santoral Yoruba. El primer capítulo, *Los Orígenes*, se abre con un largo poema épico, donde los tres apartados (*La tierra de los ancestros; La trata; La alargada huella entre dos mundos*) narran tres acontecimientos: la génesis *otra* del pueblo afrodescendiente, la ira de Changó y el exilio forzado del *mntu* africano al amparo de los orichas. El segundo capítulo, *El mntu americano*, con sus tres secciones (*Nacido entre dos aguas; Hijos de Dios y la Diabla; Cruz de Elegba, la tortura camina*), se desenrolla en Cartagena, lugar originario de la trata esclava en el



continente hispanoamericano, e interesa la cristianización de esas tierras y las primeras formaciones de palenques o quilombos. El tercer capítulo *La rebelión de los vodús*, (*Hablan los caballos y sus jinetes; El tambor de Bouckman; Libertad o muerte*) sigue relatando la historia de las rebeliones del muntu, centrándose en la revolución haitiana de 1791. El cuarto, *Las sangres encontradas* (*Simón Bolívar: memoria del olvido; José Prudencio Padilla: guerras ajenas que parecen nuestras; El Aleijadinho: donde quiera que tus manos sin dedos dejen la huella de tu espíritu; José María Morelos: el llamado de los ancestros olmecas*), narra acerca de la abolición de la esclavitud, especialmente de las azañas de los líderes libertadores Bolívar, Padilla, Aleijadinho, Morelos. La quinta y última parte, *Los ancestros combatientes*, (*El culto a los ancestros; Los fabricantes de centellas; La guerra civil nos dio la libertad, la libertad nos devolvió la esclavitud; ¡Oye: los orichas están furiosos!*) mezcla pasado y presente, involucra personajes pertenecientes a distintas épocas históricas, todos los que contribuyeron a la liberación de los negros en los Estados Unidos y al regreso de los afrodescendientes a África.

La refundación del origen del afroamericano por parte de Olivella sobrepasa la interrogación de Spivak (*¿Puede hablar el subalterno?*) por el hecho de crear una cosmogonía donde esta pregunta no tiene ningún valor. En *Changó*, los afroamericanos hablan y están conscientes de sus identidades, de la historia de sus ancestros, del papel que tuvieron en la formación socio-política y cultural de las Américas. Lejos de ser sujeto subalterno, el negro de Zapata Olivella es protagonista de una narración amparada por las deidades ancestrales, un relato que, por su afán cosmogónico, se aproxima a las historias sagradas de otros pueblos, como la Biblia para los cristianos o el Popol Vuh para los pueblos mesoamericanos.

En cuanto producto de la ira de Changó, la condición diaspórica del *muntu*, además de narrarse como extraordinaria en su humanidad, está sujeta a una vivencia maldita. Así que todas las acciones violentas, las torturas, las vicisitudes deshumanas que padecieron los millones de africanos a partir del siglo XVI, están relacionadas con la voluntad del oricha Changó, pero nunca con una supuesta supremacía de los esclavistas blancos sobre el pueblo africano y afrodescendiente



En otras palabras, Zapata Olivella mira a deconstruir el discurso sobre el afrodescendiente tal como la historia occidental lo levantó, es decir en función de valores blancos. La *contra-historia* de Zapata Olivella exige una ruptura del patrón epistemológico que estructura la visión histórica oficial, por ese motivo el *lector-viajero* tiene que desprenderse del entramado de normas que organizan la perspectiva colonial:

Cualesquiera sea tu raza, cultura o clase, no olvides que pisas la tierra de América, el Nuevo Mundo, la aurora de la nueva humanidad. Por lo tanto hazte niño. Si encuentras fantasmas extraños – palabra, personaje, trama – tómalos como un desafío a tu imaginación. Olvídate de la academia, de los tiempos verbales, de las fronteras que separan la vida de la muerte, porque en esta saga no hay más huella que la que tú dejes: eres el prisionero, el descubridor, el fundador, el libertador (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 35).

Como ya atestiguado por Fanon, en calidad de sujeto colonizado, el negro padece una continua cosificación y erotización de su persona. Hombres y mujeres negros están representados por la historia como violables y caracterizados por símbolos que responden a una lógica racista muy potente, que logra naturalizar la diferencia como ontológica y, por lo tanto, legitimar la explotación de seres deshumanizados e invisibilizados. Este proceso oficial e institucionalizado creó una desautorización de la raza negra, tal como lo afirma Cesaire en su *Discurso sobre el colonialismo*:

Los indios masacrados, el mundo musulmán vaciado de sí mismo, el mundo chino mancillado y desnaturalizado durante todo un siglo; el mundo negro desacreditado; voces inmensas apagadas para siempre; hogares esparcidos al viento; toda esta chapucería, todo este despilfarro, la humanidad reducida al monólogo, ¿y creen ustedes que todo esto no se paga? La verdad es que en esta política está inscrita la pérdida de Europa misma, y que Europa, si no toma precauciones, perecerá por el vacío que creó alrededor de ella (CESAIRE, 2006, p. 41).

Dicho de otra forma, *Changó* es un propósito (logrado) de decolonizar al *muntu* africano y su ruta por las tierras americanas, es decir, una oportunidad para





desestructurar la hegemonía epistémica del occidente mediante el reconocimiento del afrodescendiente como sujeto de la historia.

### **El *muntu*, los *ekobios*, los *orichas***

El *Cuaderno de bitácora*<sup>1</sup>, glosario al final de la novela, entre otros *realia*, esclarece el concepto de *muntu*, uno de los más importantes para la comprensión de la dimensión cultural africana, porque es una noción que “trasciende la connotación de hombre, ya que incluye a los vivos y difuntos, así como a los animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersas en el universo presente, pasado y futuro” (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 648). Esta palabra es tomada de la cultura Bantú, cuya familia lingüística se extiende en todo el territorio de África austral, por debajo del río Níger, y cuyos distintos imperios fueron saqueados con la captura esclavista de los europeos<sup>2</sup>. El término *muntu* aparece desde los primeros versos del poema, en calidad de destinatario y al mismo tiempo protagonista de la narración, encabezada por el juglar africano Nagó, que canta acompañado por la *kora*, instrumento africano parecido a un arpa-laúd:

¡Oídos del Muntu, oíd!  
¡Oíd! ¡Oíd! ¡Oíd!  
¡Oídos del Muntu, oíd!  
(La *kora* ríe  
lloraba la *kora*,  
sus cuerdas hermanas  
narrarán un solo canto  
la historia de Nagó  
el trágico viaje del Muntu  
al continente exilio de Changó  
(ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 41).

---

1 ZAPATA OLIVELLA, Manuel, *Changó, el gran putas*, Bogotá: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Ministerio de Cultura, 2010, p. 646.

2 “Las raíces de la cultura Bantú fueron sembradas en América por millones de africanos arrancados de su tierra madre, dejando como grandes frutos sus concepciones filosóficas, religiosas y vitales. Es importante tener en cuenta que la lengua y familia Bantú está íntimamente ligada con sus hermanas Yoruba, Fon, Carabalí, etc., en la gran diáspora genésica y universal del África, por lo que dividir las en polos separados sería negar sus raíces”. CORREA SANDOVAL, Sergio Andrés, *Regiones, Etnicidad y Literatura en Colombia: Lecturas Abiertas de Manuel Zapata Olivella. Lingüística y Literatura*, 2012, p. 96.



El muntu se halla a lo largo de la novela y todas las vicisitudes que vive son amparadas por los orichas, a partir de esas terribles acontecidas en las costas africanas y durante las travesías atlánticas. Simbolizado por el hijo de la esclava Sosa Illamba, nacido bajo cubierta de un nao negrero, el muntu está destinado a fecundar América y fundar la trietnia americana<sup>3</sup>.

El muntu no es solo africano, es también indígena, asiático, oceánico, árabe y europeo. Lejos de toda discriminación, como atesta Lucía Ortiz, *Changó* resulta ser una novela cuyo protagonista es “toda una raza compuesta por los diferentes grupos que representan el universo cultural americano y de los que se destaca su componente afro” (ORTIZ, 2007, p. 158).

Es Elegba, el oricha intermediario entre los difuntos y los vivos, que anuncia a la tripulación del barco, la llegada del muntu:

Vengo a decirte que te alistes para la partida. Vendrá la gran nave en donde se confundirán todas las sangres. Estarán unidas aunque las separen las lenguas y las cadenas. En mitad del mar nacerá el nuevo hijo del muntu y en la nueva tierra será amamantado por la leche de madres desconocidas (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 91).

El *Cuaderno de bitácora* proporciona el significado de los términos extranjeros, en la mayoría africanos, que se encuentran a lo largo de la obra. Esta disposición del autor deja que el léxico híbrido gane significación y crezca en relación al contexto, así que el lector es testigo de una lengua que se enriquece de manera progresiva con términos de una lengua otra. Según esta dinámica, el lector familiariza con palabras de la cultura yoruba y llamará los hermanos *ekobios*, la fuerza vital *magara*, el cadáver *buzima*, término sin embargo diferente de *bazimu*, que designa un muerto todavía con energía e inteligencia. De igual modo el glosario cuenta con los nombres de los catorce orichas, dioses del panteón yoruba y, como atesta Darío Henao Restrepo: “cada uno simboliza uno o varios aspectos de la vida y son protectores de los seres humanos. En *Changó, el gran putas* aparecen ejerciendo

---

3 Siguen algunos ejemplos tomados del texto: *Pero América / matriz del indio, / vientre violado siete veces por la Loba / fecundada por el Muntu / con su sangre / sudores / y sus gritos / -revelome Changó- / parirá un niño / hijo negro / hijo blanco / hijo indio / mitad tierra / mitad árbol / mitad leña / mitad fuego / por sí mismo / redimido* (p. 68.)



sus roles sobre el destino de los africanos que llegaron a América. [...] Todo este santoral africano aparece en el poema épico que desde un comienzo prefigura el destino de los esclavos africanos en América” (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 15-16).

Zapata Olivella entrega al público de lengua española la posibilidad de desprenderse de una estética colonizada, relatando desde perspectivas narrativas marginales y acerca de culturas subalternas, a través de un idioma compuesto por términos inusitados que el lector deberá redefinir o reinventar con su propia imaginación. Se fomenta un lector que represente al *hombre desnudo*, al *niño-viajero* mencionado en el prólogo, un auditorio testigo de una narración alternativa, cuyos personajes históricos se mitifican y los mitos se vuelven historia.

### **Dinámica entre historia y mito**

*Changó* es el máximo ejemplo de *realismo mítico*, una actitud literaria que amalgama realidad y ficción, que sigue el ejemplo del *real maravilloso* de Carpentier y del *realismo mágico* de García Márquez 4. El resultado es una combinación de lo real y lo ficticio en una escritura que une los saberes antropológicos a las mitologías de África subsahariana, la realidad americana a la historia silenciada de una América desconocida, con el uso de un estilo que a menudo dificulta la medición regulada del tiempo occidental con la irrupción de la épica en la narración. La compenetración entre dimensiones temporales diferentes se refleja en la escritura y es mayormente evidente en la discrepancia entre los tiempos verbales. Lo que más interesa subrayar en este estilo narrativo es la relación entre historia y mito, dinámica que contribuye a la creación de la *contra-historia* de *Changó*.

---

4 Según Zapata Olivella, “nuestros narradores y poetas actuales, sin perder el talento de buenos escritores, alegando la libertad expresiva, retomaron la condición esencial del pensamiento: mitificar la realidad [...] La literatura ha sido siempre la utópica respuesta que nos deja la fábula de la zorra y las uvas verdes. El realismo mágico y mítico es una respuesta válida para un continente que sufre cada vez la expoliación de sus riquezas físicas y espirituales. Frente a los molinos de viento necesitamos la fantasía, el denuedo y el heroísmo de Don Quijote. Rulfo, García Márquez, Borges, Carpentier, apenas nos han abierto las puertas del misterio americano. Aún nos falta excavar en la reminiscencia ancestral de nuestros pueblos la sabiduría milenaria subyacente en la memoria de nuestros ancestros africanos, melanésicos, polinésicos y europeos” (ZAPATA OLIVELLA, 1997, p. 275-278).



La historia oficial silencia en lugar de poner de relieve los hechos históricos subalternos (un ejemplo es la revolución haitiana de 1791), en otras palabras, los *deshistorifica*. Esta técnica ejercida durante siglos por parte de la misma Historia sobre los africanos y afrodescendientes es un proceso oficial que se constituyó como una deshistorificación institucional. Por lo tanto, esto va a representar un acto de negación de la historia que opera bajo el control cultural, regulado en función de los tiempos y los modos, dicho en otras palabras: un acto establecido. Dicho procedimiento está a la base de la *amnesia casi incurable* citada antes por Ondó.

En respuesta a este fenómeno institucionalizado de exclusión, *Changó, el gran putas* se propone como obra portadora de una *contrahistoria*, y fija en la memoria colectiva lo que la historia oficial rechaza. Con un ejercicio de traducción de la historia en mito y viceversa, Zapata Olivella hace hincapié en uno de los mecanismos fundantes de la historia oficial y ofrece un cambio de perspectiva acerca de las subjetividades históricas: desmitifica al africano, con su entrada en la historia oficial, y deshistorifica al esclavista y al racista blanco, que en la novela juega un papel marginal y deshumanizado.

El autor alcanza esta dinámica de subversión de la subjetividad mediante el uso de estrategias estilísticas que se pueden apreciar a lo largo de la obra en distintos niveles: en el plan léxico, sintáctico, en la estructura de la novela.

### **Subversión de la autoridad**

En *Los Orígenes*, la representación del esclavista se demarca en negativo y no cabe como sujeto protagonista en la interpretación histórico-épica del autor, más bien juega un papel secundario: es un ayudante de Changó y un medio del que se sirve el dios para cumplir su venganza. La representación del negrero que restituye Zapata Olivella recalca la visión bestial que en aquellas épocas el europeo tenía del africano<sup>5</sup>. La imagen del esclavista es totalmente deshumana y animalizada y actúa

---

5 Siguen algunos ejemplos: *Loba pelo rojo/ tienes hocico de hiena/ coagulada sangre en los ojos,/ zarpas uñas de fiera/ corazón noche negra/ tu vacía casa:/ la ambición./ Tu huella ceniza/ carimba/ rencor que no se olvida/ tatuado en mi piel./ Dolor en la partida/ mordisco que separas/ al padre que se aleja/ la madre de la hija./ No compras el puño argollado/ del esclavo/ —¡pieza de Indias!—/ sino el negro resentimiento/ la negra piel/ que enmohece el odio./ Donde renazca tu chispa/ en nuestra*



bajo la ley de la ambición: la *loba blanca* (metáfora que alude al mercante de ser humanos, y en general al individuo racista) se perfila como un personaje negativo antagonista del *muntu*, no actúa según su propia voluntad, porque está desde el principio movida por la voluntad del dios Changó: “¡Changó! ¡ Changó!/ Buscaste fuera de África/ la Loba Blanca/ para cumplir tu venganza. La que vende y compra/ por un doblón de cobre/ un collar de vidrio/ por tre reales,/ un rebaño de hombres” (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 74). La deshumanización del esclavista, la desautorización de su protagonismo, la exclusión del racista como agente de la historia, son recursos que apoyan la narrativa alternativa de Zapata, sin embargo, la dinámica de subversión de la autoridad más evidente es quizás lo que el autor denomina el *libro de derrota*, una estrategia para entremezclar el punto de vista de los esclavos con lo de los esclavistas.

Según el relato de la primera parte de la novela, a la muerte del comandante, acontecida durante una negociación de *piezas de Indias* por mano de Ezili, comerciante africana que se encarga de fijar el precio de su propio pueblo, sigue el primer oficial y contramaestre que asume el mando del barco. Su *libro de bitácora* se vuelve pronto en *libro de derrota* que, de aquí en adelante, salpica el relato de la rebelión:

*Libro de derrota*

*Nos persiguen algunas nubazones y lloviznas. El calor sofoca el cargamento y me preocupan los mulecones. Parece que los ashantis se acomodan al cautiverio pero estoy listo a reprimir cualquier muestra de rebeldía. Personalmente vigilo que se cumplan las rondas en las bodegas y si hay muertos que se arrojen al mar. Solo temo por unos carabalí-bibbi que se resisten a comer.*

¡Eléyay!, padre Jalunga, rememoro tus sabios consejos:

«La araña tarda mucho tiempo en escoger las ramas donde tejer su red».

Te escucho venerable Jalunga:

«Si tienes atados los pies camina con los ojos: los árboles vuelan en el viento».

---

*sangre/ en el pan de tu horno/ en el beso de tu hija/ en la mirada de tu nieto/ estará presente el llanto/ memoria de la madre muerta,/ hueso partido en cruz/ por la espada de tus santos./ ¡Las salivas de mil hijos/ escupirán sobre tu tumba!/ Látigo/ sal en la herida/ tijera de la lengua/ las sombras de tu alma/ en la noche de la trata/ sirvieron de moneda. (p. 72-73) Insaciables mercaderes/ traficantes de la vida/ vendedores de la muerte/ las Blancas Lobas/ mercaderes de los hombres,/ violadoras de mujeres/ tu raza,/ tu pueblo,/ tus dioses,/ tu lengua/ ¡destruirán! (p. 66-67)*



Cuento las pisadas de la loba blanca sobre cubierta, las veces que levantaba la escotilla, el chirrido de sus garruchas al izar las velas, los aullidos cuando canta.

Ngafúa me advierte que debo apresurarme en limar las cadenas. Ya sé que su ojombliigo recorre los rincones de mi cuerpo. Lo encontraba en mi memoria, en el brazo que muevo, en mis deseos no pensados. Calladamente me puse a limar la argolla y nadie duerme con este silbo del pájaronoche (ZAPATA OLIVELLA, 2010, 112-113).

El encadenamiento del *libro de derrota* (en itálico en el texto), y del relato, establece una alternancia de perspectivas distintas y asimismo de lógicas, epistemologías y saberes diferentes, que culminan, llevados por un énfasis progresivo, en el clímax de los últimos apuntes, que cierran la primera parte de la novela:

#### *Libro de derrota*

*Tenemos una rebelión a bordo. Los esclavos han atrapado a más de diez de nuestros hombres en las bodegas y temo que los asesinen y puedan incendiar la Nova India. He dado orden de volar la escotilla de proa y si es necesario desmontar la cubierta para someterlos. El mar se enfurece y el vigía de cofa ha dejado de ver tierra. No hay barco a la vista, amigo o pirata que pueda socorrernos. En la cabina tengo conmigo una pieza de Indias como rehén... ¡Santo Dios, ya están aquí...!*

La clarividente sombra de Ngafúa está con nosotros. Los ekobios me rodeaban, algunos arrastrando pedazos de cepos que no han podido arrancarse de los tobillos. Kanuri mai y los felupes se dan prisa en bajar a la sentina para liberar a los que todavía están prendidos a los vergalones. Hemos refugiado a los pequeños en el compartimiento de babor. Sobre sus cabezas, rotos los vidrios, se abren las claraboyas por donde pueden respirar la lluvia que les arroja la madre Yemayá. Cumpliendo un viejo mandato levantan las manos y abrían las bocas, bebiéndose el agua que han dejado de mamar. Las ekobias rodean a Sosa Illamba, jadeante, ansiosa, porque el hijo deseaba gatear entre sus piernas (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 142).

### **Las traducciones de *Changó***

Las dificultades traductivas se presentan por lo menos en dos sectores distintos de la novela: al nivel lexical, debido a la cantidad de términos que atañen a lenguas especiales (por ejemplo, al campo de la náutica), y a la presencia de



neologismos; al nivel gramatical, especialmente por el énfasis en la dimensión no lineal del tiempo de la narración.

Hasta la fecha, las traducciones de *Changó* constan de dos ejemplares: la versión francesa de Dorita Nouhaud, publicada en 1991, y la inglesa de Jonhatan Tittler, editada en 2010. Su traducción en portugués está en curso de obra. Entre las traducciones de *Changó* hay diferencias acerca de la estructura de la obra, del estilo adoptado por los traductores, en cuanto que se extranjeriza o domestica el texto. Seguidamente (Tabla 1) hay algunos fragmentos del texto en las tres lenguas, española, francesa e inglesa, para dar cuenta solo de algunas transformaciones de *Changó*.

<b><i>Changó, el gran putas.</i> (Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)</b>	<b><i>Changó, ce sacré dieu.</i> (Lille: Miroirs Éditions,1991)</b>	<b><i>Changó, the Biggest Badass.</i> (Lubbock: Texas Tech University Press, 2010)</b>
Al compañero de viaje:  Sube a bordo de esta novela como uno de los tantos millones de africanos prisioneros en las naos negreras; y siéntete libre aunque te aten las cadenas. ¡Desnúdate! Cualesquiera que sean tu raza, cultura o clase, no olvides que pisas la tierra de América, el Nuevo Mundo, la aurora de la nueva humanidad. Por lo tanto hazte niño. Si encuentras fantasmas extraños —palabra, personaje, trama— tómalos como un desafío a tu imaginación. Olvídate de la academia, de los tiempos verbales, de las fronteras que separan la vida	--	TO THE FELLOW TRAVELER  Climb aboard this novel like so many million African prisoners on the slave ships; and feel free despite your chains. Take off your clothes! Whatever your race, culture, or class, don't forget that the land where you tread is America, the New World, humanity's new dawn. So become a child. If you find strange spirits –in word, character, or plot –take them as a challenge to your imagination. Forget about academics, verb tenses, the boundaries between life and death, because in this saga there is no other trace than the



de la muerte, porque en esta saga no hay más huella que la que tú dejes: eres el prisionero, el descubridor, el fundador, el libertador [...] (p. 35).		one you leave behind: you are the prisoner, the discoverer, the founder, the liberator [...] (p. 37).
--	--	---

Tabla 1

En la comparación con la traducción francesa aparecen algunas diferencias substanciales que interesan la esfera de la recepción del texto: desaparece el prólogo *Al compañero de viaje*, dónde emergen importantes indicaciones acerca la interpretación del texto; además se le quita el *Cuaderno de bitácora*, glosario al final del libro, citado por el autor en el mismo prólogo: “Si descubres un vocablo misterioso, dale tu propia connotación, reinvéntala. No acudas al «Cuaderno de bitácora» al final del libro, porque este solo tiene por objeto mostrar los riscos por donde has andado; no es una brújula para descubrir caminos” (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p. 35). Por lo tanto, sin indicaciones por parte del autor, ni glosario, la traductora francesa opta para la referencia a pie de página (Tabla 2).

<b><i>Changó, el gran putas.</i></b> <b>(Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)</b>	<b><i>Changó, ce sacré dieu.</i></b> <b>(Lille: Miroirs Éditions, 1991)</b>
<p><b><i>Los orichas</i></b></p> <p><b><i>Deja que cante la kora</i></b></p> <p>¡Oídos del Muntu, oíd!</p> <p>¡Oíd! ¡Oíd! ¡Oíd!</p> <p>¡Oídos del Muntu, oíd!</p> <p><i>(La kora ríe</i></p> <p><i>lloraba la kora,</i></p> <p><i>sus cuerdas hermanas</i></p> <p><i>narrarán un solo canto</i></p> <p><i>la historia de Nagó</i></p> <p><i>el trágico viaje del Muntu</i></p> <p><i>al continente exilio de Changó).</i></p> <p>Soy Ngafúa, hijo de Kissi-Kama.</p>	<p><b><i>Les Orichas<sup>1</sup></i></b></p> <p><b><i>Reçois le chant de la Kora<sup>2</sup></i></b></p> <p>Oreilles du Mountou<sup>3</sup>, écoutez!</p> <p>Ecoutez! Ecoutez! Ecoutez!</p> <p>Oreilles du Mountou, Ecoutez!</p> <p><i>(La kora rit,</i></p> <p><i>Elle pleurait, la kora,</i></p> <p><i>Ses cordes unanimes</i></p> <p><i>Narreront un seul chant</i></p> <p><i>L'histoire de Nago</i></p> <p><i>Le tragique voyage du Mountou</i></p> <p><i>Au continent exil de Chango).</i></p> <p><i>Je suis Ngafoua, fils de Kessi-Kama.</i></p>





<p>Dame, padre, tu voz creadora de imágenes, tu voz tantas veces escuchada a la sombra del baobab. ¡Kissi-Kama, padre, despierta! Aquí te invoco esta noche, junta a mi voz tus sabias historias.</p>	<p><i>Père, donne-moi ta voix créatrice d'images, Ta voix si souvent écoutée à l'ombre du baobab. Kissi-Kama, mon père, réveille-toi ! Ici je t'invoque cette nuit Joins à ma voix tes sages histoires.</i></p>
---	---

Tabla 2

Proporcionar de inmediato el significado de cada término extranjero, es quizás una medida traductiva que desconcerta los intentos del autor. Asimismo, con respecto a los topónimos, a los nombres propios y en general a todos los *realias*, la edición francesa simplifica el texto hasta domesticar los términos que resultan extrañantes aún en la versión española: Muntu > Mountou; Nagó > Nago; Changó > Chango; Ngafúa > Ngafoua; Kissi-Kama > Kessi-Kama.

<i>Changó, el gran putas.</i> (Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)	<i>Changó, ce sacré dieu.</i> (Lille: Miroirs Éditions, 1991)	<i>Changó, the Biggest Badass.</i> (Lubbock: Texas Tech University Press, 2010)
<i>La trata</i>	La traite	THE SLAVE TRADE
<p>La fortaleza nació entre la orilla del mar y la barranca del río, pequeña, perdida en la costa. Al principio la <b>loba blanca</b> trae unos cuantos <b>ekobios</b> encadenados que no hablaban <b>nuestras lenguas</b>.</p> <p>Desembarcaron fusiles, cañones y barriles de alimento. Asombrados y recelosos vimos crecer sus murallas y casamatas blancas para que el <b>muntu</b> se pudra por dentro (p. 82).</p>	<p>La forteresse est née entre le bord de la mer et la gorge du fleuve, petite, perdue sur la côte. Au début, la <b>Louve Blanche</b> amène quelques <b>ékobios*</b> enchaînés qui ne parlaient pas <b>notre langue</b>. Des fusils, des canons et des barrils de nourriture sont débarqués. Etonnés et méfiants, nous avons vu grandir ses murailles et ses casemates blanches faites pour que le <b>Mountou</b> pourrisse à l'intérieur (p. 49).</p>	<p>The fortress was born between the seashore and their river canyon, small, lost on the coast. At first the <b>White Wolf</b> brings a few chained <b>ekobios</b> who did not speak <b>our languages</b>. They unloaded guns, cannons, and barrels of food. Astonished and suspicious, we saw their white walls and casemates grow wherein the <b>Muntu</b> would rot (p. 33).</p>



	<p><b>*Chez les Gnagnigos de Cuba, membre d'une même confrérie. Ici, synonyme de Noir.</b></p>	
--	--	--

Tabla 3

Como se puede apreciar en la Tabla 3, las versiones inglesa y francesa se alejan del texto de partida tomando las siguientes preferencias de traducción en relación al nombre de los personajes (adopción de letras mayúsculas *loba blanca* > *Louve Blanche* > *White Wolf*; *mntu* > *Mountou* > *Muntu*), domesticación fonética, solamente en la versión francesa (*ekobios* > *ékobios*; *Muntu* > *Mountou*); inclusión de referencias a pie de página, solamente en la versión francesa (*ékobios\**: *Chez les Gnagnigos de Cuba, membre d'une même confrérie. Ici, synonyme de Noir.*), sin embargo, más extensas de las que proporciona el cuaderno de bitácora en la versión española (*Ekobio: Sinónimo de cófrade entre los ñañigos de Cuba*); número de los sustantivos (*nuestras lenguas* > *notre langue*). Las creaciones neológicas que aparecen en el texto añaden complejidad al proceso traductivo, como se puede apreciar en los ejemplos siguientes:

<b><i>Changó, el gran putas.</i></b> <b>(Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)</b>	<b><i>Changó, ce sacré dieu.</i></b> <b>(Lille: Miroirs Éditions, 1991)</b>	<b><i>Changó, the Biggest Badass.</i></b> <b>(Lubbock: Texas Tech University Press, 2010)</b>
el <b>truenoluz</b> de tus relámpagos (p. 70) <b>voz tambor</b> (p. 41)	le <b>tonnere-lumière</b> de tes éclairs (p. 40) <b>voix-tambour</b> (p. 40)	The <b>tunderlight</b> of your lightning flashes (p. 24) <b>drum voice</b> (p. 25)
la <b>risatrueno</b> de Changó (p. 139)	Le <b>riretonnere</b> de Changó (p. 104)	Changó's <b>thunderlaughter</b> (p. 75)
No deja de observarme con la <b>sonrisapájaro</b> que ilumina su cabeza de hormiga (p. 112)	Il ne cesse de m'observer avec le <b>sourire-oiseau</b> qui éclaire sa tête de fourmi (p. 79)	He does not stop observing me with his <b>birdsmile</b> , which illuminates his head of an ant (p. 55)



De repente la <b>sombraluz</b> se detuvo para pegar sus labios a los míos (p. 376)	Soudain l' <b>ombre-lumière</b> s'est arrêtée pour coller ses lèvres sur les miennes (p. 338)	Suddenly the <b>lightshadow</b> stopped to press its lips against mine (p. 251)
Ya sé que su <b>ojombligo</b> recorre los rincones de mi cuerpo (p. 113)	Je sais bien que son <b>oeil-nombril</b> parcourt tous le coins de mon corps (p. 79)	I know his <b>eye-navel</b> runs over the contours of my body (p. 56)
En cubierta, las <b>risallantos</b> de las ekobias ashantis, quienes gritaban y miran hacia el puerto como si distinguieran el lugar conocido de su aldea (p. 119)	Sur le pont, le <b>rirespleurs</b> des ékobias ashantis criaient et regardent vers le port comme si elles distinguaient l'endroit familier de leur village (p. 85)	On deck, with <b>laughtersobs</b> the Ashanti women shouted and look toward the port as though they were seeing the familiar sight of their native village (p. 60)
La <b>sombraluz</b> de mi canto, la angustia de mi relato, ilumina los rostros de los ekobios encadenados (p. 131)	L' <b>ombre-lumière</b> de mon chant, l'angoisse de mon récit, éclairent les visages des ékobios enchaînés (p. 96)	The <b>lightshadow</b> of my song, the anguish of my tale, illuminates the faces of the bound ekobios (p. 69)
Me hablaba en yoruba para que pueda entender su <b>cantorrelato</b> : (p. 109)	Il me parlait en youruba pour que je puisse comprendre son <b>chantrécit</b> : (p. 76)	He was speaking to me in Yoruba so I could understand his <b>songtale</b> : (p. 53)

Tabla 4

Ambos traductores tienen en cuenta el contexto y la intención del autor de acuñar términos nuevos para representar las características de las deidades afroamericanas que no encuentran un correspondiente en la lengua estándar. La creación neológica estructura básicamente sustantivos o adjetivos compuestos, organizados en parejas de significados contrarios (*sombraluz*, *risallantos*), en pares que relacionan partes del cuerpo humano o animales (*ojombligo*, *sonrisapájaro*), o que combinan la esfera musical con el enunciado o la expresión humana (*voztambor*, *risatrueno*, *cantorrelato*).



### Traducción de *libro de bitácora* y *libro de derrota*

La edición francesa no hace distinción entre bitácora y derrota, cuya traducción se nivela en la expresión *Journal de bord*. Por el contrario, en la edición inglesa, Tittler pone de relieve la discrepancia, traduciendo bitácora y derrota respectivamente con *Book of navigation* y *Book of defeat*. Las dos versiones no reconocen como traducible el juego de palabras que hay en la expresión *libro de derrota*, que designa al mismo tiempo el cuaderno del rumbo de la embarcación al navegar y el registro del vencimiento al que se enfrentaron los comandantes del barco. Sin duda la locución en lengua española, *libro de derrota*, es al mismo tiempo un *journal de bord* y un *book of defeat*:

<b><i>Changó, el gran putas.</i> (Bogotá: Colecciones Ministerio de cultura, 2010)</b>	<b><i>Changó, ce sacré dieu.</i> (Lille: Miroirs Éditions,1991)</b>	<b><i>Changó, the Biggest Badass.</i> (Lubbock: Texas Tech University Press, 2010)</b>
<b><i>La alargada huella entre dos mundos Libro de bitácora</i></b>	<b><i>L'interminable voie entre deux monde Journal de bord</i></b>	<b><i>THE ENLONGATED FOOTPRINT BETWEEN TWO WORLDS BOOK OF NAVIGATION</i></b>
<i>Apesadumbrados por la muerte de nuestro capitán Egas Muñis, nos vimos urgidos a levar anclas de la factoría de Nembe antes de la medianoche. El carpintero construyó el ataúd y permanecimos al lado de su <b>cadáver</b>, alumbrándolo con linternas. <b>Tres veces</b> hemos rezado el rosario a Nuestra Señora de Lisboa, amparo y consuelo de los portugueses (p. 108).</i>	<i>Affectés par la mort de notre capitaine Egas Muñis, nous avons rapidement levé l'ancre et quitté la factorerie de Nembé avant minuit. Le menuisier a fabriqué un cercueil et nous sommes restés près de la <b>dépouille mortelle</b>, l'éclairant avec <b>nos</b> lanternes. <b>Trois fois de suite</b>, nous avons récité un chapelet à Notre Dame de Lisbonne, protectrice et consolation des Portugais (p. 75).</i>	<i>Grieving over the death of our Captain Egas Muñis, we were forced to weigh anchors at the Nembe outpost before midnight. The carpenter built the coffin and we stayed beside his <b>cadaver</b>, lighting it with lanterns. <b>Thrice</b> have we prayed the rosary to Our Lady of Lisbon, who gives succor and consolation to the Portuguese (p. 52).</i>

Tabla 5



Las dos versiones, francesa e inglesa, conservan el estilo cursivo del *libro de bitácora* del original y asimismo más adelante en el *libro de derrota*. En general, la traducción francesa aboga por una interpretación más formal de la prosa de Zapata Olivella, (*cadáver* > *dépouille mortelle*), a menudo añade o quita algunos elementos de la oración (*con linternas* > *avec nos lanternes*; *Tres veces* > *Trois fois de suite*). En cambio la versión inglesa aparece más apegada al original (*con linternas* > *with lanterns*; *cadáver* > *cadaver*; *Tres veces* > *Thrice*).

<b><i>Changó, el gran putas.</i></b> <b>(Bogotá: Colecciones</b> <b>Ministerio de cultura,</b> <b>2010)</b>	<b><i>Changó, ce sacré dieu.</i></b> <b>(Lille: Miroirs</b> <b>Éditions,1991)</b>	<b><i>Changó, the Biggest Badass.</i></b> <b>(Lubbock: Texas Tech</b> <b>University Press, 2010)</b>
<b><i>Libro de derrota</i></b>	<b><i>Journal de bord</i></b>	<b><i>BOOK OF DEFEAT</i></b>
<p><i>Tenemos una rebelión a bordo. Los esclavos han atrapado a más de diez de nuestros hombres en las bodegas y temo que los asesinen y puedan incendiar la Nova India. He dado orden de <b>volar la escotilla de proa</b> y si es necesario desmontar la cubierta para someterlos. El mar <b>se enfurece</b> y el vigía de cofa ha dejado de ver tierra. No hay barco <b>a la vista</b>, amigo o pirata que pueda socorrernos. En la cabina tengo conmigo una pieza de Indias como rehén... ¡Santo Dios, ya están aquí...! (p. 142)</i></p>	<p><i>Nous avons un soulèvement à bord. Les esclaves ont coincé plus d'une dizaine de nos hommes dans les cales et je crains qu'ils ne les assassinent et mettent le feu au "Nova India". J'ai donné l'ordre de démonter le pont pour les réduire. La mer <b>grossit</b> et la vigie de hune a perdu la terre de vue. Il n'y a pas de bateau, ami ou pirate, qui puisse nous venir en aide. Dans ma cabine, j'ai avec moi une pièce d'Indes comme otage... Dieu Saint, ils sont déjà là...! (p. 107)</i></p>	<p><i>We have a mutiny on board. The slaves have trapped more than ten of our men in the hold, and I fear they will murder them and burn the "Nova India". I have given the order to <b>blow open the prow hatch door</b> and, if it is necessary, to tear the deck apart in order to subdue them. The sea <b>has grown enraged</b> and the lookout has lost sight of land. There is no ship <b>in sight</b>, neither friend nor pirate, to come to our aid. I have taken in the cabin a female specimen as hostage... Holy God, here they are...! (p. 77)</i></p>

Tabla 6

En la última secuencia del *libro de derrota* (Tabla 6), emergen mayormente las elecciones de ambos traductores: la versión francesa reduce y generaliza la



intensidad de algunas expresiones (*El mar se enfurece* > *La mer grossit* > *The sea has grown enraged*) y elimina fragmentos del texto (*volar la escotilla de proa* > -- > *blow open the prow hatch door*; *no hay barco a la vista* > *il n'y a pas de bateau* > *there is no ship in sight*), que permanecen en la edición inglesa.

### Conclusiones

En la sucinta comparación llevada a cabo, emerge la actitud del procedimiento traductivo, que en el caso inglés se caracteriza por la atención al texto de partida, mientras que en el caso de la versión francesa, se pone mucho cuidado en el destinatario final. La edición francesa de 1991 revoluciona la estructura del texto de partida: quita el prólogo y el glosario, añade las notas a pie de página, domestica los *realias*, pone el index al final del libro. Nouhaud manipula *Changó* hasta minimizar las extrañezas del texto para los lectores de la lengua de destino, en otras palabras, aboga por una versión domesticante. A una traducción muy vinculada a su contexto de llegada, corresponde un lector al que se le quita el esfuerzo de decolonizar su estética, entre otros efectos colonizantes. En otras palabras, lo que logró Zapata Olivella con *Changó*, (desprenderse de las formas del sentir y del saber que oprimen e invisibilizan las otras formas de estética), disminuye en su versión francesa; es decir que una traducción domesticante puede abortar la carga decolonizante de una obra.

Lejos de ser un proceso inocuo, la traducción literaria, puesto que contribuye a la construcción de la cultura del sistema literario nacional de llegada (según las teorías de los polisistemas literarios de Even Zohar) y pone en relación cosmologías diferentes a través de una comunicación intercultural, es un proceso de rasgos políticos.

Reconocer la complejidad que funda la producción de un texto, la continuidad con su contexto cultural, los aspectos relativos a las categorías de raza, clase, género, es una exigencia del traductor cultural. Así que la traducción es un proceso imprescindible en la comunicación cultural y, viceversa, la comunicación cultural no puede prescindir de la traducción. La hermenéutica rebelde a los cánones estéticos occidentales de *Changó*, no encuentra en su versión francesa la misma libertad, al



contrario, resulta refrenada en su desobediencia epistémica, y domesticada al sentir del público de llegada.

## Referencias

CAPTAIN, Yvonne. **The Legacy of Manuel Zapata Olivella**, 2011, Revista de Estudios Colombianos, N°37-38, disponible en <[http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-37-38/6.REC\\_37-38\\_YvonneCaptain%20.pdf](http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-37-38/6.REC_37-38_YvonneCaptain%20.pdf)>, accedido en <07/02/2017>

CESAIRE, A. **Discurso sobre el colonialismo**, Madrid: Ediciones Akal, 2006.

CORREA, Sergio Andrés Sandoval. Regiones, Etnicidad y Literatura en Colombia: Lecturas Abiertas de Manuel Zapata Olivella. *Lingüística y Literatura*, 2012, 61: 89-106, disponible en <<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/13300/11911>> accedido en <16/02/2017>

NKOGO ONDÓ, Eugenio. **Africanos, Afrodescendientes o la simetría histórica y cultural**, 2012, FAIA (Filosofía Afro-Indo-Abiyalense), disponible en <<http://editorialabiertafricaia.com/pifilojs/index.php/FAIA/article/view/3>>, accedido en <07/02/2017>

ORTIZ, Lucía. **“Chambacú, la historia la escribes tú”: ensayos sobre cultura afrocolombiana**, Madrid: Iberoamericana Editorial, 2007.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. **Changó, el gran putas**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

\_\_\_\_\_. Nueva imagen de la novela latinoamericana. In: **LUQUE, M. et al., Colombia en el contexto latinoamericano, IX Congreso de la**



**Asociacion de Colombianistas** (Santafé de Bogotá, D. C., julio 26 al 29 de 1995), Bogotá: Unversidad de los Andes, 1997, p. 275-278.

---

**Giorgia Piras** é PhD em Literaturas Comparadas e Tradução, Universidade de Cagliari, Itália.

*Recebido em: 17/02/2017*  
*Aprovado em: 09/05/2017*  
*Publicado em junho de 2017*





ARTIGOS

## **LA TRADUCTION AUDIOVISUELLE AU SERVICE DES MÉTAPHORES TRANSCULTURELLES DANS LES SOUS-TITRES ITALIENS DE *BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE* DE DAJ SIJIE (2002)**

**Fiorella Di Stefano**

*Università per Stranieri di Siena, Italia*  
distefano@unistrasi.it

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7110>

**RÉSUMÉ:** Depuis les dernières décennies, les produits audiovisuels ont sans gagné le large parmi les outils exploités dans l'apprentissage d'une langue étrangère ainsi que dans la traduction interlinguistique. En effet, les opérations de doublage et sous-titrage ont commencé à faire l'objet d'importantes études au niveau académique. Nous irons travailler sur un corpus lié à la francophonie émergente, à savoir les œuvres chinoises francophones dans leur version romanesque, qui nous permettent de nous appuyer sur le potentiel des images véhiculées par le renvoi aux idéogrammes chinois. En particulier, nous analyserons le cas de la pellicule de Dai Sijie " Balzac et la petite tailleuse chinoise" ( 2002). À partir de la transcription du doublage français, nous souhaitons présenter une proposition de sous-titrage en italien pour bien saisir les possibles stratégies de traduction dans un texte, comme celui des sous-titres, fortement assujetti à certaines contraintes concernant la brièveté, la manipulation de la langue écrite, et la synchronisation avec les images.

**Mots clés:** *traduction audiovisuelle, Dai Sijie, francophonie chinoise, sous-titrage, FLE, métaphores*



**AUDIOVISUAL TRANSLATION AND TRANSCULTURAL METAPHORS : A STUDY ABOUT ITALIAN SUBTITLES OF *BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE* BY DAI SIJIE (2002)**

**ABSTRACT:** Over the last few decades, audiovisual production has been involved in a process of academic institutionalization in several fields such as second language acquisition, intersemiotic translation and interlinguistic translation. The practice of interlinguistic subtitling is undoubtedly an innovative approach to introduce students to the relationship between the speaking and writing medium and text and images. In this perspective, francophone movies represent an interesting laboratory of an individual's transcultural elements. So, our paper focuses on Chinese-francophone movie *Balzac et la petite tailleuse chinoise* by Dai Sijie (2002) with the aim to investigate the dialogue between French language and Chinese language and the issues of this link in Italian subtitles, considering metaphors and other figures of speech used in the dialogues.

**Keywords:** *audiovisual translation, chinese-francophone studies, Dai Sijie, transcultural studies, semiotics, metaphors*

**TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E METÁFORAS TRANSCULTURAIIS: ANÁLISE DE CASOS SOBRE AS LEGENDAS EM LÍNGUA ITALIANA DO FILME *BALZAC ET LA PETITE TAILLEUSE CHINOISE* DE DAI SIJIE (2002)**

**RESUMO:** Nos últimos vinte anos, a produção audiovisual foi objeto de uma importante atenção no âmbito de novas disciplinas acadêmicas, sobretudo na aprendizagem de uma segunda língua, na tradução intersemiótica, bem como na tradução interlingual. Em particular, a prática de legendagem de filmes se impõe como uma perspectiva inovadora para apresentar aos estudantes a relação entre oral e escrito, bem como entre texto e imagem. Neste contexto, filmes francófonos constituem uma interessante oficina por força de seus aspectos transculturais. Portanto, nosso artigo se vai focalizar sobre o filme sino-francês *Balzac et la petite*



*tailleuse chinoise* de Dai Sijie (2002), com o objetivo de investigar o contato entre a língua francesa e a língua chinesa, e os desafios desse contato nas legendas em língua italiana. Vamos focar-nos, em particular, sobre o uso das metáforas, bem como de outras figuras de retóricas.

**Palavras-chave:** *tradução audiovisual, estudos francófonos, Dai Sijie, estudos transculturais, semiótica, metáforas*

## Introduction

Dans son essai *Le dialogue. Une passion pour la langue française* (2002), l'écrivain franco-chinois François Cheng évoque notamment les différentes étapes qui ont caractérisé son apprentissage de la langue française, à partir de l'affirmation : « Je suis entré, comme irrésistiblement, dans la langue française » (Cheng 2002: 34) jusqu'à la prise de conscience totale d'une écriture désormais hybride lorsqu'il affirme : « J'ai tendance, tout bonnement, à vivre un grand nombre de mots français comme des idéogrammes » (Cheng 2002: 40). Le témoignage passionnant de l'Académicien sur les suggestions évoquées en lui au plan personnel ainsi qu'au plan professionnel par la rencontre entre la langue française et la langue chinoise a sans aucun doute renouvelé le potentiel de la « francophonie chinoise » au XXI<sup>e</sup> siècle, comme voie d'accès inédite aux différentes formes de plurilinguisme, dans la littérature, tout comme dans le cinéma, et dans les arts en général.

Notre étude naît au sein d'une approche pluridisciplinaire dans le but de convoquer des domaines comme la littérature, la linguistique, la rhétorique, la traduction littéraire, la traduction audiovisuelle en tant que lieux privilégiés d'hétérolinguisme, selon la définition qu'en donne Rainier Grutman, à savoir « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale. » (Grutman 1997: 37). En l'occurrence, au centre du concept d'hétérolinguisme, il est question, dans notre étude, de saisir tout d'abord la nature de la cohabitation entre la langue française – langue occidentale s'appuyant sur un alphabet, et la langue chinoise (mandarin et/ou dialecte régional) – langue orientale basée sur les traits – dans la pellicule du cinéaste franco-chinois Dai Sijie, *Balzac et*



*la petite tailleuse chinoise* (2002), librement inspirée du roman homonyme intégralement écrit en français. En effet, le succès du roman a suscité un intérêt également vif pour l'adaptation au cinéma, tournée, tout d'abord en chinois, et doublée ultérieurement en français. Une fois établie la liaison séduisante entre langue française et langue chinoise, nous souhaitons vérifier les enjeux de cette rencontre dans le domaine de la traduction cinématographique, et plus particulièrement à travers l'opération de sous-titrage interlinguistique, à savoir en italien, de la pellicule. Nous rappelons, à ce propos, avec Yves Gambier, que les sous-titres représentent un texte assujéti aux règles de la « segmentation » (Gambier 1996: 38), raison pour laquelle, les exigences de brièveté, de lisibilité ou encore de cohérence avec l'image, qui leur sont propres, risquent de manipuler les structures de la langue cible, notamment au niveau de la syntaxe et de la grammaire.

Cela dit, nous précisons que les sous-titres en italien présentés dans cette étude sont le résultat d'un travail de sous-titrage proposé dans une classe universitaire de FLE, niveau C1, afin de stimuler auprès des étudiants l'interaction entre image et texte, langue et rhétorique ainsi que l'apprentissage des stratégies de traduction audiovisuelle du français langue étrangère (c'est bel et bien le français acquis par Dai Sijie) à la langue italienne. Le volet culturel y gagne bien sûr une place importante.

À partir donc du doublage français du film de Dai Sijie qui problématise la langue française au niveau intralinguistique, notre étude souhaite notamment pointer les stratégies de traduction adoptées dans les sous-titres italiens de la pellicule afin d'élaborer un répertoire rhétorique et stylistique de la traduction pour le cinéma, surtout en ce qui concerne l'emploi de métaphores, de similitudes, d'images en général, caractérisant à l'origine la rencontre entre la langue française et la langue chinoise. Notre but est, en effet, celui de pouvoir jeter les bases d'un hétérolinguisme "imagé" dans le texte de départ ( pellicule franco-chinoise ) et dans le texte d'arrivée, à savoir les sous-titres en italien.

Pourtant, pour mener à bien notre réflexion, il serait utile de nous attarder, tout d'abord, sur le concept de « francophonie chinoise » ou d' « écriture franco-chinoise » de la part d'écrivains d'origine chinoise, qui ont choisi la langue française comme langue d'expression littéraire.



## L'écriture franco-chinoise

Les événements ainsi que les manifestations mises en place en 2014, à l'occasion du cinquantième anniversaire du renouvellement des relations diplomatiques entre la France et la Chine, de la part de Charles de Gaulle et Mao Zedong, en 1964, ont sans aucun doute fourni l'occasion de reformuler sous l'égide de la mondialisation les enjeux d'un dialogue fructueux et dynamique. Dans le sillage de François Cheng, le volet littéraire a adopté une nouvelle génération d'écrivains chinois, qui ont adopté à leur tour la langue française sans pour autant jamais supprimer à l'intérieur de « cette » langue française, les correspondances, les symboles, et surtout la visualité des idéogrammes.

En effet, suite à l'exemple de François Cheng, les lettres francophones ont accueilli une nouvelle génération d'écrivains franco-chinois comme Dai Sijie, Shan Sa, Ying Chen, pour n'en citer que quelques-uns. Ceux-ci ont établi un parcours personnel et professionnel sous l'étiquette de « passeurs » entre la France et la Chine, et surtout entre la langue française et la langue chinoise (Croiset 2009: 4), en tant qu'écrivains qui relatent la Chine en français, et souvent, à un degré intradiégétique<sup>6</sup>, la France en chinois, ou bien en idéogrammes. L'emploi de la préposition « entre », indicative d'une condition de passage, ou plutôt de traversée, situe ces écrivains « neither here nor there » (Delas 2005: 16), comme témoins du « centre » et non plus situés « en marge » des nuances de dialogue, confrontation, et rencontre entre deux langues, deux cultures aux antipodes.

En outre, le succès d'ouvrages comme *Vide et Pleine. Le langage pictural chinois* (1991), *Balzac et la petite tailleuse chinoise* (2001), *La joueuse de Go* (2002), pour n'en citer que quelques-uns, a sollicité à nouveau le débat autour des concepts de francophonie ou d'écrivain francophone. Car, si dans le cas d'espaces francophones comme le Maghreb, le Québec, ou le cas encore plus articulé des Départements d'outre-mer, nous pouvons compter sur une bonne série d'études visant à identifier les relations entre le français normé et les variétés linguistiques francophones dans un contexte colonial ainsi que postcolonial, la langue française

---

<sup>6</sup> Dans l'acception, ici, que le terme a pour Gerard Genette.



proposée par François Cheng et les autres écrivains d'origine chinoise naît en dehors des préoccupations liées au colonialisme. En même temps, la grammaire, la syntaxe, la morphologie d'une langue occidentale rencontrent, bien qu'en filigrane, l'ancien art de la calligraphie chinoise, dans une alliance de signes, traits, symboles, idées et correspondances, ou la sémiotique ainsi que la rhétorique fournissent des pistes intéressantes pour comprendre cette nouvelle langue métissée.

Du point de vue esthétique, le but des écrivains mentionnés ci-dessous est probablement celui de prolonger les effets de la tentation idéographique des poètes post-mallarméens, qui a caractérisé les expérimentations de Victor Segalen, Paul Claudel, Henry Michaux au début du dernier siècle. Dans cette perspective, l'écriture chinoise semble avoir sollicité auprès des poètes français la conception d'un langage métaphorique, qui, comme le suggère Muriel Détrie « fonctionne sur le mode de l'idéographie, c'est-à-dire qui exprime des idées, des sentiments, non pas par désignation directe et univoque, mais par association de plusieurs figures simples » (Détrie 2004: 107). Par conséquent, la rencontre entre langue française et langue chinoise contribue sans aucun doute à stimuler la créativité du traducteur, en tant qu'exemple innovateur du concept d'hétérolinguisme, car le dialogue entre les images et les mots proposé par l'écriture franco-chinoise peut être analysé grâce à une approche sémiotique et rhétorique. Rappelons à ce propos l'observation de Roland Barthes, sémiologue, qui dans *L'empire des signes*, met l'accent sur la caractéristique principale de la langue chinoise lorsqu'il affirme : « C'est le vide qui la constitue » (Barthes 1970 : 72 ) en célébrant ainsi l'un des piliers de la pensée chinoise, l'autre étant le « Plein ». Les concepts de « Vide » et de « Plein » semblent donc corroborer l'idée d'une langue, le chinois, qui nécessite de la convergence d'idées apparemment opposées, comme dans le cas de la rencontre avec la langue française. En effet, la version romanesque de *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, malgré sa rédaction directement en français, se configure comme une traduction intersémiotique, ou plutôt, comme le suggère Laura Colombo:

“Entre un monde et un monde de pensée qui s'exprime dans une écriture imagée, dont le signifiant est déjà signifié, et une écriture alphabétique, rationnelle, dont les signes n'acquièrent de signification qu'après coup, dans leur agencement”. (Colombo 2013: 12)



Le roman de Dai Sijie, donc, se caractérise par une écriture partiellement idéographique qui fait du mouvement et des images le stimulant principal de la lecture et de la vision de la part du lecteur.

### **Balzac et la petite tailleuse chinoise au cinéma**

Si déjà l'écriture romanesque de cette nouvelle génération d'écrivains chinois francophones se présente avec une telle densité visuelle et signifiante, il n'est probablement pas sans importance que certains d'entre eux aient choisi également d'exploiter cette sorte de *ciné-langue*<sup>7</sup>, ou comme le suggère Jean-Louis Comolli de « cinéma-écriture » (Comolli 2006 : 77) en devenant scénaristes, réalisateurs<sup>8</sup>. Dans le cas de Dai Sijie, écrivain et cinéaste, la force des images engendrées par la rencontre entre les idéogrammes et la langue française aboutit à un résultat encore plus intéressant sur l'écran, avec la version cinématographique en chinois, et ensuite en français de *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, pellicule présentée dans la section *Un certain regard* du 55<sup>e</sup> Festival de Cannes, en 2002.

Dans l'immense réseau des produits audiovisuels, caractérisés notamment par une importante dimension polysémique, le transfert d'une langue et culture à l'autre, tout comme la communication verbale et paraverbale, se réalisent surtout à travers l'opération de sous-titrage et de doublage, afin de stimuler la sensibilité du public tant sur les éléments linguistiques que sur les éléments culturels. La traduction audiovisuelle constitue un défi en ce qui concerne notamment la traduction des modèles culturels (Ranzato 2010). En effet, à cause des différents arrière-plans des spectateurs, le même modèle proposé peut avoir à son tour différentes connotations. Nous pouvons, par exemple, retenir le mot *Long* 龙 (dragon). Là où les Chinois considèrent le dragon comme le symbole de la force et de l'autorité ainsi que de bons auspices, les Occidentaux considèrent le dragon

---

7 Le concept de *ciné-langue* renvoie à la méthode d'apprentissage et de perfectionnement d'une langue étrangère conçue par Benoît Bolduc.

8 À côté de l'exemple de Dai Sijie, nous pouvons citer celui du prix Nobel de littérature Gao Xingjian qui a réalisé les pellicules *La silhouette sinon l'ombre* (2003) et *Après le déluge* (2009)



comme étant un animal légendaire, symbole du mal<sup>9</sup>. Notre question, alors, est la suivante : quels sont les éléments à retenir dans l'opération de sous-titrage interlinguistique afin de partager avec le public de la langue cible la compréhension des enjeux culturels d'une pellicule où le plurilinguisme se réalise au plan des images et des tons d'une part (pour la langue chinoise)<sup>10</sup> ainsi qu'au plan de la syntaxe, de la correspondance entre signifiant et signifié (pour la langue française) d'autre part ? Le cinéma, par son apport en trois dimensions, à savoir les images, les mots, le son (musique et bruit), corrobore notre hypothèse, cette dernière reposant sur le fait que la compréhension de l'écriture imagée franco-chinoise se réalise notamment à travers le recours aux figures de style, c'est-à-dire les images de la langue française comme la métaphore et, à un degré moindre, la similitude, l'allitération, l'assonance.

De plus, la relation entre les images de l'écriture franco-chinoise et les images étroitement liées au cinéma semble s'encadrer parfaitement dans l'observation de François Cheng, en ce qui concerne le souci pour les arts en Chine d'opérer ensemble, comme dans une sorte de polyphonie:

En Chine, les arts ne sont pas compartimentés : un artiste s'adonne à la triple pratique poésie-calligraphie-peinture comme à un art complet où toutes les dimensions spirituelles de son être sont exploitées : chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées (Cheng 2006, 13).

Le roman *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, conçu surtout comme un dialogue entre deux civilisations, l'Occident (la France) et l'Extrême Orient (la Chine), à travers l'expérience de son auteur, qui évoque une partie importante de son adolescence en Chine, à savoir la période de la Révolution culturelle dans la décennie 1966-1976, se configure depuis les premières pages comme une histoire qui célèbre les valeurs de la liberté, de l'amitié, de l'amour. Dai Sijie, que nous pouvons identifier dans le protagoniste, l'adolescent Luo, expérimente les troubles de la Révolution culturelle lorsqu'il est envoyé en rééducation dans un village du Sichuan. Pourtant, c'est à cette période qu'il réalise la découverte de la littérature

---

9 Y. Daniel, P. Grangé, *France-Chine. Les échanges culturels et linguistiques. Histoire. Enjeux. Perspectives*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 45.

10 Rappelons que la langue chinoise se caractérise par cinq tons.





française, grâce à la lecture d'œuvres interdites en Chine. À travers une opération interculturelle que nous serions tentés de définir comme étant parsemée par un double exotisme, car la genèse sinophone s'en trouve "francisée" par la visualité des idéogrammes, l'écriture allie l'intertextualité – la référence à Balzac dans le titre – ainsi que la recontextualisation.

Si le roman débute *immédia res*, la voix du narrateur relate dans le film l'expérimentation de la rééducation, en introduisant une foule d'adolescents sur les montagnes du Sichuan. Dans l'une des premières scènes du film, la découverte du violon de la part du personnage nommé Chef engendre un dialogue avec les protagonistes dans lequel il y a l'émergence d'un jeu intralinguistique portant sur les termes « sonate » et « chanson ». Raison pour laquelle ce dialogue nous permet de préciser le décalage entre la langue écrite et la langue parlée. Nous proposons ci-dessous notre travail de sous-titrage en italien avec la transcription du dialogue français en regard:

Temps du dialogue	Balzac et la petite tailleuse chinoise	Balzac e la piccola sarta cinese
00:03:25:06-00-03:28:04	Chef - « Voyez pas que c'est un jouet ? »	Il capo - « È un giocattolo »
00:03:30:01-00-03:31:04	Une femme – « C'est un jouet à la <b>con</b> , ça ne sert à rien ! »	Una donna « Un giocattolo da <b>coglioni</b> »
00:03:34:01-00-03:35:04	Le chef – « C'est un jouet pour les gosses/ de <b>ces chiens des bourgeois!</b> Brûlez-le »	Il capo - « No, è un <b>giocattolo borghese</b> /, venuto dalla città. Bisogna bruciarlo »
00:03:36:03-00-03:37:04	Luo – « Chef, c'est pas un jouet/, c'est un instrument de musique, un violon, ça donne des jolis sons [...] »	Luo « Capo, non è un giocattolo, è uno strumento musicale, un <b>violino</b> , e produce dei <b>suoni dolci</b> [...] »



Dans la transcription française l'emploi du registre familier « voyez...pas » avec l'absence du premier terme de corrélation, normalement identifié dans la construction négative : « ne...pas » souligne le détachement entre le Chef et le groupe, car le Chef ne s'attarde pas trop sur les détails. Dans les sous-titrages italiens, le même effet se réalise avec le passage d'une proposition interrogative du texte de départ à une proposition affirmative pure et simple « è un giocattolo », du texte d'arrivée, dans le but sans doute d'éviter tout type de confrontation. Ensuite, nous signalons l'intervention du jeune narrateur Luo « c'est pas un jouet, c'est un instrument de musique », qui nomme pour la première fois le violon, jetant ainsi les bases pour une ouverture avec le monde et la musique occidentale. L'image du violon, en outre, accompagnée par l'affirmation : « ça donne des jolis sons » semble renvoyer à l'image même de la langue chinoise, en portant l'attention sur les tons et donc sur la musicalité de la langue chinoise. À ce propos, nous pouvons remarquer dans le roman *La joueuse de Go* de l'écrivaine franco-chinoise Shan Sa : « La langue chinoise avec ses cinq tons est une musique » (Shan Sa 2001, 14). La polyphonie des arts, louée par Cheng, retrouve dans la musique son expression plus importante, avec des fonctions de coopération, voire de convergence entre les différentes disciplines. Dans le dialogue qui suit immédiatement, Dai Sijie introduit un nouvel élément intertextuel entouré par une ironie sombre:

Temps du dialogue	Balzac et la petite tailleuse chinoise	Balzac e la piccola sarta cinese
00:04:33:01-00-04:34:04	Luo « Si tu jouais une <b>sonate</b> /...de Mozart, pour le Chef »	Luo- « Potreste fargli sentire la <b>sonata</b> di Mozart »
00:04:33:04-00-04:34:04	Chef « Qu'est-ce que c'est une sonate?  Luo « Une <b>sonate</b> / c'est comme une <b>chanson!</b> »	Il Capo – « cos'è una sonata? »  Luo « Una <b>sonata</b> è...ehm/ è come una <b>canzone</b> »



00:04:35:01-00-04:35:04	Chef « Et c'est quoi son titre? »  Luo « ça ressemble.../ c'est pas une <b>chanson!</b> »	Capo - « s'intitola? »  Luo « somiglia a una <b>canzone</b> /...ma non è una <b>canzone</b> »
00:04:36:06-00-04:36:07	Chef « Je te demande Comment elle s'appelle? »  Luo Mozart pense au Président Mao	Capo - « Ti ho chiesto come si chiama? »  Luo « Mozart pensa al Presidente Mao »
00:04:36:07-00-04:36:10	Chef « Mozart pense toujours à Mao »	Il Capo - « Mozart è uno che pensa sempre a Mao. »

La similitude « c'est comme » ou « ça ressemble » et encore entre « sonate » et « chanson » proposée par Luo, qui démontre ainsi de savoir emprunter tant au répertoire de la musique classique (« sonate ») qu'à celui de la musique populaire (« chanson ») permet l'interaction entre l'image de la musique et celle de la langue. Qui plus est, l'invention du titre de la sonate *Mozart pense au Président Mao* avec un autre élément intertextuel invite à raccourcir la distance entre les grands artistes ayant vécu à différentes époques.

Le dialogue qui suit représente un des moments centraux du film dans lequel nous voyons rassemblés les deux protagonistes ainsi que le personnage de la petite tailleuse chinoise (PTC) au moment où ils découvrent les grandes œuvres de la littérature occidentale, également interdites en Chine, tout comme les sonates de Mozart.

Le temps du dialogue	Balzac et la petite tailleuse chinoise	Balzac e la piccola sarta cinese
00:05:30:01-00-05:30:04	Leo- « Moi, Leo je le jure, avec tous ces livres, je vais transformer la petite tailleuse. Elle ne sera plus une montagnarde inculte »	Leo - « Te lo assicuro, con tutti questi libri, trasformerò la piccola sarta. Non sarà più una montanara incolta »



00:05:31:03-00-05:34:04	<p>PTC - « Oh qu'est ce que c'est jolie/, regardez la robe qu'elle a , j'en avais pas encore vu comme ça »</p> <p>Leo - « Laisse-moi lire <b>le titre</b> : Balzac <i>La cousine Bette</i> »</p> <p>PTC - « Oh Balzac, je vous envie que vous savez lire// moi je peux seulement regarder <b>les images</b> »</p>	<p>PTC - « Oh che bella, guardate che vestito, non ne ho mai visto uno simile »</p> <p>Leo - « Fammi leggere il <b>titolo</b> : <i>La cugina Betti</i> di Balzac »</p> <p>PTC -« Oh Balzac, vi invidio, voi sapete leggere, io invece posso solo guardare le <b>immagini</b> »</p>
00:05:32:03-00-05:32:04	<p>Luo - « <b>Regard</b>, il doit être bien celui-là, il s'appelle <i>Le rouge et le noir</i> //ce n'est qu'en lisant le <b>titre</b> que je l'aime déjà ».</p> <p>PTC - « Paris, c'est où ? »</p> <p>Narrateur - « Dans un pays qui s'appelle la France »</p>	<p>Luo - « <b>Guarda !</b>, deve essere bello questo, si intitola <i>Il rosso e il nero</i> , già dal <b>titolo</b> lo amo. »</p> <p>PTC - « Dove si trova Parigi? »</p> <p>Narratore - « In un paese chiamato Francia »</p>
00:05:33:03-00-05:34:04	<p>Narrateur - « Et le <b>titre</b> de celui-là <i>Les âmes mortes</i> de Gogol »</p>	<p>Narratore - « E sentite il <b>titolo</b> di questo qui <i>Le anime morte</i> di Gogol »</p>

Le dialogue montre bien tout d'abord de quelle manière l'opération de lecture se réalise, surtout à travers les éléments paratextuels des ouvrages de littérature étrangère cités par les protagonistes ; nous avons, en l'occurrence, la lecture des titres, pour ce qui touche à Luo et le narrateur, et la lecture des images



en ce qui concerne la petite tailleuse, laquelle admet ses problèmes avec la lecture. Il s'agit d'une phase d'initiation à la lecture, et comme dans tous les débuts qui souvent sont caractérisés par une sorte d'incertitude mêlée à la merveille, nous pouvons envisager dans le dialogue un registre de la langue informelle, voire naïve. Dans la stichomythie « Et celui-là », « Paris, c'est où », la mise en relief se déploie à travers un registre informel, qui semble évoquer l'enthousiasme de l'enfant face aux nouvelles découvertes. Dans la traduction italienne, ce registre informel est assuré par l'emploi du pronom démonstratif « questo qui » et « quest'altro », ou de l'exclamation de stupeur « Guarda ! » typiquement associés au langage du quotidien.

Qui plus est, dans ce dialogue, nous pouvons envisager chez les protagonistes la nature transculturelle de la pellicule à travers l'attention portée sur le concept d'« étranger », de « divers », tant dans le cas de la littérature, que de la langue ou des nations. « L'autre » n'est plus la langue française ou la littérature française, mais plutôt la Chine et la langue chinoise qui se détachent. De cette manière, « le divers » se configure comme un pays à découvrir. La langue de l'autre, à savoir le français ne s'impose pas, mais elle devient la source principale de celle que Lise Gauvin nomme : « surconscience linguistique ». Un exemple du remaniement de la langue française apprise et appréhendée par Dai Sijie que nous retrouvons dans les mots de Shan Sa:

Écrire en français c'était pour moi la meilleure façon de faire le pont entre la Chine et la France [...] Et j'espère que cette langue française est écrite de telle manière qu'à travers elle, on aperçoit ce qu'est la langue chinoise. C'est peut-être là le style de tous mes livres (Shan Sa : 2001, 34).

Le roman *Balzac et la petite tailleuse chinoise* au même titre que l'adaptation pour le cinéma en français et en italien, montre bien cette double diversité. Dai Sijie n'écrit pas comme un écrivain français, mais nous ne sommes également pas légitimés à le définir comme un écrivain chinois, car il opère un processus de détachement par rapport à la société chinoise. Pour reprendre le titre du célèbre essai de Edward Saïd<sup>11</sup>, l'Orient est créé à nouveau par un écrivain désormais installé en France. Dans cette perspective, l'image, le son, et le langage du cinéma

---

11 Edward Saïd, *L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Folio, 2002. Avec Préface de Tzvetan Todorof.



contribuent à ressouder chez Dai Sijie une certaine disposition à façonner la langue et la culture françaises dans le but de se garantir l'accès, sinon à l'universalité, du moins au grand public français et francophone dans une approche transculturelle. Le grand écran devient, donc, une surface de projection de la peinture, de la littérature, de la musique, de la calligraphie où le son et le langage font l'objet d'une recreation, car ils sont continuellement subordonnés à l'image, en assurant ainsi les bases d'une agréable polyphonie. La métaphore – du grec *metaphora* dans le sens de *transposition* - en tant que figure de style privilégiée dans la communication interculturelle bénéficie tant dans l'écriture romanesque franco-chinoise que dans la version pour le grand écran d'une alliance féconde avec la densité visuelle, sonore, et signifiante des sujets proposés.

## Conclusions

Le passage de l'écoute à la lecture et de l'image à l'écriture confère sans nul doute aux sous-titres interlinguistiques une double fonction de déplacement, allant parallèlement d'une langue à une autre et d'un canal à l'autre. Le nombre important de contraintes qu'y sont convoquées, à savoir brièveté, lisibilité, cohérence avec l'image expliquent les difficultés d'encadrer le sous-titrage interlinguistique dans le domaine de la traduction, selon les études traductologiques traditionnelles. Raison pour laquelle l'application de cette opération à une pellicule plurilingue et pluriculturelle, comme nous l'avons fait, implique davantage un grand effort interdisciplinaire de tous les acteurs concernés, afin de garantir dans la langue cible le même effet transculturel. De plus, une telle opération semble trouver dans la classe FLE un terreau fructueux pour l'émergence de nouvelles perspectives tant dans l'apprentissage de la langue française à travers la méthode bien connue de la *ciné-langue*, que dans l'apprentissage des techniques ainsi que des stratégies de traduction audiovisuelles (TAV) dans le cas particulier du sous-titrage interlinguistique.

Le choix de travailler sur un corpus franco-chinois dans la double dimension intralinguistique (roman en français et pellicule doublée en français) et interlinguistiques (sous-titres italiens) et dans le double canal romanesque et



cinématographique nous a permis tout d'abord de saisir de quelle manière la compétence plurilingue de Dai Sijie, rappelons-le, apprenant FLE avant de devenir écrivain d'expression française, peut faire figure de paradigme dans une classe FLE, niveau C. En effet, l'apprentissage d'une langue étrangère ne se réalise jamais sans peine ; au contraire, elle implique toujours un bon nombre de difficultés, de fautes, dues dans la plupart des cas à l'interférence avec la langue maternelle. Le décalage évident au niveau des structures entre la langue française et la langue chinoise montre combien la force de la motivation permet de surmonter les difficultés de l'apprentissage d'une langue étrangère. En outre, le visionnement assisté d'une pellicule comme *Balzac et la petite tailleuse chinoise* dans la classe FLE contribue sans aucun doute au développement d'une approche inédite à la diversité et à la pluralité linguistique et culturelle. Car, nous avons placé notre réflexion sur le plurilinguisme exercé dans la pellicule et sur les modalités de traduction de cette cohabitation langagière dans les sous-titres interlinguistiques, sous l'égide des figures de style de la langue française et des images suggérées à partir de la polysémie des traits chinois. Or, au niveau intralinguistique l'approche sémiotique et rhétorique s'avère un outil d'analyse de la langue extrêmement articulé, qui convoque d'une part une excellente maîtrise de la langue française et du répertoire rhétorique et stylistique de cette dernière, et d'autre part la connaissance du système des signes, des symboles, des correspondances et toutes les relations de signification. Les études de Jean-Marie Klienkeberg montrent bien comment le rapport entre rhétorique et sémiotique a évolué dans les dernières décennies, jusqu'à supposer un lien de plus en plus étroit entre les deux disciplines (Klienkeberg, 1996). Comme nous l'avons souligné au début de notre travail, notre étude naît partiellement d'une expérience didactique où nous avons voulu porter l'attention des étudiants d'une part sur l'importance des figures de style dans l'apprentissage d'une nouvelle langue et d'une nouvelle culture, et d'autre part sur les stratégies de traduction les plus adéquates pour véhiculer dans une autre langue les images de la langue chinoise ainsi que celles de la langue française. Par rapport aux résultats obtenus dans le roman, dans lequel les figures de style et les images de la Chine sont proposées par l'auteur de façon strictement liée à la morphosyntaxe de la langue française en situation textuelle et littéraire, dans la version pour le



cinéma le texte segmenté des sous-titres interlinguistiques, nous a permis de voir de quelle manière, le répertoire des figures de style s'ouvre au registre du quotidien, de la langue parlée avec un accent important sur la dimension diastratique ainsi que diaphasique. Le niveau socioculturel tout comme la distinction entre oral et écrit, sont en effet convoqués à maintes reprises par le Chef, par le narrateur, et par les autres personnages. En outre, auprès des adolescents, le registre du quotidien se configure comme une invitation à la liberté d'expression. L'écriture franco-chinoise notamment dans sa version pour le grand écran représente sans nul doute un champ d'investigation fécond pour l'évolution et l'émergence de nouvelles approches dans l'étude des rapports entre texte et image. Traditionnellement associées à l'étude de la littérature et donc à un registre notamment formel de la langue, les figures de style, d'après notre analyse des dialogues du film de Dai Sijie, peuvent également trouver une place dans la langue parlée relevant du quotidien. De plus, la densité visuelle des figures de style de la langue associée à l'emploi du produit audiovisuel dans la classe FLE stimule chez les étudiants l'approche à la diversité et à la pluralité à travers différentes formes de communication. Nous sommes bien sûr loin de pouvoir parler d'une langue universelle capable de supprimer les frontières linguistiques ; pourtant, la dimension certainement interdisciplinaire et transculturelle des processus convoqués dans notre étude, à savoir écriture franco-chinoise, sous-titrage interlinguistique, traduction intersémiotique (du roman au cinéma), permet sans aucun doute une réduction des écarts sous l'égide d'une convergence féconde.

## **Bibliographie**

ALBERT, C. **Francophonie et identité culturelles**. Paris : Karthala, 1999.

ASSIS Rosa A. Features of Oral and Written Communication in Subtitling. In Yves GAMBIER, Henrik GOTTLIEB (sous la direction de), **(Multi)media Translation**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.





BARHTES R. **L'empire des signes**, Paris : Seuil, 1970.

CHENG, F. **L'écriture poétique chinoise**. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

CHENG, F. **Vide et plein. Le langage pictural chinois**. Paris : Éditions du Seuil, 1991.

CINTAS, J. D. **La traducción audiovisual: el subtitulado**. Salamanca: Ediciones Almar, 2001.

CIPOLLONI, M. "La traduzione per il cinema come campo di studio e di ricerca". In C. HEISS, R.-M. BOSINELLI (sous la direction de), **Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena**. Bologna: CLUEB, 1996, pp. 401-408.

COLOMBO, L. Pouvoirs et déboires de la littérature : « Balzac et la petite tailleuse chinoise » de Dai Sijie, **Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)**, Publifarum, n. 20, 2013. [http://www.publifarum.farum.it/ezine\\_pdf.php?art\\_id=259](http://www.publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?art_id=259), dernière consultation le 23 septembre 2016.

COMOLLI, J-L. « La pensée dans la machine », dans « **À quoi pense le cinéma ?** », **Rue Descartes**, n. 53. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

CROISSET, S. « Passeurs de langues, de cultures et de frontières : la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d'expression française ». **TRANS**, 2009 - [En ligne], 8 | 2009 <http://trans.revues.org/336> ; DOI : 10.4000/trans.336, dernière consultation le 16 février.

DANAN, M. « Le sous-titrage: stratégie culturelle et commerciale », « **FIT** » **Newsletter**, 14 (3-4), 1995, pp. 272-281.

DANIEL, Y. ; GRANGE, P. France-Chine. **Les échanges culturels et linguistiques : histoire, enjeux, perspectives**. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015.



DELBART, R. **Les exilés du langage: un siècle d'écrivains venus d'ailleurs (1919-2000)**. Paris : Pulim, 2005.

DETRIE, M. « L'écriture chinoise en Occident ». In Lee Mabel, Meng Hua (sous la direction de). **Cultural Dialogue and Misreading**. Canberra : Wild Peony, 1997.

DÉTRIE, M. **France-Chine. Quand deux mondes se rencontrent**. Paris: Gallimard, 2004.

DI STEFANO, F. Eterolinguisimo imagée e traduzione nei sottotitoli italiani di Balzac et la petite tailleuse chinoise di Dai Sijie (2002), dans MARCUCCI, G., GHIA E., DI STEFANO, F. **Dallo schermo alla didattica di lingua e traduzione. Otto lingue a confronto**. Pisa: Ets, 2016, pp. 343-356.

FODOR I. **Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects**. Hamburg: Helmt Buske, , 1976.

GAMBIER, Y. **Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels**, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

GAUVIN, L. **L'écrivain francophone à la croisée des langues**. Paris: Karthala, 1997.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris, Seuil, 1982.

GUIRAUD, P. **La Stylistique**. Paris : P.U.F, 1979.

GRANET, M. **La pensée chinoise**. Paris: Albin Michel, 1968.

GRUTMAN, R. Traduire l'hétérolinguisme: question conceptuelles et (con)textuelles. In MONTOUT Marie-Annick (sous la direction de), **Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction**. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2002, pp. 49-81.



KLINKENBERG J.-M. **Précis de sémiotique générale**. Bruxelles: De Boek, 1996.

LU C. “Ying-Mei ying-shi zuopin de yuyan tedian ji fanyi celüe” [Le caratteristiche del linguaggio filmico inglese e americano e le strategietraduttive], “**Dianying pingjie**”, vol.5, 2009, p.70-71.

PEREGO, E. **La traduzione audiovisiva**. Roma: Carocci, 2005.

RANZATO, I. **La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici**. Roma: Bulzoni, 2010.

REBOUL, O. **Introduction à la rhétorique**. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

SEGALEN, V. **Essai sur l'exotisme**. Paris: Fata Morgana, 1978.

### **Filmographie**

*Balzac et la petite tailleuse chinoise* de Dai Sijie (Chine, 2001)

---

**Fiorella Di Stefano** enseigne Langue et Littérature françaises à l'Université pour Étrangers de Sienne, en Italie, centre spécialisé dans l'enseignement de la langue et de la culture italiennes dans le monde. Docteur en Littérature Comparée et spécialiste du multilinguisme au XVII siècle, elle a concentré ses recherches sur les relations entre la France et la Chine et sur les nouvelles formes d'écritures au sein des littératures francophones, notamment dans les écrivains en situation de contact comme dans le cas des écrivains chinois d'expression française. Elle a participé à plusieurs colloques auprès des Université suivantes: Paris IV Sorbonne, Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris INALCO, Academia Belgica in Rome, Lancaster University,



University of Kent-Canterbury, Maison française d'Oxford, Boulogne, Sienna, Rome  
La Sapienza.

*Recebido em: 15/02/2017*  
*Aprovado em: 17/04/2017*  
*Publicado em junho de 2017*



ENTREVISTA

## **IN THE LIGHT OF FRANCO-NIGERIAN LITERATURE: A CONVERSATION WITH RAMONU SANUSI, AUTHOR OF *UN NÈGRE A VIOLÉ UNE BLONDE À DALLAS*(2016)**

**Richard Ajah**

*University of Uyo, Nigeria*

richardajah@uniuyo.edu.ng

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7111>

### **Q. Who is Ramonu Sanusi ?**

A. Ramonu Sanusi is first and foremost a Nigerian who has known a nomadic life from childhood. What I mean by this is that I had the opportunity to live and traverse many frontiers even though borders were not broken or raped then as they are today. I had my primary and secondary education in Togo, a tiny country in West Africa. I grew up in Togo during the draconian years of Etienne Eyadema who was later known as Gnassingbe Eyadema. After my secondary education in Togo in 1982, I moved to Nigeria for my higher education. I attended Adeyemi College of Education where I had my BA Ed French degree with a First Class honours in 1992. I was the overall best graduating student. I later went to the University of Ibadan where I got my MA degree in French in 1994. After working for a while in the protocol section at the Murtala Muhammed International Airport in Lagos, I got a scholarship to do my doctoral research at the Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III in France. I was in France when I got another scholarship to start my PhD at the University of Oregon, Eugene in the United States of America. I equally had the opportunity to teach in that University before moving to George Mason University in Fairfax, Virginia still in the United States of America for a couple of years. From the United



States of America, I moved to Canada before returning to Nigeria in June 2009 to take up a teaching appointment in the Department of European Studies, University of Ibadan where I teach African and Caribbean literatures and cultures.

**Q. You are a writer and scholar, how do you combine both vocations?**

A. I have to be honest with you that some of us who are creative writers and still engage in research are very fortunate. To be a creative writer has to do with talent. It does not require you having a PhD or being a Professor. I quite remember when I was in the United States and I started writing, one day one of my Professors called me into his office and asked me how do I manage to write novels. He told me that he is a Professor and yet he cannot write a novel. I told him in a laughing mood that Sembene Ousmane did not even finish his primary school and yet, he was one of the finest writers the African continent has produced. I have a passion for academia. When I first got to Paris, I still had a contact with my friend and brother Pius Adesanmi who was then a PhD student at the University of British Columbia in Vancouver, Canada. He told me then that literature in North America is about theories and that I should focus my time while in Sorbonne to read thinkers like Foucault, Lacan, Derrida, Said, Bhabha, Mudinbe, Mbembe, Antonio Gramsci, among others. Honestly, his advice helped me a lot and that is why I find it a lot easier to combine creative writing with research work. One has to be careful though, so that when you engage in creative writing, you don't end up writing an article or a critical piece.

**Q. The writer-scholar phenomenon is rampant among literary writers, what is the perceived relationship between literary writing and scholarship?**

A. Hardly can you find a writer who has not read voraciously. Creative writers are very much influenced by a lot of things they read and that is why at time



you find the hybrid nature of their writings. It is at time difficult to separate literary writing and scholarship because writers always want to educate people. Writers read about almost everything due to be more effective. When you take Ahmadou Kourouma's **Quand on refuse on dit non** for instance, you realize that Fanta in the novel plays the role of a teacher. She is the one teaching Brahim, history, geography of Cote d'Ivoire, among others. In my novel, **Un nègre a violéune blonde à Dallas**, you will see the same trend. Writers have to be versatile and that is why they often establish a relationship between literary writing and scholarship.

**Q. Writer-Scholar hyphenation started with first generation of African writers such as Chinue Achebe, Wole Soyinka, J-P Clark and others who wrote much about Africa; it now appears to be predominant among contemporary African migrant writers, does it have to do with overcoming nostalgia?**

A. Writers such as Chinua Achebe, Wole Soyinka, J-P Clark, among others who you are referring to had their formative years both at home and abroad as you know. The first writers read Western writers besides being taught by them. All their creativity has foreign touch when it comes to the style and even inspiration. They simply adapt their themes to their *milieu*. There is no doubt that writer-scholar hyphenation started with them. Don't forget that some of them were African migrant writers. Remember that Wole Soyinka wrote **The lion and the Jewel** when he was at University of Leeds. It certainly has to do with overcoming nostalgia that contemporary African writers are engaged in this habit. But, it dates back to the generation of Soyinka. I remember too quite well that Camara Laye was suffering from nostalgia when he wrote his canonical book, **L'Enfant noir**, translated in English as **The African Child**. A lot of contemporary writers are nowadays migrant writers.



**Q. Does it equally explain why your writing career debuted in the US with *Mama Tutu et crisnègres* which was eventually published in 2003, but in Ibadan, Nigeria?**

A. The answer is yes. I must confess that I was suffering from nostalgia and I started writing that novel. Again, I must be honest that I was given a scholarship of five years for my PhD and after three years I was done writing my thesis which I kept with me and I did not know what else to do. It was then that I started writing it and when I visited my friend Pius Adesanmi in Vancouver, I went with my manuscript which he read and liked it. Then, I was very close to Professor Irène d'Almeida and I gave her the manuscript which she read, corrected and encouraged me to publish. It was actually Pius Adesanmi who advised me to publish it in Nigeria. His argument was that a writer has to be known in his country. I yielded to his advice. Getting to Nigeria, my friend and brother Tunde Ayeleru took me to Bounty Press which first published **Mama Tutu et crisnègres** in 2003. I later re-issued with Graduke Publishers in 2010.

**Q. *Mama Tutu and The Spirit Child* appear an adventure into Yoruba mythology, does Mama Tutu as a character has any resemblance with your personality? What informed the inspiration of your works: socio-cultural reality or factographics?**

A. You are very right, **Mama Tutu and The Spirit Child** which was first published by Spectrum Books was also re-issued with Graduke Publishers. Both books are definitely an adventure into the Yoruba mythology. I leaned on Yoruba wisdom to draw all the materials which I needed to write those pieces. You must not forget that people are very much influenced by their cultures. Writers are human beings who live among their people and feel their culture. They simple serve as spokespersons or correctors of the societal ills. Socio-cultural reality mostly informs





my inspiration. The character in **Mama Tutu** has nothing to do with my personality. I simply turned to life in the village, the way it is lived and stories that grandmothers tell their children and I created my novel.

**Q. While *Mama Tutu* and *The Spirit Child* represent the African world-view, *Le Bistouri des larmes*, first published in 2005, truly projects the malaise of African postcoloniality, yet all the texts appear to use women as springboard. Does it end you the appellation of “feminist”?**

A. It is true that **Mama Tutu** and **The Spirit Child** represent the African world-view because of their leaning on African traditional values and mysteries ubiquitous in our African societies. **Le Bistouri des larmes** also reflects African world-view in a colonial and post-colonial era with the only exception that it decries the malaise of the dictatorship days in Nigeria under the military rule. For whatever reason I do not know, women always find a place in my heart. I lost my father very young and my mother struggled to raise the six children she had but unfortunately, she died along the way. This perhaps, has influenced my writings because my mother did almost everything for us to succeed in life. I don't have anything against you or people referring to me as a feminist.

**Q. You were never persecuted like Soyinka, Abani, Kourouma, Beti and other African writers, besides *Le Bistouri des larmes* was written when military coups and rules were no long rampant in Nigeria, why did you invest much fiction in your narrative while it is evident that your “Nigara” metaphorizes and mimics Nigeria as a country? Or is it to create an illusion of reality or ironic distance?**

A. There is no writer who has never been persecuted especially when he/she takes up the pen to write about the political malaise ravaging his/her country.



Before I write a novel, I cook it in my mind for a couple of years. It was actually during Abacha draconian years that the novel has been haunting me. I was suffering in silence especially that most things that I talked about in **Le Bistouri des larmes** happened during Abacha's era. Except Chris Abani, Soyinka, Kourouma and Beti are of a different generation. They witnessed a lot in their life-time, starting from colonial era to present-day. They were persecuted and are still till-date. It is a sad situation that things, despite the struggle of these militant writers, have still not changed for better. My narrative in that novel actually mimics Nigeria as a country. Nobody has to be reminded that the country I am referring to is actually Nigeria right from the first lines of the novel.

**Q. Back to *Mama Tutu*, the literary work takes a form of postmodern montage: hybrid, houses a prose and poetry. What informed such a marriage of genres?**

A. Yes, I wanted the book that way. As a writer, one should have the liberty to break with the classical way of doing things. Actually, the boy Ade, who is the scribe wanted to be like his grandmother who he admires so much. After the latter died, he wanted to write. He found it difficult to dissociate his writing from that of his grandmother and that is why he did not hesitate to publish his poetry in the same book his grandmother's stories were published. It is a postmodern approach when it comes to the style and even the content, especially when you consider how hybridized the text is, housing both the prose and poetry and even the language and the diasporic nature of some of the poems.



**Q. In *Septième Printemps/Seventh Springtime*, published by les Editions du Pangolin in Belgium, why did you engage in self-translation? In addition, this poetry collection represents the unheard cries of an exiled subject, are they your exilic experiences or those of others?**

A. I decided to translate **Septième Printemps** into English so as to give it a wide readership. Besides, it is very much easier for me to translate the poetry collection than the novel. It takes a longer time to translate a novel than a poetry collection. The time that I will take to translate a novel is longer than the time I will need to write a novel. In fact the voices you are hearing in that poetry collection are multiple: that of the poet (me) and those of the numerous immigrants that I met mostly in clubs when I was in France, the United States of America and Canada. I listened to those immigrants and I even listened to their silences in the clubs at nights and when I get to my apartment, I start composing poems on my computer. I represent at that solitary moment, the voice of the voiceless. I reflect on their misadventures, their disillusion and their nostalgia.

**Q. Your poetry collection is represented as “souvenir d’un vieux Nègre”, who is this old Negro? Is it the same old Negro whose story is now retold in your new novel, *Un Nègre a violé une Blonde à Dallas* which has just been published in 2016?**

A. No, it is not the **souvenir d’un vieux Nègre**, that you find in the poetry collection that I transposed into “**Un Nègre a violé un blonde à Dallas.**” In this novel that you are referring to, the story is entirely different. The story is about a young Negro boy who found himself in an adventure that he never prepared himself for. His uncle Ali Baba forced him into what became a compulsory exile that turned him into a gangster in all the continents he found himself: Africa, Europe and America. You can now see that in that novel it is about a young Negro boy while in the poetry collection, it is about an old Negro man.



**Q. In my private discussion with you in Bayreuth, Germany, you had wanted to write the novel in English, why did you change your view? Does it have to do with economic factors or audience?**

A. You are very right! It is true that during our discussion in Bayreuth, I told you that I wanted to write the novel in English but along the line I changed my mind. As a polyglot, I am always confronted with what language should I use to write my creative work. Most of my creative works are written in French language with the exception of **The Spirit Child** which was written in English. It is worthy of note that I sold fourteen thousand copies of **The Spirit Child** to Yaba College of Technology alone. You know, Nigeria being an English speaking country with a huge population. If you think along that line, you might be tempted as a writer to write in English and make more money. I did not want to be lost in that river of thought.

**Q. Your *Un Nègre a violéune blonde à Dallas* can be said to be truly a literary work that deals with the question of emigration that reflects three continents of old triangular trade: America, Europe and Africa; are your characters, the Nigerian Ajanaku and the American Jennifer Lebronsky representational figures?**

A. You are correct! Just like I said, Ajanaku, the protagonist of **Un Nègre a violéune blonde à Dallas**, as destiny will have it journeyed into different continents: from Africa to Europe, and from Europe to America. Well, a triangular trip as you observed but fortunately enough for him, he made a 'return to his native land' after his adventure/misadventure.



**Q. In September 2015, Julien Rochedy tweeted that a German girl was raped by an African in a Park and it is equally reported that 37.000 white women are raped by black men in the US; is your fiction informed by a specific event and why the choice of Dallas?**

A. If you follow closely what has been happening recently in the US, you will but agree with me that Blacks are still victims. Many young Blacks were fatally shot dead in America for crimes they did not commit. Ajanaku (Jean-Claude Paccino) is simply a victim. He never raped Jennifer Lebronsky as the title of the novel suggests. What I wrote is simply the mirror of current happenings in American. Racism, take it or leave it is still there. Nothing has changed.

**Q. Though Ajanaku never raped really Jennifer, “Violé” [Raped] appears to be the focal point of your title *Un Nègre....*, If subjected to postcolonial discourse, does it have any figurative connotation, knowing the traumatic history of “Us” and “Them” or Black and White?**

A. I do not agree that [Rape] is the focal point on my novel, **Un nègre a violé une blonde à Dallas**. I created a protagonist who first was a victim in the hands of his uncle who treated him like a non-being. His uncle was actually the one who threw him into the streets and he (Ajanaku) later became a dangerous gangster who found himself in diaspora as an armed robber. Luckily for him, he was never caught in Lagos, Paris, New York, Las Vegas or Dallas before returning to Boripe, his native land as a rich man through his robbery. The novel can be subjected into postcolonial discourse in many aspects: postcolonial African malaise, cultural and identity issues, hybridized language, minority maneuver as Homi Bhabha calls it, diasporic issues and White / Black issues, among others are elements of reflections in the novel.



**Q. You had the plan of writing this novel, *Un nègre a violé une blonde à Dallas* in English as you whispered to me while we were in Bayreuth, Germany in 2015, are you planning its English version soonest?**

A. It is true that I initially had a plan to write **Un nègre a violéune blonde à Dallas** in English but along the line pressure was so much on me from friends, majority of them from UFTAN (University French Teachers Association of Nigeria), who persuaded me to come out with another novel. They told me how much they enjoyed and still are enjoying **Le Bistouri des larmes**. I succumbed to their request and I dropped my initial idea of writing the novel in English. A scholar-friend (Joel Akinwumi) who translated the only novel I wrote in English – **The Spirit Child** – into French, has decided to translate **Un nègre a violéune blonde à Dallas** into English. I am sure he will be done with it in due course so that the novel can have a wide readership. Not only this, DrMufutau Tijani of the Ahmadou Bello University, Zaria is currently translating **Le Bistouri des larmes** into English. I am glad to know that my creative works are enjoying the attention of academia.

**Q. Finally, reading culture is in its decline as experts have decried in Africa, how do we encourage readership of African literary works?**

A. It is true reading culture is declining but one also has to recognize the fact that even prior to the advent of various electronic gadgets that are ubiquitous in the streets of Nigeria today, we did not have good reading culture in Nigeria and in Africa as a whole. I would like to lean on my late friend Mongo Beti, to say that in Africa, people prefer to use their money to buy food and not books because of poverty. But today, as I said elsewhere, people prefer to use their money to buy expensive phones: Nokia phones, iPad, BlackBerry, IPod, among others and not books. When you visit university campuses in Nigeria for instance, you see young boys and girls holding very expensive phones and busy chatting, messaging, talking



all day-long, all night-long on these gadgets. They don't have time for books. Even in the classrooms, you will be hearing all sorts of ring-tones that distract you as a teacher from all serious academic affairs. That is sadly the situation in which we find ourselves. I hope that reading culture does not die entirely in the world because even in the developed countries, the trend now is to listen to recorded books on tapes, CDs, external Memories, etc. while driving. When I was in America and Canada, this was in vogue but at the same time I have to admit that I have a great respect for North Americans. They read a lot despite the fact that gadgets are there to read for them. Government has to do something through their Ministry of Education so as to revive the dying reading culture in our schools.

---

**Richard Oko Ajah** teaches literature, criticism and French language in the Department of Foreign Languages at the University of Uyo in Nigeria where he graduated with First Class and with several awards. He obtained M.A with distinction and Doctorate degrees from the University of Ibadan, Nigeria as ETF Scholar. Dr. Ajah's areas of specialization are comparative, African and Maghrebian literatures, cultural studies, postcolonial studies, graphic novels and travel writing. He is a published poet and a coeditor of Language and Literature in the Dis/Service of Humanity (in print).

*Recebido em: 26/01/2016  
Aprovado em: 10/05/2017  
Publicado em junho de 2017*



TRADUÇÃO

**В ЗЕРКАЛЕ,  
ИЗ АРХИВА ПСИХИАТРА,  
DE VALÊRI BRIÚSSOV,  
TRADUÇÃO DE OLEG ALMEIDA**

**Oleg Almeida**

*União Brasileira de Escritores, Brasil*

oleg\_almeida@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7133>

***В зеркале<sup>1</sup>***

***Из архива психиатра***

*Я зеркала полюбила с самых ранних лет. Я ребёнком плакала и дрожала, заглядывая в их прозрачно-правдивую глубину. Моей любимой игрой в детстве было – ходить по комнатам или по саду, неся перед собой зеркало, глядя в его пропасть, каждым шагом переступая край, задыхаясь от ужаса и головокружения. Уже девочкой я начала всю свою комнату уставлять зеркалами, большими и маленькими, верными и чуть-чуть искажающими, отчётливыми и несколько*

**No espelho**

***Dos arquivos de um psiquiatra***

Passei a gostar de espelhos desde a minha mais tenra idade. Quando criança, chorava e tremia a olhar para seu âmago transparente e veraz. O jogo predileto de minha infância era o de andar pelos quartos ou pelo jardim, levando um espelho à minha frente, mirando seu precipício, atravessando-lhe o bordo com cada passo e sufocando-me de pavor e estonteamento. Ainda menina, comecei a abarrotar meu quarto de espelhos grandes e pequenos, cujas

---

1 O texto original do conto é transcrito da edição: Валерий Брюсов. Повести и рассказы. Москва: Советская Россия, 1983, também disponível em formato eletrônico na Biblioteca de Maxim Mochkov ([www.lib.ru](http://www.lib.ru)).





*туманными. Я привыкла целые часы, целые дни проводить среди перекрещивающихся миров; входящих один в другой, колеблющихся, исчезающих и возникающих вновь. Моей единственной страстью стало отдавать своё тело этим беззвучным далям, этим перспективам без эхо, этим отдельным вселенным, перерезывающим нашу, существующим, наперекор сознанию, в одно и то же время и в одном и том же месте с ней. Эта вывернутая действительность, отделённая от нас гладкой поверхностью стекла, почему-то недоступная осязанию, влекла меня к себе, притягивала, как бездна, как тайна.*

*Меня влёт к себе и призрак, всегда возникавший предо мной, когда я подходила к зеркалу, странно удваивавший моё существо. Я старалась разгадать, чем та, другая женщина отличается от меня, как может быть, что моя правая рука у неё левая, и что все пальцы этой руки перемещены, хотя именно на одном из них – моё обручальное кольцо. У меня мутились мысли, когда я пыталась вникнуть в эту загадку, разрешить её. В этом мире, где ко всему можно*

*imagens eram ora exatas ora um tanto distorcidas, ora nítidas ora um pouco embaciadas. Acostumei-me a passar horas inteiras, dias inteiros no meio dos mundos entrecruzados, os quais penetravam um no outro, oscilavam, sumiam e reapareciam. Minha única paixão consistia em entregar meu corpo àquelas vastidões mudas, àquelas perspectivas sem eco, àqueles universos à parte que recortavam o nosso, existentes, a despeito da consciência, ao mesmo tempo e no mesmo espaço que ele. Aquela realidade virada pelo avesso, separada de nós pela lisa superfície do vidro, inacessível, por alguma razão, ao nosso tato, atraía-me como um abismo, fascinava-me como um mistério.*

*Também me atraía o fantasma que surgia diante de mim, duplicando estranhamente meu ser, todas as vezes que me achegava ao espelho. Eu procurava adivinhar em que aquela outra mulher diferia de mim, como podia acontecer que a minha mão direita fosse a mão esquerda dela e que todos os dedos desta mão mudassem de lugar, embora minha aliança continuasse precisamente*



*притронуться, где звучат голоса, жила я, действительная; в том, отражённом мире, который можно только созерцать, была она, призрачная. Она была почти как я, и совсем не я; она повторяла все мои движения, и ни одно из этих движений не совпадало с тем, что делала я. Та, другая, знала то, чего я не могла разгадать, владела тайной, навек сокрытой от моего рассудка.*

*Но я заметила, что у каждого зеркала есть свой отдельный мир, особенный. Поставьте на одно и то же место, одно за другим, два зеркала – и возникнут две разные вселенные. И в разных зеркалах передо мной являлись призраки разные, все похожие на меня, но никогда не тождественные друг с другом. В моём маленьком ручном зеркальце жила наивная девочка с ясными глазами, напоминавшими мне о моей ранней юности. В круглом будуарном таилась женщина, изведавшая все разнообразные сладости ласк, бесстыдная, свободная, красивая, смелая. В четырёхугольной зеркальной дверце шкапа всегда выросла фигура строгая, властная, холодная, с неумолимым взором. Я*

num dos seus dedos. Meus pensamentos se turvavam quando eu tentava esmiuçar aquele enigma e resolvê-lo. Neste mundo onde se podia tocar qualquer coisa, onde soavam as vozes, vivia eu, a real; naquele mundo espelhado, que não se podia senão contemplar, encontrava-se ela, a fantasmagórica. Quase igual a mim, ela era bem diferente; ela repetia todos os meus movimentos, porém nenhum desses movimentos coincidia com o que fazia eu mesma. Aquela outra sabia o que eu não conseguia desvendar, estava de posse de um mistério oculto, para todo o sempre, do meu juízo.

Todavia, eu percebera que cada espelho tinha seu próprio mundo à parte. Coloquem no mesmo lugar, um detrás do outro, dois espelhos, e surgirão ali dois universos distintos. E naqueles diversos espelhos surgiam, diante de mim, os fantasmas diversos, todos parecidos comigo, mas nunca idênticos um ao outro. Em meu pequeno espelho de mão vivia uma garota ingênua cujos olhos claros me recordavam a minha adolescência. No espelho redondo de minha alcova escondia-se uma mulher que já



*знала ещё другие мои двойники – в моём трюмо, в складном золочёном триптихе, в висячем зеркале в дубовой раме, в шейном зеркальце и во многих, во многих, хранившихся у меня. Всем существам, таящимся в них, я давала предлог и возможность проявиться. По странным условиям их мира, они должны были принимать образ того, кто становился перед стеклом, но в этой заимствованной внешности сохраняли свои личные черты.*

*Были миры зеркал, которые я любила; были – которые ненавидела. В некоторые я любила уходить на целые часы, теряясь в их завлекающих просторах. Других я избегала. Свои двойники втайне я не любила все. Я знала, что все они мне враждебны, уже за одно то, что принуждены облекаться в мой, ненавистный им образ. Но некоторых из зеркальных женщин я жалела, прощала им ненависть, относилась к ним почти дружески. Были такие, которых я презирала, над бессильной яростью которых любила смеяться, которых дразнила своей самостоятельностью и мучила своей властью над ними. Были, напротив, и такие, которых я боялась, которые были слишком*

desfrutara dos mais variados deleites da sensualidade, uma mulher impudente, livre, bela e atrevida. No espelho quadrangular que guarnecia a portinha de meu armário erguia-se sempre uma criatura severa, imperiosa, fria, com um olhar implacável. Eu conhecia também outras sócias minhas, as de meu tremó e do tríptico dobrável banhado em ouro, do espelho suspenso na parede, provido de uma moldura de carvalho, e do espelhinho que pendurava em meu pescoço, bem como as de muitos, muitos outros espelhos guardados em minha casa. A todos os seres que neles se ocultavam eu concedia o pretexto e o ensejo para se revelarem. Conforme as estranhas condições do mundo que habitavam, cumpria-lhes adotarem o aspecto daquele que se postasse ante o espelho, mas até em sua aparência emprestada conservavam-se seus traços particulares.

Havia mundos espelhados que eu amava; havia outros que detestava. Havia alguns em que me aprazia permanecer horas e horas, perdida em sua amplidão cativante. Havia outros que eu evitava. Quanto às minhas sócias, não gostava, cá para mim, de



*сильны и осмеливались в свой черёд смеяться надо мной, приказывали мне. От зеркал, где жили эти женщины, я спешила освободиться, в такие зеркала не смотрелась, прятала их, отдавала, даже разбивала. Но после каждого разбитого зеркала я не могла не рыдать целыми днями, сознавая, что разрушила отдельную вселенную. И укоряющие лики погубленного мира смотрели на меня укоризненно из осколков.*

*Зеркало, ставшее для меня роковым, я купила осенью, на какой-то распродаже. То было большое, качающееся на винтах, трюмо. Оно меня поразило необычайной ясностью изображений.*

*Призрачная действительность в нём изменялась при малейшем наклоне стекла, но была самостоятельна и жизненна до предела. Когда я рассматривала это трюмо на аукционе, женщина, изображавшая в нём меня, смотрела в глаза мне с каким-то надменным вызовом. Я не захотела уступить ей, показала, что она испугала меня, – купила трюмо и велела поставить его у себя в будуаре. Оставшись в своей комнате одна, я тотчас подступила к новому зеркалу и вперила глаза в свою*

nenhuma delas. Sabia que todas elas me eram hostis, apenas por terem de assumir a minha imagem que execravam. Não obstante, apiedava-me de algumas dessas mulheres espelhadas, perdoava-lhes seu ódio, tratava-as de modo quase amigável. Havia mulheres que desprezava, de cujo furor impotente zombava com gosto, que desafiava com minha independência e molestava com meu poder sobre elas. Havia, pelo contrário, outras de quem tinha medo, que eram fortes demais e ousavam, por sua vez, zombar de mim, que me davam ordens. Não demorava a livrar-me dos espelhos onde moravam essas mulheres, não me mirava em tais espelhos, escondia-os, doava-os, até os quebrava. Mas, após cada espelho quebrado, ficava pranteando dias inteiros por entender que destruía um universo à parte. E os semblantes daquele mundo que viera abaixo encaravam-me com reproche no meio dos seus escombros.

O espelho que se tornaria fatal para mim... comprei-o numa hastaoutonal. Era um grande tremó cujo espelho se balançava em seus parafusos. Fora a nitidez



*соперницу. Но она сделала то же, и стоя друг против друга, мы стали пронизывать одна другую взглядом, как змеи. В её зрачках отражалась я, в моих – она. У меня замерло сердце и закружилась голова от этого пристального взгляда. Но усилием воли я, наконец, оторвала глаза от чужих глаз, ногой толкнула зеркало, так что оно закачалось, жалостно колыхая призрак моей соперницы, и вышла из комнаты.*

*С этого часа и началась наша борьба. Вечером, в первый день нашей встречи, я не осмелилась приблизиться к новому трюмо, была с мужем в театре, преувеличенно смеялась и казалась весёлой. На другой день, при ясном свете сентябрьского дня, я смело вошла в свой будуар одна и нарочно села прямо против зеркала. В то же мгновение та, другая, тоже вошла в дверь, идя мне навстречу, перешла комнату и тоже села против меня. Глаза наши встретились. Я в её глазах прочла ненависть ко мне, она в моих – к ней. Начался наш второй поединок, поединок глаз, двух неотступных взоров, повелевающих, угрожающих, гипнотизирующих. Каждая из нас старалась завладеть*

extraordinária de suas imagens que me surpreendera. A realidade quimérica variava nele com a menor inclinação do vidro, mas era independente e natural em extremo. Quando eu examinava aquele tremó leiloado, a mulher que me representava lá dentro fitava-me, bem nos olhos, com certo desafio arrogante. Não quis ceder àquela mulher mostrando que ela me assustara: comprei o tremó e mandei instalá-lo em minha alcova. Uma vez sozinha no quarto, aproximei-me logo do novo espelho e fixei os olhos em minha rival. Contudo, ela fez o mesmo, e assim nos quedamos plantadas uma defronte à outra, cravando os olhos uma na outra como duas serpentes. Eu me refletia em seus pupilos, ela nos meus. Esse olhar atento deixava meu coração desfalecente e minha cabeça tonta. Por fim, com mero esforço de vontade, afastei meu olhar dos olhos alheios, empurrei o espelho com o pé, de sorte que ele ficou oscilando a embalar lastimosamente a visão de minha rival, e saí do quarto.

E foi nessa hora que travamos a luta. Não me atrevi, no dia de nosso primeiro embate, a chegar perto do



*волей соперницы, сломить её сопротивление, заставить её подчиниться своим хотениям. И страшно было бы со стороны увидеть двух женщин, неподвижно сидящих друг против друга, связанных магическим влиянием взора, почти теряющих сознание от психического напряжения... Вдруг меня позвали. Обаяние исчезло. Я встала, вышла.*

*После того поединки стали возобновляться каждый день. Я поняла, что эта авантюристка нарочно вторглась в мой дом, чтобы погубить меня и занять в нашем мире моё место.*

*Но отказаться от борьбы у меня не доставало сил. В этом соперничестве было какое-то скрытое упоение. В самой возможности поражения таилась какой-то сладкий соблазн. Иногда я заставляла себя по целым дням не подходить к трюмо, занимала себя делами, развлечениями, – но в глубине моей души всегда таилась память о сопернице, которая терпеливо и самоуверенно ждала моего возвращения к ней. Я возвращалась, и она выступала передо мной, более торжествующая, чем прежде,*

novo tremó ao anoitecer; estive no teatro com meu marido, ri de maneira exagerada, aparentei alegria. No dia seguinte, entrei corajosa, em plena luz de manhã setembrina, em minha alcova sozinha e fui de propósito sentar-me na frente de meu espelho. No mesmo instante aquela outra mulher também entrou porta adentro, vindo ao meu encontro, atravessou o quarto e também se sentou diante de mim. Nossos olhares se cruzaram. Lemos, uma nos olhos da outra, o ódio que nutríamos uma pela outra. Começou nosso segundo duelo, o duelo dos olhos, de dois olhares perseverantes, instigadores, ameaçadores, hipnotizantes. Cada uma de nós buscava dominar a vontade de sua rival, vencer sua resistência, submetê-la aos seus desejos. E teria sido aterrador um estranho ver duas mulheres sentadas face a face, imóveis, interligadas pelo influxo mágico do olhar, prestes a desmaiar de sua tensão psíquica... De súbito, chamaram por mim. O feitiço se desvaneceu. Levantei-me, saí.

Depois disso, nossos duelos tornavam a ocorrer todo santo dia. Eu compreendi que essa aventureira



*пронизывала меня победным взором и приковывала меня к месту перед собой. Моё сердце останавливалось, и я, с бессильной яростью, чувствовала себя во власти этого взора...*

*Так проходили дни и недели; наша борьба длилась; но перевес всё определённое сказывался на стороне моей соперницы. И вдруг, однажды, я поняла, что моя воля подчинена её воле, что она уже сильнее меня. Меня охватил ужас. Первым моим движением было – убежать из моего дома, уехать в другой город; но тотчас я увидела, что то было бы бесполезно: покорная притягательной силе вражеской воли, я всё равно вернулась бы сюда, в эту комнату, к своему зеркалу. Тогда явилась вторая мысль – разбить зеркало, обратить мою соперницу в ничто; но победить её грубым насилием значило признать её превосходство над собой: это было бы унижительно. Я предпочла остаться, чтобы довести начатую борьбу до конца, хотя бы мне и грозило поражение.*

*Скоро уже не было сомнений, что моя соперница торжествует. С каждой встречей всё больше и больше*

*invadira minha casa com o intento de acabar comigo e de ocupar o meu lugar no mundo real.*

Entretanto, faltavam-me forças para desistir da luta. Havia nessa rivalidade certo prazer esconso. A própria possibilidade de minha derrota encerrava uma tentação voluptuosa. Obrigava-me, vez por outra, a passar dias inteiros longe de meu tremó, preenchia o tempo com afazeres e diversões, mas sempre acalentava, no fundo da alma, a lembrança de minha rival que esperava, paciente e presunçosa, pelo meu retorno. Eu retornava, e ela surgia diante de mim ainda mais triunfante que dantes, crivava-me com seu olhar vitorioso e chumbava-me ao chão em sua frente. Meu coração parava de bater, e, cheia de furor impotente, eu me sentia escravizada por aquele olhar...

Assim transcorriam dias e semanas; nossa luta se prolongava, porém se tornava cada vez mais definida a vantagem de minha rival. E eis que um dia compreendi de repente que a minha vontade sucumbira à sua, que ela já estava mais forte que eu. Fiquei apavorada. Meu primeiro



*власти надо мной сосредоточивалось в её взгляде. Понемногу я утратила возможность за день не подойти ни разу к моему зеркалу. Она приказывала мне ежедневно проводить перед собой по несколько часов. Она управляла моей волей, как магнетизёр волей сомнамбулы. Она распорядилась моей жизнью, как госпожа жизнью рабы. Я стала исполнять то, что она требовала, я стала автоматом её молчаливых повелений. Я знала, что она обдуманно, осторожно, но неизбежным путём ведёт меня к гибели, и уже не сопротивлялась. Я разгадала её тайный план: вбросить меня в мир зеркала, а самой выйти из него в наш мир, – но у меня не было сил помешать ей. Мой муж, мои родные, видя, что я провожу целые часы, целые дни и целые ночи перед зеркалом, считали меня помешавшейся, хотели лечить меня. А я не смела открыть им истины, мне было запрещено рассказать им всю страшную правду, весь ужас, к которому я шла.*

*Днём гибели оказался один из декабрьских дней, перед праздниками. Помню всё ясно, всё подробно, всё отчётливо: ничего не спуталось в*

impulso foi o de fugir de casa, de me mudar para outra cidade, mas percebi logo que não adiantaria: submissa à poderosa atração da vontade adversa, eu voltaria, em todo caso, para esse quarto, para junto de meu espelho. Então me acudiu outra ideia, a de quebrar o espelho, de reduzir minha rival a nada; no entanto, vencê-la com brutal violência significaria reconhecer a supremacia dela sobre mim, o que seria humilhante. Prefери ficar lá, disposta a levar a cabo essa luta que tinha iniciado, mesmo que corresse o risco de ser derrotada.

Pouco depois, não havia mais dúvidas de que minha rival triunfava. Seu poder sobre mim, concentrado em seu olhar, aumentava a cada encontro. Perdi aos poucos toda capacidade de não me acercar, ao menos uma vez por dia, daquele espelho. Minha rival ordenava que me quedasse diariamente várias horas na frente dela. Manipulava minha vontade como um magnetizador manipularia a vontade de um sonâmbulo. Dispunha de minha vida como uma senhora disporia da vida de uma serva. Acabei por fazer tudo quanto ela mandasse, transformei-me no autômato de suas





*моих воспоминаниях. Я, по обыкновению, ушла в свой будуар рано, в самом начале зимних сумерек. Я поставила перед зеркалом мягкое кресло без спинки, села и отдалась ей. Она без замедления явилась на зов, тоже поставила кресло, тоже села и стала смотреть на меня. Тёмные предчувствия томили мою душу, но я не властна была опустить своё лицо и должна была принимать в себя наглый взгляд соперницы. Проходили часы, налегали тени. Никто из нас двух не зажгёт огня. Стекло слабо блестело в темноте. Изображения были уже едва видимы, но самоуверенные глаза смотрели с прежней силой. Я не чувствовала злости или ужаса, как в другие дни, но только неутолимую тоску и горечь сознания, что я во власти другого. Время плыло, и я уплывала с ним в бесконечность, в чёрный простор бессилия и безволия.*

*Вдруг она, та, отражённая, – встала с кресла. Я вся задрожала от оскорбления. Но что-то непобедимое, что-то принуждавшее меня извне заставило встать и меня. Женщина в зеркале сделала шаг вперёд. Я тоже. Женщина в зеркале простёрла руки. Я*

tácitas exigências. Sabia que ela me conduzia – premeditada, cautelosa, mas inelutavelmente – rumo à perdição e não resistia mais. Desvendara o plano secreto dela: arrastar-me para o mundo espelhado, passando, ela própria, dali para o nosso mundo... só que não tinha forças para detê-la. Meu marido e meus parentes, que me viam permanecer longas horas, dias inteiros e noites inteiras, defronte ao espelho, achavam-me ensandecida, queriam tratar de minha doença. E eu não tinha a coragem de lhes revelar os fatos, sendo-me proibido contar para eles toda a verdade terrível, todo aquele horror do qual me aproximava.

Minha ruína se consumou num dia de dezembro, às vésperas das festas. Relembro tudo de forma clara, circunstanciada e nítida: nada se confundiranas minhas lembranças. Como de praxe, fui até minha alcova cedo, bem ao cair do crepúsculo hibernal. Coloquei, de frente para o espelho, a minha macia poltrona sem espaldar, sentei-me e entreguei-me àquela mulher. Ela não demorou em atender ao meu chamado, também colocou lá a sua poltrona, também se



*тоже. Смотря всё прямо на меня гипнотизирующими и повелительными глазами, она всё подвигалась вперёд, а я шла ей навстречу. И странно: при всём ужасе моего положения, при всей моей ненависти к моей сопернице, где-то в глубине моей души трепетало жуткое утешение, затаённая радость – войти, наконец, в этот таинственный мир, в который я всматривалась с детства и который до сих пор оставался недоступным для меня. Мгновениями я почти не знала, кто кого влечёт к себе: она меня, или я её, она ли жаждет моего места, или я задумала всю эту борьбу, чтобы заместить её.*

*Но когда, подвигаясь вперёд, мои руки коснулись у стекла её рук, я вся помертвела от омерзения. А она властно взяла меня за руки и уже силой повлекла к себе. Мои руки погрузились в зеркало, словно в огненно-студёную воду. Холод стекла проник в моё тело с ужасающей болью, словно все атомы моего существа меняли своё взаимоотношение. Ещё через мгновение я лицом коснулась лица моей соперницы, видела её глаза перед самыми моими*

*sentou e pôs-se a olhar para mim. Minha alma se angustiava com vagos pressentimentos, mas não estava em meu poder abaixar o rosto, devendo eu absorver o olhar insolente de minha rival. Passavam-se horas, adensavam-se sombras. Nenhuma de nós duas acendera o fogo. O vidro cintilava de leve na escuridão. As imagens estavam já quase indiscerníveis, porém aqueles olhos audazes olhavam com a mesma força. Eu não sentia raiva nem medo, como noutros dias, apenas uma tristeza inconsolável, conscientizando-me com amargor de ser dominada por outrem. O tempo fluía, e eu zarpava com ele para o infinito, para a imensidão negra da inércia e da apatia.*

*De chofre, aquela outra mulher, a espelhada, levantou-se da sua poltrona. Fiquei toda trêmula dessa afronta. Mas algo irresistível, algo que me influenciava de fora, fez com que eu também me levantasse. A mulher do espelho deu um passo para frente. Eu também. A mulher do espelho estendeu os braços. Eu também. Fitando-me, o tempo todo, com seus olhos hipnotizantes e prepotentes, ela não cessava de avançar, enquanto eu*



*глазами, слилась с ней в чудовищном поцелуе. Всё исчезло в мучительном страдании, несравнимом ни с чем, – и, очнувшись из этого обморока, я уже увидела перед собой свой будуар, на который смотрела из зеркала. Моя соперница стояла передо мной и хохотала. А я – о жестокость! – я, которая умирала от муки и унижения, я должна была смеяться тоже, повторяя все её гримасы, торжествующим и радостным смехом. И не успела я ещё осмыслить своего состояния, как моя соперница вдруг повернулась, пошла к дверям, исчезла из моих глаз, и я вдруг впала в оцепенение, в небытие.*

*После этого началась моя жизнь как отражения. Странная, полусознательная, хотя тайно сладостная жизнь. Нас было много в этом зеркале, тёмных душ, дремлющих сознаний. Мы не могли говорить одна с другой, но чувствовали близость, любили друг друга. Мы ничего не видели, слышали смутно, и наше бытие было подобно изнеможению от невозможности дышать. Только когда существо из мира людей подходило к зеркалу, мы, внезапно восприняв его облик, могли*

ia ao seu encontro. E, coisa estranha: apesar de todo o horror de minha situação, apesar de todo o meu ódio pela minha rival, vibrava algures, no fundo de minha alma, um consolo terrificante, uma recôndita alegria, a de poder entrar, afinal, naquele mundo misterioso que tinha observado desde criança e que fora, até então, inacessível para mim. Quase ignorava por momentos quem atraía a quem, ela a mim ou eu a ela, e se era ela quem almejava tomar meu lugar ou se eu mesma inventara toda aquela luta a fim de substituí-la.

Mas quando, ao avançarmos, as minhas mãos tocaram nas dela junto ao vidro, fiquei semimorta de aversão. E ela pegou, imperiosa, nas minhas mãos e, já usando de força, puxou-me para si. Minhas mãos adentraram o espelho, como se imergissem numa água queimante de tão gelada. O frio do espelho penetrou-me o corpo com uma dor tétrica, como se todos os átomos de meu ser alterassem suas relações mútuas. Mais um instante, e o meu rosto veio a roçar no de minha rival; eu via os olhos dela rente aos meus, juntei-me a ela num beijo monstruoso. Tudo desapareceu em



*взглянуть в мир, различить голоса, вздохнуть всей грудью. Я думаю, что такова жизнь мёртвых – неясное сознание своего «я», смутная память о прошлом и томительная жажда хотя бы на миг воплотиться вновь, увидеть, услышать, сказать... И каждый из нас таил и лелеял заветную мечту освободиться, найти себе новое тело, уйти в мир постоянства и незыблемости.*

*Первые дни я чувствовала себя совершенно несчастной в своём новом положении. Я ещё ничего не знала, ничего не умела. Покорно и бессмысленно принимала я образ моей соперницы, когда она приближалась к зеркалу и начинала насмехаться надо мной. А она делала это довольно часто. Ей доставляло великое наслаждение щеголять передо мной своей жизненностью, своей реальностью. Она садилась и заставляла сесть меня, вставала и ликовала, видя, что я встала, размахивала руками, танцевала, принуждала меня удваивать её движения и хохотала, хохотала, чтобы хохотала и я. Она кричала мне в лицо обидные слова, а я не могла отвечать ей. Она грозила мне кулаком*

meio àquele sofrimento pungente que não se compararia a nada, e, uma vez acordada daquela síncope, vi minha alcova que contemplava já de dentro do espelho. Postada diante de mim, minha rival gargalhava. E eu – ó crueldade! –, eu que estava morrendo de angústia e humilhação, eu tinha de rir também, repetindo todos os seus esgares, com um riso triunfante e jovial. Mal conseguia abranger essa minha situação, quando minha rival me virou de improviso as costas, foi em direção às portas, sumiu dos meus olhos, e eu caí subitamente num estupor, numa inexistência.

Foi assim que passei a viver como um reflexo. Era uma vida estranha, meio inconsciente, embora secretamente prazerosa. Estávamos muitas naquele espelho, nós, almas obscuras e consciências adormecidas. Não podíamos conversar, mas nos sentíamos próximas e amávamos uma à outra. Não enxergávamos nada, ouvíamos a custo, e nossa existência se assemelhava àquela exaustão ocasionada pela falta de ar. Só quando um ser pertencente ao mundo humano chegava perto do espelho, nós conseguíamos, adotando num átimo



*и издевалась над моим обязательным повторным жестом. Она поворачивалась ко мне спиной, и я, теряя зрение, теряя лик, сознавала всю постыдность оставленного мне половинного существования... И потом, вдруг, она одним ударом перевёртывала зеркало вокруг оси и с размаха бросала меня в полное небытие.*

*Однако понемногу оскорбления и унижения пробудили во мне сознание. Я поняла, что моя соперница теперь живёт моей жизнью, пользуется моими туалетами, считается женой моего мужа, занимает в свете моё место. Чувство ненависти и жажда мести выросли тогда в моей душе, как два огненных цветка. Я стала горько клясть себя за то, что по слабости или по преступному любопытству дала победить себя. Я пришла к уверенности, что никогда эта авантюристка не восторжествовала бы надо мной, если бы я сама не помогала ей в её кознях. И вот, освоившись несколько с условиями моего нового бытия, я решила повести с ней ту же борьбу, какую она вела со мной. Если она, тень, сумела занять место действительной*

sua imagem, olhar para esse mundo, distinguir umas vozes, respirar a plenos pulmões. Acho que assim é a existência dos mortos: imprecisa consciência de seu “eu”, confusas recordações do passado e sede aflitiva de reencarnar, nem que seja por um instante, de voltar a ver, a ouvir, a falar... E qualquer uma de nós guardava e acalentava o íntimo sonho de se libertar, de encontrar um novo corpo, de alcançar o mundo da constância e da inabalabilidade.

Nos primeiros dias, eu me sentia totalmente infeliz nesse meu novo estado. Ainda não sabia nada, não entendia nada. Absurdamente submissa, assumia a imagem de minha rival, quando esta se aproximava do espelho e começava a zombar de mim. E ela fazia isso amiúde. Deleitava-se muito em ostentar para mim sua vitalidade e sua veracidade. Ela se sentava e fazia com que eu me sentasse também, ficava de pé e rejubilava-se vendo que eu também me levantara, agitava os braços, dançava, impelia-me a duplicar seus movimentos e gargalhava, gargalhava para eu também gargalhar. Gritava-me, bem na cara, palavras ofensivas, e



*женщины, неужели же я, человек, лишь временно ставший тенью, не буду сильнее призрака?*

*Я начала очень издалека. Сперва я стала притворяться, что насмешки моей соперницы мучат меня всё нестерпимей. Я доставляла ей нарочно все наслаждения победы. Я дразнила в ней тайные инстинкты палача, прикидываясь изнемогающей жертвой. Она поддалась на эту приманку. Она увлеклась этой игрой со мной. Она расточала своё воображение, выдумывая новые пытки для меня. Она изобретала тысячи хитростей, чтобы ещё и ещё раз показать мне, что я – лишь отражение, что своей жизни у меня нет. То она играла передо мной на рояли, муча меня беззвучностью моего мира. То она, сидя перед зеркалом, глотала маленькими глотками мои любимые ликёры, заставляя меня только делать вид, что я тоже их пью. То, наконец, приводила в мой будуар людей мне ненавистных и перед моим лицом отдавала им целовать своё тело, позволяя им думать, что они целуют меня. И после, оставшись наедине со мной, она хохотала злорадным и торжествующим*

eu não podia responder-lhe. Ameaçava-me com seu punho e caçoava de meu obrigatório gesto imitativo. Depois me virava as costas, e eu compreendia, perdendo a visão, perdendo a minha imagem, quão vergonhosa era aquela metade da existência que ela me deixara... Por fim, com uma só pancada inesperada, ela girava o espelho em volta de seu eixo e precipitava-me de ímpeto numa inexistência completa.

Entretanto, essas ofensas e humilhações despertaram, pouco a pouco, minha consciência. Percebi que minha rival vivia agora minha vida, usava meus trajes, era considerada esposa de meu marido e ocupava meu lugar na sociedade. O sentimento de ódio e a sede de vingança cresceram então em minha alma, iguais a duas flores em chamas. Vim a censurar-me amargamente por me ter deixado vencer, fosse em razão de minha fraqueza ou de minha curiosidade delituosa. Acabei por me convencer de que aquela aventureira não teria jamais triunfado sobre mim se eu mesma não a tivesse auxiliado em suas maquinações. E eis que decidi, um tanto habituada às condições de



*смехом. Но этот хохот уже не уязвлял меня; на его острие была сладость: моё ожидание мести!*

*Незаметно, в часы её надругательств надо мной, я приучала мою соперницу смотреть мне в глаза, овладевала постепенно её взором. Скоро по своей воле я уже могла заставляя её поднимать и опускать веки, делать то или иное движение лицом. Торжествовать уже начинала я, хотя и скрывала своё чувство под личиной страдания. Сила души возрастала во мне, и я осмеливалась приказывать моему врагу: сегодня ты сделаешь то-то, сегодня ты поедешь туда-то, завтра придёшь ко мне тогда-то. И она исполняла! Я опутывала её душу сетями своих хотений, сплетала твёрдую нить, на которой держала её волю, ликовала втайне, отмечая свои успехи. Когда она однажды, в час своего хохота, вдруг уловила на моих губах победную усмешку, которой я не могла скрыть, было уже поздно. Она с яростью выбежала тогда из комнаты, но я, впадая в сон своего небытия, знала, что она вернётся, знала, что она подчинится мне! И восторг победы реял над моим*

minha nova existência, travar com ela a mesma luta que ela travara comigo. Se ela, tão só uma sombra, conseguira tomar o lugar de uma mulher real, seria possível que eu, uma pessoa transformada em sombra tão só temporariamente, não fosse mais forte que esse fantasma?

Comecei bem de longe. A princípio, fingi que as caçadas de minha rival eram cada vez mais insuportáveis para mim. Proporcionava-lhe propositalmente todos os gozos da vitória. Titilava seus ocultos instintos de algoz, dando-me ares de uma vítima extenuada. Ela mordeu a isca. Empolgou-se com esse jogo comigo. Esbanjava sua engenhosidade a inventar novas torturas para mim. Concebia milhares de artimanhas para me mostrar, uma e outra vez, que eu não passava de um reflexo, que não tinha uma vida própria. Ora tocava piano em minha frente, torturando-me com o silêncio de meu mundo; ora, sentada defronte ao espelho, bebia em goles miúdos aqueles licores de que eu mais gostava, forçando-me a fazer de conta que eu também os bebia; ora, finalmente, trazia para a minha alcova



*безвольным бессилием, радужным веером прорезал мрак моей мнимой смерти.*

*Она вернулась! Она пришла ко мне в гневе и страхе, кричала на меня, грозила мне. А я ей приказывала. И она должна была повиноваться. Началась игра кошки с мышью. В любой час я могла вбросить её вновь в глубь стекла и выйти вновь в звонкую и твёрдую действительность. Она знала, что это – в моей воле, и такое сознание мучило её вдвое. Но я медлила. Мне было сладостно нежиться порой в небытии. Мне было сладостно упиваться возможностью. Наконец (это странно, не правда ли?), во мне вдруг пробудилась жалость к моей сопернице, к моему врагу, к моему палачу. Всё же в ней было что-то моё, и мне страшно было вырвать её из яви жизни и обратить в призрак. Я колебалась и не смела, я давала отсрочки день за днём, я сама не знала, чего я хочу и что меня ужасает.*

*И вдруг, в ясный весенний день, в будуар вошли люди с досками и топорами. Во мне не было жизни, я лежала в сладострастном оцепенении, но, не видя, поняла, что они здесь. Люди стали хлопотать*

as pessoas que eu detestava e permitia, em minha presença, que lhe beijassem o corpo, deixando imaginarem que me beijavam a mim. Em seguida, a sós comigo, soltava suas risadas maldosas e triunfantes. Mas esse riso não me ulcerava mais; seu ferrão continha uma doçura – a esperança de me vingar dela!

Bem de mansinho, ao longo daquelas horas em que ela me submetia a suas torturas, eu acostumava minha rival a olhar nos meus olhos, gradualmente me apossava de seu olhar. Pouco depois, de acordo com minha vontade, já podia obrigá-la a erguer e a baixar as pálpebras, a fazer tal ou tal movimento facial. Era eu mesma que já começava a triunfar, conquanto dissimulasse as minhas emoções com uma máscara de sofrimento. Minha força espiritual aumentava, ousando eu ordenar à minha inimiga: hoje farás tal coisa, hoje irás a tal lugar, amanhã me visitarás a tal hora. E ela cumpria as ordens! Eu envolvia sua alma em teias de meus desejos, tecia um fio rijo para amarrar a sua vontade, regozijava-me em segredo ao reparar em bons resultados. Um dia, quando ela





*около зеркала, которое было моей вселенной. И одна за другой души, населявшие её вместе со мной, пробуждались и принимали призрачную плоть в форме отражений. Страшное беспокойство заколебало мою сонную душу. Предчувствуя ужас, предчувствуя уже непоправимую гибель, я собрала всю мощь своей воли. Каких усилий стоило мне бороться с истомой полубытия! Так живые люди борются иногда с кошмаром, вырываясь из его душащих уз к действительности.*

*Я сосредоточивала все силы своего внушения на зове, устремлённом к ней, к моей сопернице: «Приди сюда!» Я гипнотизировала, магнетизировала её всем напряжением своей полусонной воли. А времени было мало. Зеркало уже качали. Уже готовились забивать его в дощатый гроб, чтобы везти: куда – неизвестно. И вот, почти в смертельном порыве, я позвала вновь и вновь: «Приди!..» И вдруг почувствовала, что оживаю. Она, мой враг, отворила дверь и, бледная, полумёртвая, шла навстречу мне, на мой зов, упирающимся шагами, как идут на казнь. Я схватила в свои глаза*

vislumbrou de repente, em meio às suas gargalhadas, um sorriso vitorioso em meus lábios, algo que eu não pudera dissimular, era tarde demais. Enfurecida, ela saiu então a correr do quarto, mas eu já sabia, recaindo no sono de minha inexistência, que havia de voltar, sabia que me obedeceria! E o êxtase da vitória pairava sobre a minha inércia apática, abrindo seu leque versicolor para dissipar as trevas de minha pretensa morte.

Ela voltou! Veio tomada de cólera e de medo, gritava comigo, ameaçava-me. Mas eu lhe dava ordens. E ela tinha de obedecer. Fomos brincando de gato e rato. A qualquer hora eu poderia jogá-la de volta às profundezas daquele vidro e passar outra vez para a realidade sonora e firme. Ela sabia que isso dependia de minha vontade, e seu sofrimento dobrava por sabê-lo. Contudo, eu não me apressava. Sentia prazer, vez por outra, em refestelar-me assim na inexistência. Deliciava-me com a própria possibilidade que possuía. Afinal (é estranho, não é?), percebi de chofre que estava com pena de minha rival, de minha inimiga, de meu algoz. Feitas as contas, havia nela certa parte



*её глаза, связала свой взор с её взором и после этого уже знала, что победа за мной.*

*Я тотчас заставила её выслать людей из комнаты. Она подчинилась, не сделав даже попытки сопротивляться. Мы вновь были вдвоём. Медлить было больше нельзя. Да и не могла я простить ей коварства. На её месте, в своё время, я поступала иначе. Теперь я безжалостно приказала ей идти мне навстречу. Стон муки открывал её губы, глаза расширились, как перед призраком, но она шла, шатаясь, падая, – шла. Я тоже шла навстречу ей, с губами, искривлёнными торжеством, с глазами, широко открытыми от радости, шатаясь от пьянящего восторга. Снова соприкоснулись наши руки, снова сблизилась наши губы, и мы упали одна в другую, сжигаемые невыразимой болью перевоплощения. Через миг я была уже перед зеркалом, грудь моя наполнилась воздухом, я вскрикнула громко и победно и упала здесь же, перед трюмо, ниц от изнеможения.*

*Ко мне вбежали мой муж, люди. Я только могла проговорить, чтобы исполнили мой прежний приказ,*

*de mim, e eu temia arrancá-la da vida real e transformá-la num fantasma. Fiquei hesitando: intimidada, postergava o desfecho dia após dia, sem saber, eu mesma, o que me apetecia nem o que me amedrontava.*

*E eis que, num claro dia primaveril, uns homens entraram em minha alcova com tábuas e machados. Exânime, eu jazia num estupor voluptuoso, mas entendi sem ver que eles estavam lá. Esses homens se azafamavam perto do espelho que era meu universo. E as almas, que o povoavam iguais a mim, acordavam uma por uma e revestiam-se de carne ilusória em forma de reflexos. Uma terrível inquietação agitou minha alma sonolenta. Pressentindo um horror, pressentindo uma perda já irremediável, juntei todas as forças de minha vontade. Quantos esforços é que me custou lutar com a languidez dessa semiexistência! Assim as pessoas vivas lutam às vezes com um pesadelo, livrando-se de seus sufocantes grilhões em busca pela realidade.*

*Concentrei toda a potência de minha persuasão num apelo dirigido a ela, à minha rival: “Vem aqui!”*



*чтобы унесли из дому, прочь, совсем, это зеркало. Это было умно придумано, не правда ли? Ведь та, другая, могла воспользоваться моей слабостью в первые минуты моего возвращения к жизни и отчаянным натиском попытаться вырвать у меня из рук победу. Отсылая зеркало из дому, я на долгое, на любое время обеспечивала себе спокойствие, а соперница моя заслуживала такое наказание за своё коварство. Я её поражала её собственным оружием, клинком, который она сама подняла на меня.*

*Отдав приказание, я лишилась чувств. Меня уложили в постель. Позвали врача. Со мной сделалась от всего пережитого нервная горячка. Близкие уже давно считали меня больной, ненормальной. В первом порыве ликования я не остереглась и рассказала им всё, что со мной было. Мои рассказы только подтвердили их подозрения. Меня перевезли в психиатрическую лечебницу, где я нахожусь и теперь. Всё моё существо, я согласна, ещё глубоко потрясено. Но я не хочу оставаться здесь. Я жажду вернуться к радостям жизни, ко всем бесчисленным утехам, которые*

Hipnotizava-a, magnetizava-a com toda a tensão de minha vontade meio adormecida. Restava, porém, pouco tempo. Já balançavam o espelho, já se aprontavam para enfiá-lo num caixão de tábuas para levá-lo não se sabia aonde. E foi então que tornei a chamar num ímpeto quase mortal: “Vem!...” Senti repentinamente que revivia. Ela, minha inimiga, abriu a porta e, pálida, semimorta, vinha ao meu encontro, obediente ao meu chamado, resistindo a cada passo como quem fosse ao suplício. Capturei os olhos dela com os meus, atei o meu olhar ao dela e, feito isso, já sabia que tinha vencido.

Obriguei-a de imediato a mandar aqueles homens embora. Ela obedeceu sem sequer tentar resistir. Ficamos de novo a sós. Não havia mais tempo a perder. Ademais, eu não poderia relevar sua perfídia. Quando estava, noutros tempos, em seu lugar, agia de outra maneira. Só que agora mandei, inexorável, que ela viesse ao meu encontro. Um doloroso gemido abria-lhe os lábios, suas pupilas se dilatavam como em face de uma aparição, mas ela vinha – cambaleava, quase caía, mas vinha. Eu também ia ao seu encontro, lábios crispados de



*доступны живому человеку. Слишком долго я была лишена их.*

*Кроме того, – сказать ли? – у меня есть одно дело, которое мне необходимо совершить как можно скорее. Я не должна сомневаться, что это – я. И всё же, когда я начинаю думать о той, заточённой в моём зеркале, меня начинает охватывать странное колебание: а что, если подлинная я – там? Тогда я сама, я, думающая это, я, которая пишу это, я – тень, я – призрак, я – отражение. В меня лишь перелились воспоминания, мысли и чувства той, другой меня, той, настоящей. А в действительности я брошена в глубине зеркала в небытие, томлюсь, изнемогая, умираю. Я знаю, я почти знаю, что это неправда. Но, чтобы рассеять последние облачка сомнений, я должна вновь, ещё раз, в последний раз, увидеть то зеркало. Мне надо посмотреть в него ещё раз, чтобы убедиться, что там – самозванка, мой враг, игравший мою роль в течение нескольких месяцев. Я увижу это, и всё смятение моей души минет, и я буду вновь беспечной, ясной, счастливой. Где это зеркало, где я его найду? Я*

*júbilo, olhos enormes de alegria, cambaleando de meu enlevo inebriante. Nossas mãos se tocaram de novo, nossos lábios se juntaram de novo, e desabamos, uma dentro da outra, queimadas pela inexprimível dor da transfiguração. Um instante depois, eu já estava diante do espelho; meu peito se encheu de ar e, soltando um grito alto e vitorioso, caí de bruços lá mesmo, em frente ao meu tremó, toda exausta.*

Entraram correndo meu marido e outras pessoas. Consegui pedir apenas para cumprirem a minha ordem anterior e levarem embora de minha casa, bem longe e para sempre, aquele espelho. Foi uma decisão sábia, não foi? Pois aquela outra mulher teria podido aproveitar-se de minha fraqueza, logo nos primeiros minutos em que eu retornava à vida, e tentar arrancar a vitória das minhas mãos com uma investida desesperada. Ao mandar o espelho embora, eu me garantia o sossego por muito tempo, pelo prazo que desejasse; quanto à minha rival, ela merecia esse castigo pela sua perfídia. Atingi-a com sua própria arma, com a lâmina que ela mesma usara contra mim.



*должна, я должна ещё раз заглянуть в  
его глубь!..*

Dada a ordem, perdi os sentidos. Deitaram-me na cama. Chamaram um médico. Tive, por causa de tudo o que aturara, uma febre nervosa. Meus familiares achavam, já havia tempos, que eu fosse doente, anormal. Num primeiro rasgo de júbilo, descuidei-me e contei para eles tudo quanto me ocorrera. Meus relatos só confirmaram aquelas suas suposições. Transportaram-me para um sanatório, onde estou até hoje. Concordo: todo o meu ser continua profundamente abalado. Mas eu não quero ficar aqui. Anseio recuperar os prazeres da vida, todos os inúmeros gozos a que tem acesso quem estiver vivo. Passei tanto tempo privada deles!

Além disso – será que o digo? –, tenho cá uma coisa, algo que preciso concluir o mais depressa possível. Não devo mais duvidar de que esta sou eu mesma. Ainda assim, quando me ponho a pensar naquela mulher confinada em meu espelho, uma estranha hesitação começa a dominar-me: e se meu “eu” autêntico está lá? Então eu mesma, eu que penso nisto, eu que escrevo isto, sou apenas uma sombra, um fantasma, um reflexo.



Apenas absorvi as lembranças, os pensamentos e os sentimentos daquele meu outro “eu”, do meu “eu” verdadeiro. E, na realidade, permaneço abandonada no fundo daquele espelho, inexistente, esmorecida de tanto sofrer, morrendo. Eu sei, quase sei que não é verdade. Mas, para desvanecer as últimas nuvenzinhas de dúvidas, preciso de novo, mais uma vez, uma última vez, defrontar aquele espelho. Preciso olhar para ele mais uma vez, para me convencer de que ali se esconde uma impostora, minha inimiga que desempenhou meu papel durante alguns meses. Verei isso, e toda a angústia de minha alma terminará, e voltarei a ser despreocupada, serena, feliz. Onde está aquele espelho, onde vou encontrá-lo? Preciso, preciso mesmo olhar, mais uma vez, nas suas profundezas!...



(1873-1924)

**Valéri Briúsov retratado por Mikhail Vrubel**

### **Nota biográfica de Valéri Yákovlevitch Briúsov**

Um dos maiores poetas russos do século XX, Valéri Yákovlevitch Briúsov (1873-1924) nasceu em Moscou, numa família culta e abastada. Começou a escrever versos aos 13 anos de idade. Estudou na Faculdade de História e Letras da Universidade de Moscou. Ao estreiar na literatura em 1895, com a seleta poética *Chefs-d'œuvre*, ficou reconhecido como criador e líder do simbolismo literário na Rússia. Publicou diversos livros de poesia (*Tertia vigilia*, 1900; *Urbi et Orbi*, 1903; *Στεφανος*, 1905; *Todos os cantos*, 1909; *O espelho das sombras*, 1912; *As sete cores do arco-íris*, 1916, entre outros), além de romances (*Anjo de fogo*, 1907; *O altar da vitória*, 1913), novelas (*As últimas páginas do diário de uma mulher*, 1910) e contos. Dedicou-se igualmente à crítica literária, traduziu várias obras poéticas do francês,



inglês e outras línguas europeias. Foi um dos dirigentes da casa editorial *O escorpião* (1899-1915) e da revista *A balança* (1904-1909). Após a revolução de 1917 colaborou com o governo comunista, chegando a ser presidente da União dos Poetas Russos e reitor do Instituto Superior de Literatura e Arte. Faleceu em Moscou, cidade em que passou a maior parte de sua vida.

---

**Oleg Almeida** nasceu na Bielorrússia em 1971 e está radicado no Brasil desde 2005. É poeta, ensaísta e tradutor multilíngue, sócio da União Brasileira de Escritores (UBE/São Paulo). Autor dos livros de poesia *Memórias dum hiperbóreo* (2008; Prêmio Internacional Il Convivio de 2013), *Quarta-feira de Cinzas e outros poemas* (2011; Prêmio Literário Bunkyo de 2012), *Antologia cosmopolita* (2013) e de numerosas traduções do russo (*Diário do subsolo*, *O jogador*, *Crime e castigo* e *Memórias da Casa dos mortos* de Fiódor Dostoiévski; *Pequenas tragédias* de Alexandr Púchkin; *Canções alexandrinas* de Mikhail Kuzmin; *Contos russos*, vv. I-III) e do francês (*O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire; *Os cantos de Bilítis* de Pierre Louÿs).

*Recebido em: 09/01/2017*  
*Aprovado em: 04/05/2017*  
*Publicado em junho de 2017*





TRADUÇÃO

## ***HARU SUGITE,*** **DE IMPERATRIZ JITÔ** **TRADUÇÃO DE MICHELE E. BRASIL DE SÁ**

**Michele Eduarda Brasil de Sá**

*Universidade de Brasília, Brasil*

michedu@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7134>

### ***HARU SUGITE***

*Haru sugite*  
*Natsu kitaru rashi*  
*Shirotae no*  
*Koromo hoshitari*  
*Ama no Kagu-yama.*  
*(Jitô Tennô)*

### **PASSOU A PRIMAVERA**

Passou a primavera,  
parece que chegou o verão;  
o quimono de tecido branco  
está secando:  
O Monte Kagu que desceu do céu.  
(Imperatriz Jitô)

A poesia clássica japonesa é marcada por profunda beleza e sensibilidade. Dá-se aos poemas clássicos japoneses o nome de *waka* – 和歌, em que o primeiro ideograma faz referência a Yamato (大和 – nome antigo do Japão) e o segundo significa “poema”, “canto”. Este conhecido poema japonês do século VII é um *tanka*, ou seja, um poema curto, com cinco versos, contendo 5-7-5-7-7 sílabas respectivamente, e está registrado na antologia *Man'yôshû*, a “Coletânea das Dez Mil Folhas”. Abaixo, temos o texto em *man'yôgana* (ou seja, na escrita original, em que os ideogramas eram utilizados ora por seu significado, ora por associação fonética e que recebeu este nome justamente por seu uso no *Man'yôshû*) e em seguida na versão corrente, em *kanji* e *kana*.

春過而  
夏来良之  
白妙能  
衣乾有  
天之香来山  
(持統天皇 じとうてんのう)

春過ぎて  
夏来るらし  
白妙の  
衣干したり  
天の香具山  
(持統天皇 じとうてんのう)

Escrito pela Imperatriz Jitô, ele retrata com delicadeza a vista do monte Kagu, um dos chamados *Yamato Sanzan*, os Três Montes de Yamato. O monte Kagu fica na região de Nara e, segundo a mitologia antiga japonesa, acreditava-se que ele teria descido do céu – nesta crença calca-se o último verso.

Que referência há para o quimono de tecido branco? Na verdade, duas interpretações podem ser dadas aqui. A primeira delas é aquela segundo a qual este quimono corresponderia à imagem do gelo no topo do monte que, tendo resistido ainda à primavera, começaria a “secar” no verão. A segunda é aquela segundo a qual o quimono de tecido branco seria referente a uma grande nuvem no topo do monte, um cúmulo-nimbo, muito comum no verão, prenunciando os temporais típicos desta estação.



Seja qual for a interpretação que se queira escolher, parece, sem dúvida, uma cena belíssima, digna de um belo registro.

## Referências

MANYOSHU. Japanese Text Initiative, University of Virginia Library Electronic Text Center, 1999. Disponível em: <<http://jti.lib.virginia.edu/japanese/manyoshu/AnoMany.html>> Acesso em: 12/10/2016

---

**Michele Eduarda Brasil de Sá** é Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Traduziu a obra *Bellum Africum* (“A Guerra da África”), atribuída a Júlio César, para o português. Atualmente é Professora Adjunta da área de Japonês do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília (UnB), onde tem se dedicado aos estudos de literatura e tradução de obras do japonês para o português.

*Recebido em: 17/02/2017*  
*Aprovado em: 10/04/2017*  
*Publicado em junho de 2017*



TRADUÇÃO

## **FAMIGERADO, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, TRADUÇÃO DE GUSTAVO FIGLILO**

**Gustavo Figliolo**

*Universidade Estadual de Londrina, Brasil*

*gustavo@uel.br*

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7135>

### **FAMIGERADO**

Foi de incerta feita — o evento.  
Quem pode esperar coisa tão sem pés nem  
cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo  
de todo tranqüilo. Parou-me à porta o  
tropol. Cheguei à janela.

Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo  
melhor: um cavaleiro rente, frente à  
minha porta, equiparado, exato; e,  
emboçados, de banda, três homens a  
cavalo. Tudo, num relance, insólitíssimo.  
Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse —  
o oh-homem-oh — com cara de nenhum  
amigo. Sei o que é influência de fisionomia.  
Saíra e viera, aquele homem, para morrer  
em guerra. Saudou-me seco, curto  
pesadamente. Seu cavalo era alto, um  
alazão; bem arreado, ferrado, suado. E

### **INSIGNE**

*Fue un hecho incierto – el caso. ¿Quién  
puede esperar cosa tan sin pies ni cabeza?  
Yo estaba en casa, el pueblo siendo de todo  
tranquilo. Me paró a la puerta el tropel.  
Llegué a la ventana.*

*Un grupo de caballeros. Esto es, viendo  
mejor: un caballero junto, frente a mi  
puerta, equiparado, exacto; y, enredados, en  
bando, tres hombres a caballo. Todo, en un  
relance, insólito. Me tomé en los nervios. El  
caballero ese-el oh hombre oh-con cara de  
ningún amigo. Sé lo que es influencia de  
fisionomía. Había salido y venido, aquel  
hombre, para morir en la guerra. Me saludó  
seco, corto, pesadamente. Su caballo era  
alto, un alazán; bien arreado, herrado,  
sudado. Y concebí gran duda.*



concebi grande dúvida.

Nenhum se apeava. Os outros, tristes três, mal me haviam olhado, nem olhassem para nada. Semelhavam a gente receosa, tropa desbaratada, sopitados, constrangidos coagidos, sim. Isso por isso, que o cavaleiro solerte tinha o ar de regê-los: a meio-gesto, desprezivo, intimara-os de pegarem o lugar onde agora se encostavam. Dado que a frente da minha casa reentrava, metros, da linha da rua, e dos dois lados avançava a cerca, formava-se ali um encantoável, espécie de resguardo. Valendo-se do que, o homem obrigara os outros ao ponto donde seriam menos vistos, enquanto barrava-lhes qualquer fuga; sem contar que, unidos assim, os cavalos se apertando, não dispunham de rápida mobilidade. Tudo enxergara, tomando ganho da topografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um bravo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingo no i, ele me dissolvía. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava.

*Ninguno se apeaba. Los otros, tristes tres, mal me habían mirado, ni mirasen para nada. Se asemejaban a gente recelosa, tropa desbaratada, contenidos, constreñidos-obligados, sí. Eso por eso, que el caballero sagaz tenía aire de regirlos: a medio gesto, despreciativo, los había intimado de que tomen el lugar a donde ahora se llegaban. Dado que el frente de mi casa reentraba, metros, de la línea de la calle, y de los dos lados avanzaba la cerca, se formaba allí un arrinconado, especie de resguardo. Valiéndose de lo que, el hombre había obligado a los otros al punto donde serían menos vistos, mientras les coartaba cualquier fuga; sin contar que, unidos así, los caballos apretándose, no disponían de rápida movilidad. Todo había visto, tomando ganancia de la topografía. Los tres serían sus prisioneros, no sus secuaces. Aquel hombre, para proceder de aquella manera, sólo podía ser un bravo sertanejo<sup>1</sup>, bandido hasta en la escoria del bofe. Sentí que no me quedaba útil dar cara amena, muestras de temeroso. Y no tenía arma al alcance. Tuviese, también no servía. En un tris él me disolvía. El miedo es la extrema ignorancia en un momento muy agudo. El miedo. El miedo me maullaba. Lo invité a desmontar, a entrar.*

---

1 Se llama *sertanejo* a quien vive en el *sertão*, siendo este un lugar inculto, distante de poblados o terrenos cultivados y casi totalmente deshabitado.



Convidei-o a desmontar, a entrar.

Disse de não, conquanto os costumes. Conservava-se de chapéu. Via-se que passara a descansar na sela — decerto relaxava o corpo para dar-se mais à ingente tarefa de pensar. Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta. Sua voz se espaçava, querendo-se calma; a fala de gente de mais longe, talvez são-franciscano. Sei desse tipo de valentão que nada alardeia, sem farrroma. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar com algo, de repente, por um és-não-és. Muito de macio, mentalmente, comecei a me organizar. Ele falou:

"Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada..."

Carregara a celha. Causava outra inquietude, sua farrusca, a catadura de canibal. Desfranziu-se, porém, quase que sorriu. Daí, desceu do cavalo; maneiro, imprevisto. Se por se cumprir do maior valor de melhores modos; por esperteza? Reteve no pulso a ponta do cabresto, o alazão era para paz. O chapéu sempre na cabeça. Um alarve. Mais os ínvios olhos. E ele era para muito. Seria de ver-se: estava em armas — e de armas alimpadas. Dava

*Dijo que no, conforme las costumbres. Se conservaba de sombrero. Se veía que había pasado a descansar en la montura-seguro relajaba el cuerpo para darse más a la ingente tarea de pensar. Pregunté: me respondió que no estaba enfermo, ni venido a receta o consulta. Su voz se espaciaba, queriéndose calma; en habla de gente de lejos, tal vez san-franciscano<sup>2</sup>. Sé de ese tipo de valentones que no hacen alarde, sin fanfarronear. Pero avezado, extraño, perverso brusco, pudiendo desenlazar-se con algo, de repente, por un sí-es-no. Bien suavemente, mentalmente, comencé a organizarme. Él dijo:*

*—“Yo vine a preguntarle a vuestra merced una opinión suya explicada...”*

*Cargó la ceja. Causaba otra inquietud, su semblante, la catadura de caníbal. Se desfrunció, sin embargo, casi que sonrió. Ahí, bajó del caballo; dócil, imprevisible. ¿Para cumplir mayor valor de mejores modos, por viveza? Retuvo en el pulso la punta del cabestro, el alazán era pura paz. El sombrero siempre en la cabeza. Un bruto. Más los impenetrables ojos. Y él era para mucho. Sería de verse: estaba en armas- y con armas limpietas. Daba para sentir el peso de la de fuego, en el cinturón, que*

---

<sup>2</sup> Quien vive cerca del río São Francisco, en el nordeste brasileiro.



para se sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. Sendo a sela, de notar-se, uma jereba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura. Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue, em suas tenções. Pequeno, mas duro, grossudo, todo em tronco de árvore. Sua máxima violência podia ser para cada momento. Tivesse aceitado de entrar e um café, calmava-me. Assim, porém, banda de fora, sem a-graças de hóspede nem surdez de paredes, tinha para um se inquietar, sem medida e sem certeza.

— "Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da Serra..."

Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara — evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! Continuava:

*usado bajo, para que esté al nivel justo, ademán, tanto que él persistía con el brazo derecho tendido, rápido manejable. Siendo la silla, de notarse, una montura prominente urucuiana<sup>3</sup>, de poco encontrarse, en la región, por lo menos de tan buena hechura. Todo de gente brava. Aquél proponía sangre, en sus intenciones. Pequeño, pero duro, grosso, todo en tronco de árbol. Su máxima violencia podía ser para cada momento. Hubiese aceptado entrar y un café, me calmaba. Así, sin embargo, afuera, sin las gracias de huésped ni sordez de paredes, tenía uno para inquietarse, sin medida y sin certeza.*

— "Usted es que no me conoce. Damázio, de los Siqueiras... Estoy viniendo de la sierra..."

*Sobresalto. Damázio, ¿quién no había escuchado de él? El feroz de historias de leguas, con decenas de cargadas muertes, hombre peligrosísimo. Constando también, verdad, que de para unos años él se había serenado-evitaba lo de evitar. ¿Fíese, sin embargo, quién, en tales treguas de pantera? ¡Allí, a un palmo de mis narices! Continuaba:*

---

3 Del municipio de Urucuia, en el norte del estado de Minas Gerais, Brasil.



— "Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu um moço do Governo, rapaz meio estrondoso... Saiba que estou com ele à revelia... Cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade... O rapaz, muitos acham que ele é de seu tanto esmiolado..."

Com arranco, calou-se. Como arrependido de ter começado assim, de evidente. Contra que aí estava com o fígado em más margens; pensava, pensava. Cabismeditado. Do que, se resolveu. Levantou as feições. Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar, não me encarava, só se fito à meia esguelha. Latejava-lhe um orgulho indeciso. Redigiu seu monologar.

O que frouxo falava: de outras, diversas pessoas e coisas, da Serra, do São ão, travados assuntos, inseqüentes, como dificultação. A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios. Assim no fechar-se com o jogo, sonso, no me iludir, ele enigmava: E, pá:

— "Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: *fasmisgerado... faz-megerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?*

— "*Sepa usted que, en la Sierra, en últimamente, se apareció un mozo del Gobierno, joven medio estruendoso... Sepa que estoy con él por defecto... No quiero cuestión con el Gobierno, no estoy en salud ni en edad... El mozo, muchos creen que él es un tanto descerebrado...*"

*Arrancó, y se calló. Como arrepentido de haber comenzado así, de evidente. Contra que ahí estaba con el hígado en malas orillas; pensaba, pensaba. Cabismeditabundo. A lo que, se resolvió. Levantó las facciones. Si es que se rio, aquella crueldad de dientes. Encarar, no me encaraba, sólo si mirado medio de inclinado. Le latía un orgullo indeciso. Manifestó su monologar.*

*Lo que débil hablaba: de otras, diversas personas y cosas, de la Sierra, del São ão,4, trabados asuntos, inseqüentes, dificultados. La conversación era una tela de araña. Yo tenía que entenderle las mínimas entonaciones, seguir sus propósitos y silencios. Así, en el cerrarse en el juego, sonso, en engañarme, él enigmaba. Y pá:*

— "*Usted ahora hágame la buena obra de querer enseñarme qué es lo que es realmente: insigne... in-significante... in-señalado... señal-signado...?*

4 Probable aldea perdida en las sierras del lugar.





Disse, de golpe, trazia entre dentes aquela frase. Soara com riso seco. Mas, o gesto, que se seguiu, imperava-se de toda a rudez primitiva, de sua presença dilatada. Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?

— "Saiba vosmecê que saí ind'hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expreso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro..."

Se sério, se era. Transiu-se-me.

— "Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo — o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias... Só se o padre, no São Æo, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engambelam... A bem. Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?"

Se simples. Se digo. Transfoi-se-me. Esses

*Dijo, de golpe, traía entre dientes aquella frase. Sonó con risa seca. Pero, el gesto, que se siguió, imperaba de toda la rudeza primitiva, de su presencia dilatada. Retenía mi respuesta, no quería que yo la diese de inmediato. Y ya ahí otro susto vertiginoso me suspendía: alguien podía haber hecho intriga, invención de atribuirme la palabra de ofensa a aquel hombre, que mucho, pues, que aquí él se llegase, viniendo para exigirme, rostro a rostro, lo fatal, la vejatoria satisfacción?*

*—“Sepa usted que salí hoycito mismo de la Sierra, que vine, sin parar, estas seis leguas, expreso directo por mor de preguntarle la pregunta, por lo claro...”*

*Era serio, si era. Se me heló.*

*—“Allá, y por estos medios de camino, no hay ningún nadie consciente, ni hay el legítimo-el libro que aprende las palabras... Es gente para información torcida, por fingirse de menos ignorantes... sólo si el cura, en el São Æo, capaz, pero con curas no me doy: ellos enseguida lo engatusan a uno... A bien. Ahora, si me hace la merced, usted dígame, las cartas en la mesa, con perfección, ¿qué es lo que es lo que ya le pregunté?*

*Era simple, si digo. Se me fue. Por un tris:*

trizes: —¿Insigne?



—*Famigerado?*

— "Sim senhor..." — e, alto, repetiu, vezes, o termo, enfim nos vermelhões da raiva, sua voz fora de foco. E já me olhava, interpelador, intimativo — apertava-me. Tinha eu que descobrir a cara. — *Famigerado?* Habitei preâmbulos. Bem que eu me carecia noutro ínterim, em indúcias. Como por socorro, espiei os três outros, em seus cavalos, intugidos até então, mumumudos. Mas, Damázio:

— "Vosmecê declare. Estes aí são de nada não. São da Serra. Só vieram comigo, pra

Só tinha de desentalar-me. O homem queria estrito o carozo: o verivérbio.

— *Famigerado* é inóxio, é "célebre", "notório",

— "Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?"

— Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...

— "Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?"

— *Famigerado?* Bem. É: "importante", que merece louvor, respeito...

— "Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?"

— "Sí señor..." —y, alto, repitió, veces, el término, al fin rojo de rabia, su voz fuera de foco. Y ya me miraba, interpelador, intimativo-me apretaba. Yo tenía que descubrir la cara. —¿Insigne? Habité preámbulos. Bien que yo necesitaba de otro hábitat. Como por socorro, espíé los otros tres, en sus caballos, entumecidos, mudérrimos. Pero, Damázio:

— "Vuestra merced declare. Esos ahí son de nada no. Son de la Sierra. Sólo vinieron conmigo como testigos..."

Sólo podía desalentarme. El hombre quería estricto el carozo: el verbo.

—Insigne es afamado, es "célebre", "notorio", "notable"...

—Usted no vea en mi grosería en el no entender. Pero dígame: ¿es desaforado? ¿es bromeable? ¿es de detestar? ¿farsa? ¿nombre de ofensa?

—Insulto ninguno, ninguna injuria. Son expresiones neutras, de otros usos...

— "Pues... ¿qué es lo que es, en habla de pobre, lenguaje de día-de-semana?"

—¿Insigne? Bien. Es: "importante", que merece loas, respeto...

— "¿Usted me agarantiza, pa' paz de las madres, mano en la Escritura?"

¡Seguro! Era para empeñar la barba. Y con el diablo, entonces yo sincero dije:



Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:

— Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado — bem famigerado, o mais que pudesse!...

— "Ah, bem!..." — soltou, exultante.

Saltando na sela, ele se levantou de molas. Subiu em si, desagravava-se, num desafogaréu. Sorriu-se, outro. Satisfizes aqueles três: — "Vocês podem ir, compadres. Vocês escutaram bem a boa descrição..." — e eles prestes se partiram. Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d'água. Disse: — "Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!" Seja que de novo, por um mero, se torvava? Disse: — "Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra esse moço do Governo, era ir-se embora, sei não..." Mas mais sorriu, apagara-se-lhe a inquietação. Disse: — "A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca..." Agradeceu, quis me apertar a mão. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa. Oh, pois. Esporou, foi-se, o alazão, não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto.

—*Vea: yo, como usted me ve, con ventajas, hum, lo que yo quería en un momento de estos es ser insigne-bien insigne, lo más que pudiese!...*

—*"¡Ah, bien..."*, soltó, exultante.

*Saltando en la montura, él se levantó como resorte. Subió en sí, se desagradiaba, en un desahogarse. Se sonrió, otro. Satisfizo a aquellos tres: — "Ustedes pueden ir, compadres. Ustedes escucharon bien la buena descripción..." — y ellos prestos partieron. Sólo ahí se arrimó, orillando la ventana, aceptaba un vaso de agua. Dijo: — "¡No hay como las grandezas machas de una persona instruida!" ¿Será que otra vez, por un mero, se turbaba? Dijo: — "Qué sé yo, a veces lo mejor mismo, para ese mozo del Gobierno, era irse, no sé..." Pero más sonrió, se le había borrado la inquietud. Dijo: — "Uno tiene cada cisma de duda boba, de esas desconfianzas... Sólo para agriar el vino..." Agradeció, quiso apretarme la mano. Otro día, aceptaba de entrar en mi casa. Oh, pues. Picó las espuelas. Se fue, el alazán, no pensaba en lo que lo había traído, tesis para reír alto, y más, el famoso asunto.*



Traduzir a Guimarães Rosa é uma tarefa destinada ao desapontamento, desde o início. Quem leia Rosa no original em português e se depare com a colossal experimentação linguística que o escritor faz, em termos de transposição e deturpação sintática, em termos de estiramento e flexibilização da língua (das palavras, das frases), em termos de uma constante e por vezes alucinada invenção neologística, em termos de uma pontuação arbitrária, excêntrica e caprichosa, saberá, então, que é impossível (e faço a afirmação mesmo correndo o risco de ser imodesto) pôr todo esse cabedal em outra língua sem deturpar de maneira fatal o espírito da narrativa.

Pensei, no entanto, que de alguma maneira poderia colaborar, acrescentando a outras traduções feitas ao espanhol de sua obra, neste caso um dos seus contos, uma tradução de “Famigerado”, principalmente pelo prazer que sabia iria experimentar mastigando e saboreando palavra a palavra e linha a linha da cadência prosística de Rosa e, quem sabe, surpreender-me com o resultado.

Os problemas de tradução em si, como é óbvio no caso de traduzir Guimarães Rosa, se dão por palavra, por letras muitas vezes, quando não por frases em seu conjunto. De todos, destaco o do terceiro parágrafo 5 (pág.11) e o seguinte trecho:

- “Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: famisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famíilhas-gerado...?”

Como se aprecia, o jagunço não sabe o significado da palavra ‘famigerado’, e nem consegue pronunciá-la corretamente, quando acode ao médico para uma explicação.

Como traduzir ‘famigerado’, uma palavra que não existe na língua espanhola? Pois bem, o sentido mais próximo que me pareceu encontrar foi a palavra ‘insigne’, e que acaba sendo também o título do conto. Isto por duas razões: a primeira é semântica, uma vez que ‘insigne’ significa basicamente o que ‘famigerado’ significa em português: célebre, notável, por boa ou má fama; em espanhol seria também famoso por chamar a atenção pela singularidade e extravagância; a segunda razão, e talvez a mais importante, é que a palavra ‘famigerado’ tem, na linguagem coloquial, uma conotação negativa, e ‘insigne’, da mesma forma em espanhol, pode ser

---

5 A tradução foi feita de ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1972.



associada a ‘insignificante’, o que despertaria a ira de nosso jagunço. Conseqüentemente, as palavras em negrito do jagunço, vaciladas e hesitadas, foram traduzidas por um titubeio similar em espanhol: *insigne... in-significante... in-señalado... señal-signado...?*, derivado de uma “família de palavras” da original ‘*insigne*’.

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, em 27 de junho de 1908 e faleceu no Rio de Janeiro, em 19 de novembro de 1967. Um dos mais importantes escritores brasileiros de todos os tempos, foi também médico e diplomata. Sua obra se compõe basicamente de contos e o por muitos considerado mais importante romance brasileiro já escrito: *Grande Sertão: Veredas*.

---

**Gustavo Figliolo** é professor de Língua e Literaturas Hispânicas do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina e Coordenador do Curso de Especialização em Espanhol: Língua, Literatura e Metodologia. Tem traduzido diversos artigos acadêmicos de variadas áreas, como a filosofia, a história, a literatura, a psicologia, além de inúmeros resumos de trabalhos acadêmicos. Atualmente está trabalhando na tradução da obra *Primeiras Estórias*, também do escritor brasileiro João Guimarães Rosa.

*Recebido em: 05/03/2017*  
*Aprovado em: 17/04/2017*  
*Publicado em junho de 2017*



TRADUÇÃO

**MISS BRILL,  
DE KATHERINE MANSFIELD  
TRADUÇÃO DE TANIZE MOCELLIN FERREIRA**

**Tanize Mocellin Ferreira**

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

*tanizemf@gmail.com*

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7136>

**MISS BRILL**

*Although it was so brilliantly fine – the blue sky powdered with gold and great spots of light like white wine splashed over the Jardins Publiques – Miss Brill was glad that she had decided on her fur. The air was motionless, but when you opened your mouth there was just a faint chill, like a chill from a glass of iced water before you sip, and now and again a leaf came drifting – from nowhere, from the sky. Miss Brill put up her hand and touched her fur. Dear little thing! It was nice to feel it again. She had taken it out of its box that afternoon, shaken out the moth-powder, given it a good brush, and rubbed the life back into the dim little eyes. “What has been happening to me?”*

**MISS BRILL**

Apesar de o dia estar brilhante – o céu azul com pingos dourados e profundos pontos de luz espalhados como vinho branco sobre os Jardins Publiques – Miss Brill estava contente com a decisão de usar seu casaco de pele. O ar estava imóvel, mas ao abrir da boca havia uma frieza tênue, como a frieza de um copo d’água gelada antes do primeiro gole, e de vez em quando uma folha surgia – vinda de lugar nenhum, vinda do céu. Miss Brill levantou as mãos e tocou o casaco de pele. Que coisinha preciosa! Era bom senti-lo novamente. Ela havia tirado a pele da caixa naquela tarde, sacudido a poeira, escovando-a com cuidado e esfregado seus olhinhos



*said the sad little eyes. Oh, how sweet it was to see them snap at her again from the red eiderdown!... But the nose, which was of some black composition, wasn't at all firm. It must have had a knock, somehow. Never mind – a little dab of black sealing-wax when the time came – when it was absolutely necessary... Little rogue! Yes, she really felt like that about it. Little rogue biting its tail just by her left ear. She could have taken it off and laid it on her lap and stroked it. She felt a tingling in her hands and arms, but that came from walking, she supposed. And when she breathed, something light and sad – no, not sad, exactly – something gentle seemed to move in her bosom.*

*There were a number of people out this afternoon, far more than last Sunday. And the band sounded louder and gayer. That was because the Season had begun. For although the band played all the year round on Sundays, out of season it was never the same. It was like some one playing with only the family to listen; it didn't care how it played if there weren't any strangers present. Wasn't the conductor wearing a new coat, too? She was sure it was new. He scraped with his foot and flapped his arms like a rooster about to crow, and the bandsmen sitting*

opacos de volta à vida. “O que está acontecendo comigo?”, perguntaram os olhinhos tristes. Ah, como era doce vê-los piscar para ela de novo no edredom vermelho! ... Mas o nariz, feito de um material negro, tinha perdido a firmeza. Devia ter sofrido alguma batida. Sem problema – um toque de cera preta quando chegasse a hora – quando fosse absolutamente necessário...

Malandrinho! Sim, era isso que ela pensava sobre o casaco de pele. Um malandrinho mordendo a cauda ao lado de sua orelha esquerda. Ela tinha vontade de tirá-lo dos ombros e colocá-lo no colo para acariciá-lo. Miss Brill sentiu um formigamento nas mãos e nos braços, mas era por causa da caminhada, ela supôs. E quando respirou, algo leve e triste – não, não exatamente triste – algo gentil pareceu se mover em seu peito.

Havia muita gente na rua nesta tarde, muito mais do que no domingo passado. E a banda estava mais alta e mais alegre. Era porque a Alta Temporada havia começado. Pois apesar de a banda tocar todos os domingos do ano, fora da temporada nunca era a mesma coisa. Era como alguém tocando somente para familiares, sem se importar com a qualidade da música já



*in the green rotunda blew out their cheeks and glared at the music. Now there came a little “flutey” bit – very pretty! – a little chain of bright drops. She was sure it would be repeated. It was; she lifted her head and smiled.*

*Only two people shared her “special” seat: a fine old man in a velvet coat, his hands clasped over a huge carved walking-stick, and a big old woman, sitting upright, with a roll of knitting on her embroidered apron. They did not speak. This was disappointing, for Miss Brill always looked forward to the conversation. She had become really quite expert, she thought, at listening as though she didn’t listen, at sitting in other people’s lives just for a minute while they talked round her.*

*She glanced, sideways, at the old couple. Perhaps they would go soon. Last Sunday, too, hadn’t been as interesting as usual. An Englishman and his wife, he wearing a dreadful Panama hat and she button boots. And she’d gone on the whole time about how she ought to wear spectacles; she knew she needed them; but that it was no good getting any; they’d be sure to break and they’d never keep on. And he’d been so patient. He’d suggested everything – gold rims, the kind that*

que nenhum estranho escutava. Será que o maestro também estava usando um casaco novo? Ela tinha certeza de que era novo. Ele ciscou com o pé e levantou os braços como um galo prestes a cantar, e os músicos sentados no coreto verde esvaziaram as bochechas e fulminaram a música. Agora era a vez de uma partezinha “flautosa” - linda! - uma pequena corrente de gotas brilhantes. Ela tinha certeza de que haveria uma repetição. Houve; ela levantou a cabeça e sorriu.

No seu banco “especial”, estavam sentadas apenas duas pessoas: um senhor requintado de casaco de veludo, as mãos fechadas em volta de uma longa bengala talhada, e uma senhora robusta, de postura ereta e um novelo de tricô sobre o avental bordado.

Eles não se falavam, o que era decepcionante pois Miss Brill sempre ficava ansiosa pelas conversas. Ela havia se tornado uma verdadeira especialista, pensou, em ouvir fingindo que não estava ouvindo, em entrar nas vidas alheias por só um minuto enquanto elas conversavam ao seu redor.

Ela olhou de relance para o velho casal. Talvez fossem embora logo. O último domingo também não havia sido





*curved round your ears, little pads inside the bridge. No, nothing would please her. "They'll always be sliding down my nose!" Miss Brill had wanted to shake her.*

*The old people sat on the bench, still as statues. Never mind, there was always the crowd to watch. To and fro, in front of the flower-beds and the band rotunda, the couples and groups paraded, stopped to talk, to greet, to buy a handful of flowers from the old beggar who had his tray fixed to the railings. Little children ran among them, swooping and laughing; little boys with big white silk bows under their chins, little girls, little French dolls, dressed up in velvet and lace. And sometimes a tiny staggerer (I believe a staggerer is a mouse) came suddenly rocking into the open from under the trees, stopped, stared, as suddenly sat down "flop," until its small high-stepping mother, like a young hen (this part was not translated), rushed scolding to its rescue. Other people sat on the benches and green chairs, but they were nearly always the same, Sunday after Sunday, and – Miss Brill had often noticed – there was something funny about nearly all of them. They were odd, silent, nearly all old, and from the way they stared they looked as though they'd*

interessante como de costume. Um inglês e a esposa, ele usando um chapéu Panamá medonho e ela com botas de abotoar. E ela falara o tempo todo sobre como deveria usar óculos, como sabia que precisava deles, mas que era perda de tempo comprá-los; eles certamente quebrariam e nunca durariam. E ele fora tão paciente. Ele havia sugerido de tudo – armação de ouro, do tipo que curva nas orelhas, plaquetas de suporte na ponte. Nada, nada lhe agradara. "Eles vão ficar deslizando pelo meu nariz!". Miss Brill teve vontade de sacudi-la.

O velho casal continuava sentado no banco, imóvel como uma estátua. Sem problema, havia uma multidão para apreciar. Indo e vindo, na frente dos canteiros de flores e do coreto da banda, os casais e grupos desfilavam, paravam para conversar, para se cumprimentarem, para comprar um punhado de flores do velho mendigo cuja bandeja estava fixada nas grades. Crianças pequenas corriam pela multidão, pulando e rindo; garotinhos com grandes laços de fita de seda branca embaixo de seus queixos e garotinhas, pequenas bonecas francesas, vestidas de veludo e renda. Às vezes um cervo miúdo aparecia de repente balançando-



*just come from dark little rooms or even – even cupboards!*

*Behind the rotunda the slender trees with yellow leaves down drooping, and through them just a line of sea, and beyond the blue sky with gold-veined clouds.*

*Tum-tum-tum tiddle-um! tiddle-um! Tum tiddley-um tum ta! Blew the band.*

*Two young girls in red came by and two young soldiers in blue met them, and they laughed and paired and went off arm-in-arm. Two peasant women with funny straw hats passed, gravely, leading beautiful smoke-coloured donkeys. A cold, pale nun hurried by. A beautiful woman came along and dropped her bunch of violets, and a little boy ran after to hand them to her, and she took them and threw them away as if they'd been poisoned. Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not! And now an ermine toque and a gentleman in grey met just in front of her. He was tall, stiff, dignified, and she was wearing the ermine toque she'd bought when her hair was yellow. Now everything, her hair, her face, even her eyes, was the same colour as the shabby ermine, and her hand, in its cleaned glove, lifted to dab her lips, was a*

se por debaixo das árvores, parava, olhava e repentinamente largava-se na relva, até que sua mãe, pequena e altiva, viesse agitada ao resgate. Outras pessoas sentavam-se nos bancos e nas cadeiras verdes, mas eram quase sempre as mesmas, domingo após domingo, e – Miss Brill já havia notado várias vezes – havia algo engraçado em quase todos eles. Eram estranhos, quietos, quase todos velhos, e pelo olhar vidrado era como se houvessem acabado de sair de quatinhos escuros ou até – até mesmo de armários!

Atrás do coreto as delicadas árvores de folhas amarelas inclinavam-se, deixando ver apenas uma linha do oceano e, para além, o céu azul com nuvens estriadas de ouro.

Tum-tum-tum tiddle-um! tiddle-um! Tum tiddley-um tum ta! Soprava a banda.

Duas jovens de vermelho chegaram e se encontraram com dois jovens soldados de azul, e eles riram e formaram casais e saíram de braços dados. Duas camponesas com chapéus de palha engraçados passaram, sérias, levando lindos burros cor-de-fumaça. Uma freira pálida e gelada atravessou apressada. Uma linda mulher chegou e



*tiny yellowish paw. Oh, she was so pleased to see him – delighted! She rather thought they were going to meet that afternoon. She described where she'd been – everywhere, here, there, along by the sea. The day was so charming – didn't he agree? And wouldn't he, perhaps?... But he shook his head, lighted a cigarette, slowly breathed a great deep puff into her face, and even while she was still talking and laughing, flicked the match away and walked on. The ermine toque was alone; she smiled more brightly than ever. But even the band seemed to know what she was feeling and played more softly, played tenderly, and the drum beat, "The Brute! The Brute!" over and over.*

*What would she do? What was going to happen now? But as Miss Brill wondered, the ermine toque turned, raised her hand as though she'd seen some one else, much nicer, just over there, and pattered away. And the band changed again and played more quickly, more gayly than ever, and the old couple on Miss Brill's seat got up and marched away, and such a funny old man with long whiskers hobbled along in time to the music and was nearly knocked over by four girls walking abreast.*

largou seu maço de violetas, e um garotinho correu para devolvê-las, e ela pegou as flores e as jogou fora como se estivessem envenenadas. Meu Deus! Miss Brill não sabia o que pensar daquilo. E agora uma touca de arminho e um cavalheiro de cinza haviam se encontrado bem na frente dela. Ele era alto, rígido, digno, e ela estava usando a touca de arminho que havia comprado quando seu cabelo ainda era loiro. Agora, tudo, seu cabelo, rosto, até seus olhos eram da mesma cor do desgastado arminho, e sua mão, na luva limpa, erguida para pincelar os lábios, era uma patinha amarelada. Ah, ela estava tão feliz em vê-lo – encantada! Ela sabia que se encontrariam naquela tarde, e descreveu por onde havia andado – por todo lugar, aqui, lá, perto do mar. O dia estava tão encantador – ele não concordava? E será que ele, talvez? ... Mas o cavalheiro sacudiu a cabeça, acendeu um cigarro, soltou uma baforada de fumaça em seu rosto e enquanto ela ainda falava e ria, jogou o fósforo fora e saiu andando. A touca de arminho estava sozinha; o sorriso mais brilhante do que nunca. Mas até mesmo a banda parecia saber o que ela estava sentindo e tocava mais suavemente,



*Oh, how fascinating it was! How she enjoyed it! How she loved sitting here, watching it all! It was like a play. It was exactly like a play. Who could believe the sky at the back wasn't painted? But it wasn't till a little brown dog trotted on solemn and then slowly trotted off, like a little "theatre" dog, a little dog that had been drugged, that Miss Brill discovered what it was that made it so exciting. They were all on the stage. They weren't only the audience, not only looking on; they were acting. Even she had a part and came every Sunday. No doubt somebody would have noticed if she hadn't been there; she was part of the performance after all. How strange she'd never thought of it like that before! And yet it explained why she made such a point of starting from home at just the same time each week – so as not to be late for the performance – and it also explained why she had quite a queer, shy feeling at telling her English pupils how she spent her Sunday afternoons. No wonder! Miss Brill nearly laughed out loud. She was on the stage. She thought of the old invalid gentleman to whom she read the newspaper four afternoons a week while he slept in the garden. She had got quite used to the frail head on the cotton pillow,*

tocava ternamente, e a batida dos tambores, “O Bruto! O Bruto!” de novo e de novo. O que ela faria? O que aconteceria agora? Mas enquanto Miss Brill pensava, a touca de arminho virou, levantou a mão como se tivesse visto outra pessoa, muito mais simpática, logo ali, e saiu tamborilando. De novo a banda mudou e tocou mais rapidamente, mais alegre do que nunca, e o velho casal no lugar de Miss Brill se levantou e foi embora, e então um senhor muito engraçado, de longos bigodes, chegou mancando ao som da música e quase foi derrubado por quatro garotas andando lado a lado.

Ah, como aquilo era fascinante! Como ela gostava! Como ela adorava sentar aqui, assistindo a tudo! Era como uma peça de teatro. Era exatamente como uma peça de teatro. Quem acreditaria que o céu nos fundos não era pintado? Mas foi só quando um cachorrinho marrom chegou, solene, e depois saiu vagarosamente, como um cachorrinho “de teatro”, um cachorrinho amestrado, que Miss Brill descobriu o que tornava tudo tão emocionante. Eles estavam todos no palco. Não eram só a plateia, apenas assistindo; estavam atuando. Até ela tinha um papel e vinha



*the hollowed eyes, the open mouth and the high pinched nose. If he'd been dead she mightn't have noticed for weeks; she wouldn't have minded. But suddenly he knew he was having the paper read to him by an actress! "An actress!" The old head lifted; two points of light quivered in the old eyes. "An actress – are ye?" And Miss Brill smoothed the newspaper as though it were the manuscript of her part and said gently; "Yes, I have been an actress for a long time."*

*The band had been having a rest. Now they started again. And what they played was warm, sunny, yet there was just a faint chill – a something, what was it? - not sadness – no, not sadness – a something that made you want to sing. The tune lifted, lifted, the light shone; and it seemed to Miss Brill that in another moment all of them, all the whole company, would begin singing. The young ones, the laughing ones who were moving together, they would begin, and the men's voices, very resolute and brave, would join them. And then she too, she too, and the others on the benches – they would come in with a kind of accompaniment – something low, that scarcely rose or fell, something so beautiful – moving... And Miss Brill's eyes filled with tears and she*

todos os domingos. Sem dúvida, alguém notaria caso ela não estivesse lá; afinal, ela fazia parte do espetáculo. Como ela nunca havia pensado naquilo antes! Era por isso que ela insistia em sair de casa no mesmo horário toda semana – para não se atrasar para o espetáculo – e também era por isso que ela se sentia estranha e tímida ao contar para seus alunos de inglês como passava as tardes de domingo. Não era de se espantar! Miss Brill quase gargalhou. Estava no palco. Ela pensou no senhor inválido para quem lia o jornal quatro tardes por semana enquanto ele dormia no jardim. Ela havia se acostumado com a cabeça frágil no travesseiro de algodão, os olhos vazios, a boca aberta e o nariz fino. Se ele morresse, ela talvez não notasse por semanas; não teria se importado. Mas, de repente, ele soube que quem lhe lia o jornal era uma atriz! "Uma atriz!". A velha cabeça se ergueu; os velhos olhos opacos se iluminaram. "Uma atriz – é mesmo?". E Miss Brill alisou o jornal como se fosse o roteiro com suas falas e respondeu, gentilmente: "Sim, há bastante tempo".

A banda estivera descansando. Agora começavam de novo. E o que tocavam era quente e ensolarado, mas



*looked smiling at all the other members of the company. Yes, we understand, we understand, she thought – though what they understood she didn't know.*

*Just at that moment a boy and girl came and sat down where the old couple had been. They were beautifully dressed; they were in love. The hero and heroine, of course, just arrived from his father's yacht. And still soundlessly singing, still with that trembling smile, Miss Brill prepared to listen.*

*"No, not now," said the girl. "Not here, I can't."*

*"But why? Because of that stupid old thing at the end there?" asked the boy. "Why does she come here at all – who wants her? Why doesn't she keep her silly old mug at home?"*

*"It's her fu-ur which is so funny," giggled the girl. "It's exactly like a fried whiting."*

*"Ah, be off with you!" said the boy in an angry whisper. Then: "Tell me, ma petite chère--"*

*"No, not here," said the girl. "Not yet."*

*On her way home she usually bought a slice of honey-cake at the baker's. It was her Sunday treat. Sometimes there was an almond in her*

com uma leve frieza – alguma coisa, o que era? - tristeza, não – não, não era tristeza – alguma coisa que dava vontade de cantar. O tom aumentou, aumentou, a luz brilhou; e para Miss Brill parecia que todos, toda a companhia, estava prestes a cantar. Os jovens, que riam e andavam juntos, começariam, e as vozes masculinas, decididas e corajosas, juntar-se-iam a eles. E aí ela também, ela também, e os outros nos bancos – que entrariam como um tipo de acompanhamento – algo baixo, que mal subia ou descia, algo tão lindo – comovente.... E os olhos de Miss Brill se encheram de lágrimas e ela olhou sorrindo a todos os membros da companhia. Sim, nós entendemos, entendemos, ela pensou – apesar de não saber o que eles entendiam.

Bem naquele momento, um garoto e uma garota chegaram e se sentaram onde o velho casal havia estado. Estavam lindamente vestidos; apaixonados. O herói e a heroína, claro, recém-chegados do iate do pai dele. E ainda cantando silenciosamente, ainda com o sorriso trêmulo, Miss Brill se preparou para escutar.

"Não, não agora", disse a garota. "Não aqui, não posso".



*slice, sometimes not. It made a great difference. If there was an almond it was like carrying home a tiny present – a surprise – something that might very well not have been there. She hurried on the almond Sundays and struck the match for the kettle in quite a dashing way.*

*But to-day she passed the baker's by, climbed the stairs, went into the little dark room – her room like a cupboard – and sat down on the red eiderdown. She sat there for a long time. The box that the fur came out of was on the bed. She unclasped the necklet quickly; quickly, without looking, laid it inside. But when she put the lid on she thought she heard something crying.*

“Por quê? Por causa daquela velha estúpida ali?”, perguntou o garoto. “Por que ela vem aqui – quem a convidou? Por que ela não deixa essa carranca velha em casa?”.

“É a pe-le dela que é tão engraçada”, disse a garota com uma risadinha. “Parece um peixe frito”.

“Ah, chega!” disse o garoto num suspiro raivoso. E então: “Me diga, ma petite chère--”

“Não, aqui não”, disse a garota. “Ainda não”.

Na volta para casa ela costumava comprar uma fatia de torta de mel na padaria. Era seu agrado de domingo. Às vezes havia uma amêndoa na fatia, às vezes não. Fazia muita diferença. Se a amêndoa estivesse ali era como levar para casa um pequeno presente – uma surpresa – algo que poderia muito bem não estar ali. Ela tinha pressa nos domingos de amêndoa e acendia o fósforo para a chaleira de uma maneira muito vivaz.

Mas hoje ela passou reto pela padaria, subiu as escadas, entrou no quartinho escuro – seu quarto parecia um armário – e sentou-se no edredom vermelho. Sentou-se por muito tempo. A caixa de onde o casaco de pele havia



saído estava na cama. Ela abriu o fecho do pescoço rapidamente; rapidamente, sem olhar, guardou-o. Mas ao fechar a tampa achou que havia escutado um choro.

**Resumo:** Este trabalho é a tradução do conto *Miss Brill*, da escritora modernista neozelandesa Katherine Mansfield, cujo estilo peculiar de prosa poética e expressividade feminina revolucionou a produção literária do início do século XX. *Miss Brill*, publicado pela primeira vez na revista londrina *The Athenaeum* em 1920, conta a história de uma tarde na vida da personagem-título, uma professora de inglês vivendo na França. Com o uso de técnicas como a narração em terceira pessoa somente pelo ponto de vista de Miss Brill, o conto explora como a auto-perspectiva pode resultar em alienação.

**Palavras-chave:** *Katherine Mansfield, tradução literária*

**Abstract:** This work is a translation of the short-story *Miss Brill* by Katherine Mansfield, modernist New Zealand writer whose peculiar style of poetic prose and feminine expressivity caused a revolution in literary production in the early 20th century. *Miss Brill*, published for the first time in *The Athanaeum* in 1920, tells the story of an afternoon in the eponymous character's life, an English teacher living in France. Using techniques such as a limited third person point of view, the short story explores how one's self-perspective can result in alienation.

**Keywords:** *Katherine Mansfield, literary translation*

### Referências Bibliográficas

MANSFIELD, KATHERINE. **The Garden Party and Other Stories**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1922, p. 182-189.





---

**Tanize Mocellin Ferreira** é graduanda em Letras – Tradução Inglês/Português na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

*Recebido em: 07/02/2017*  
*Aprovado em: 11/05/2017*  
*Publicado em junho de 2017*



TRADUÇÃO

## **YAMACRAW, DE GEORGIA WRITER'S PROJECT TRADUÇÃO DE JEAN O. PIMENTEL**

**Jean Ostaszewski Pimentel**  
*Universidade de Brasília, Brasil*  
jean\_pimentel@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7137>

### ***Yamacraw***

*Yamacraw takes its name from the little Indian town that Tomochichi, chief and friend of General Oglethorpe, established on the Savannah River bluff west of the township of Savannah over two hundred years ago. Today waterfront industries have pushed the Negro district southward from the bluff, but it is still so close to the river that some of the small shanties rattle when winds roar across the water.*

*In this community the residents are drawn largely from coastal counties of Georgia and South Carolina. At one time an unruly element gained Yamacraw the reputation of being the toughest section of Savannah, but the*

### ***Yamacraw***

O vilarejo de Yamacraw recebe o nome da pequena tribo indígena fundada na encosta do rio Savannah, a oeste do distrito de Savannah, há mais de duzentos anos pelo líder Tomochichi, amigo do general Oglethorpe. Atualmente, por causa do grande número de indústrias à beira-mar, o povoado de negros se viu forçado a se deslocar para mais ao sul da encosta; a proximidade do rio, ainda assim, é tamanha que alguns dos barracos chegam a chacoalhar com o rugir dos ventos que passam pelas águas.

Os moradores desta comunidade vieram, majoritariamente, da região



*presence of an unusual number of churches of various denominations seems to have improved law and order in recent years. Intense religious interest is aided by pride felt in the fact that the first Negro Baptist church in America was established here and also that Methodism gained an earlier start among Yamacraw Negroes than in any other part of the county.*

*In spite of the difference in religious doctrines there seem to be certain common beliefs handed down in families. We found an implicit and readily asserted faith in the power "tuh do unnatchul ting." Ghosts are everyday experiences. Root doctors are in constant demand.*

*Eighty-year old Martha Page, a small and frail woman, remembers her African grandfather and the strange "talk he use tuh make wid two udduh slabes on duh plantation."*

*"Wen dey git tuh gabbin, yuh couldn unnuhstan a wud dey say," Martha informed us. "Muh gran sho hab funny name fuh call ting, too. He lub tuh hunt an fish an he use tuh hab a lill piece uh wood wid a string on each en tuh kill squhrel an hawk wid. He call it he 'wah-hoo bahk.' Sometime he use tuh sing a*

costeira da Geórgia e da Carolina do Sul. Houve um momento em que o povoado de Yamacraw foi considerado como sendo a zona mais perigosa de Savannah, mas a presença incomum de um grande número de igrejas de diferentes denominações parece ter restaurado a ordem do local nos últimos anos. O orgulho de terem fundado, aqui, a primeira Igreja Batista de negros em toda a América colabora para o grande interesse religioso dos moradores, assim como o fato de o metodismo ter se instaurado entre os negros de Yamacraw antes de em qualquer outra parte da região.

Mesmo havendo divergências entre as várias doutrinas religiosas, parecem existir certas crenças populares que ainda são passadas adiante pelas famílias. Nos deparamos com uma convicção absolutamente irrefutável do poder "das mandinga". Aparições são parte do cotidiano, assim como os raizeiros, sempre solicitados.

Martha Page, uma pequena e frágil senhora de oitenta anos, recorda-se de seu avô africano e das curiosas "cunvessa qu'ele fazia mais os oto iscravo na fazena."



*song das staht off like dis, 'Dody boda do dandy.' He say it mean, 'We come tuh make waw tuhday.'*

*"Did your gran tell you about magic and conjure?" we asked.*

*"Dat he did. I sho wuz sked ub im wen he use tuh talk bout dem ting he people in Africa could do. Some ub em could make yuh disappeah, he say, an some could fly all roun duh elements an make yuh do anyting dey wants yuh tuh do. Wen I growd up, I discobuh dat plenty uh duh tings gran tell me is sho nuff true."*

*"You've had personal experiences?" we queried hopefully.*

*"Me an muh sistuh bote. Witches use tuh ride uh regluh till it seem she gwine swivel away an die. One day a man tell uh tuh tro salt on duh bed an no witch would bodduh uh. So dat ebenin muh sistuh sprinkle a heap uh salt on uh cubbuh. Soon attuh we git tuh bed, I seen a cat come right in duh doe an look me in duh eye. I try tuh holluh but uh couldn make a soun. Nex ting I know sistuh wuz poin watuh in muh face.*

*"I dohn take tuh witches," said Martha Page. "I dohn mine ghos, cuz I caahn see em as I wuzn bawn wid a caul. But I dohn want no mo sperience wid*

*"Quano eles cumeçava a jogá cunvessa fora, num dava pa intendê nada qu'eles falava, não." Informou-nos Martha. "Meu vô é que tinha memo uns apilido ingraçado pas cosa tudo. Ele gostava era de caçá... Pescá... Ele tinha inté um pedacim de par cuma corda em cada ponta qu'ele usava pa matá caxinguelê e farcão. Ele chamava de "costa-de-cavala". Às veiz, ele ia cantano uma musca beim ansim: 'hip hip hurra!' Ele falô que quiria dizê: 'hoje nós vai pa guerra'.*

*"O seu avô já chegou a lhe contar algo sobre feitiçaria e conjuração?" Perguntamos.*

*"Cê pode é querditá qu'ele falô, memo. Eu tinha era mutcho medo quano ele falava das cosa que as pessoa da África podia fazê. Ele falô que uns cunsguia fazê ocê desaparicê, uns oto podia avoá no mei das pessoa e uns podia inté fazê co'cê o qu'eles quisé. Quano fiquei mais véia, eu adiscubri qu'ele falava umas cosa qu'inté que era verdade memo".*

*"Então você teve experiências pessoais?" Inquirimos na expectativa de conseguir algo.*

*"Eu mais minha irmã, nós duas teve. As bruxa subia ni nós toda hora*



*witches. Das wy uh sprinkle salt down ebry night uh muh life."*

*The broom precaution against witches is also believed in among Yamacraw residents. Martha Major, aged sixty, related to us the time a witch had "worried" her. She was alone in a basement in an empty house, as the landlady was out of the city. No sooner had she gone to bed than she heard "sumpm comin down duh steps."*

*"It jump on me," she declared, "an it choke me neah tuh det. But I knowd who it wuz. She come tuh see me duh bery nex day but she ain nebuch been back sence, cuz I put a bruhm, by duh bed."*

*We noticed that as Martha Major had risen from her chair in excitement over her story, she had exhibited a slight limp.*

*"Have you hurt your foot?" we asked.*

*"Oh, it mos well. Mos all duh wuhrums done crawl out now."*

*"Worms?"*

*At our astonishment she was instantly on guard.*

*"Muh foot all right," she said crossly, but her brown face was a mask of brooding. Finally she volunteered the information that she had been conjured*

inté qu'elas rodupiava inté desaparicê.

Um dia, teve um home que falô pa nós jogá sá na cama qu'ela num ia mai incomodá. Intão na mema noite a minha irmã joga uma pitada de sá nas cuberta. Logo dispois, quano nós foi dormi, foi quano ele apareceu... Era um gato que tava me oiando bem nos óio. Inda tentei é ispantá ele, mai num saía nenhum som da minha voz, não. Aí dispois, eu só alembo da minha irmã jogano água na minha cara".

"Eu num guento mais essas bruxa, não," disse Martha Page, "Eu num m'incomodo cas aparição, puque eu num cunsigo vê elas, memo... Num nasci co dom. Mai as bruxa eu num quero mais montano ni mim. É por isso qu'eu joga sá na cama todos dia da minha vida".

O uso de vassouras como uma forma de precaução contra bruxas também é uma crença muito comum entre os habitantes de Yamacraw. Martha Major, sessenta anos de idade, noticiou-nos de quando uma bruxa a "preocupou". Ela estava sozinha no porão de uma casa, enquanto a proprietária da casa estava fora da cidade. No momento em que foi se



*the previous October, almost six months past.*

*"I dohn know who done it, but all ub a sudden muh leg begin tuh swell an swell. I call a regluh doctuh, but he didn seem tuh do no good; so tree weeks ago I went tuh a root man. He gimme sumpm tuh take an sumpm tuh put in muh bed. In a few days knots come out all obuh muh leg an wuhruns staht tuh crawl out. Only one knot lef. I guess I soon be well."*

*Out beyond Yamacraw, where the old brick and dirt streets of the community give way to the broad, paved Augusta road, an old Negro named James Cooper has for years conducted a miscellaneous business in a ramshackle push cart. James sells lunches to the workers at the Savannah Sugar Refinery; he also cobbles shoes and repairs anything from broken pots to roller skates. Because of his skill as a wood carver, particularly of walking sticks, he has become known in the vicinity as "Stick Daddy." A decidedly original technique is evident in his carving, but he smiled when this was mentioned.*

*"I nevuuh bin taught," he said. "I took up cahvin as paht time jis fuh the fun of it. Muh granfathuh, Pharo Cooper, he used tuh make things frum wood an*

*deitar, escutou "aguma cosa desceno as iscada".*

*"Pulô ni mim," declarou ela, "e m'inforcô case inté eu morrê. Mai eu sabia quem era. Ela vortô pá me vê logo n'oto dia, mai ela nunca mai vortô dispois qu'eu botei uma vassora perto da cama".*

Percebemos que Martha Major exibiu um certo desequilíbrio enquanto, empolgada com sua história, se erguia de sua cadeira.

"Você machucou o seu pé?" Perguntamos.

"Ah, isso memo. Mai os veme já saíro case tudo gora."

"Vermes?"

Para a nossa surpresa, ela decidiu retrucar.

"Meu pé já tá bom, já," disse ela com mau humor. Seu rosto, entretanto, demonstrava sofrimento. Finalmente, ela decidiu nos revelar que havia sido amaldiçoada no último mês de outubro, há quase seis meses.

"Num sei quem é que foi, não, mai ansim do nada a minha perna cumeçô a inchá mutcho. Eu inté chamei um dotô cumum, mai inté parece qu'ele ajudô c'aguma cosa; intão, treis semana dispois, eu fui vê um raizero. Ele me deu



*straw, sech as baskets an cheahs an tables an othuh things fuh the home. I guess I sawt of inherited it frum, him."*

*One of "Stick Daddy's" canes is a slender, snake-encircled rod with a handle made from a large black and white die. Another, slightly thicker, is carved with a single crocodile. The third, a heavy stick topped with a flashlight handle in which the snapshot of a young Negro girl has been inserted, is artfully decorated with a turtle, a large crocodile, and a small, sinuous snake. The chief characteristic of "Stick Daddy's" work is the boldness with which the carved figures, dark-stained and highly polished, stand out against their unfinished natural wood background. Very different is another stick that was found abandoned in an office building in the city. This has a man's head for a handle but the stick proper is so covered with minute, unpatterned crisscrosses that the little figure of a man upside down, a horned head also upside down, and an undetermined object which may be either man or animal, are noticed only when the cane is carefully studied.*

*"Stick Daddy," besides being a general repair man and carver, knows a few "sho cuos" for illnesses.*

uma cosa pa tomá e ota cosa pa botá na cama. Dispois duns dia, eu tava cumas bolota saíno da minha perna inté que os verme cumeçaro a rastejá pa fora. Já vô ficá mió, puque gora só farta um saí, só."

Além das fronteiras de Yamacraw, onde suas velhas ruas ladrilhadas e estradas de chão dão vez para a larga estrada pavimentada de Augusta, um velho negro, chamado James Cooper, conduz, há anos, um carrinho de compras despedaçado que usa para transportar os diversos produtos que vende. James vende marmita para os funcionários da Refinaria de Açúcar de Savannah, além disso ele também remenda sapatos e conserta desde potes quebrados a patins. Por causa da sua habilidade como entalhador de madeira, particularmente como entalhador de bengalas, ele ficou conhecido no entorno como o "Véio do Gaio." Ele sorriu quando mencionamos termos percebido que sua técnica de entalhe era evidentemente original.

"Nunca m'insinaro," disse ele. "Eu cumicei a intaiá só pa mor de passá o tempo... Só pa mor de se distraí, memo. Meu vô, Pharo Cooper, costumava fazê mutchas cosa da



*"I kin make a sho cuo fuh chills an fevuh. Yuh take some cawn fodduh an boil it an make a tea. Yuh drink some an bathe in some an yuh'll git well soon. Fuh a cold yuh git some life-evuh-lastin and make a tea tuh drink, aw git some Jack-O."*

*We asked about roots.*

*"I dohn believe in them things," asserted "Stick Daddy." "I dohn believe in nuthin like that. it's too dangerous. But I do believe in some signs. Yuh watch em and yuh'll see that they dohn nevuh fail. If somebody borruh salt frum yuh, 'tis not wise tuh accept it back; 'twill cause trouble. If yuh throw out stove an chimney cleanin aftuh sundown, 'tis sho death."*

*Fred Jones, a tall Negro of nearly eighty, with brown complexion and piercing eyes, sternly forbade us to discuss conjure.*

*"Dohn yuh know," fearfully, "dat yuh might bring trouble on yuhself? Das ting ain nobody ought tuh mess wid."*

*"How do you know that?"*

*"Ain no mattuh how come I knows. I seen it. I seen pusson wid duh powuh tuh tun hesef intuh any shape he got a mine tuh. Dey kin cause yuh plenty*

madera e da paia... Fazia cesta, cadera, mesa, e otas cosa pa casa. Acho é qu'eu mei que puxei isso dele".

Uma das bengalas do "Véio do Gaio" é um bastão esguio, cercado pelo entalhe de uma cobra, com a haste feita com a escultura de um grande dado em preto e branco. Outra, um pouco mais grossa, tem o entalhe de um único crocodilo. A terceira é uma vara pesada com o cabo de uma lanterna no topo, sendo que neste cabo está inserida uma foto de uma jovem garota negra; a bengala é artisticamente decorada com os entalhes de uma tartaruga, de um grande crocodilo e de uma pequena e sinuosa cobra. A principal característica do "Véio do Gaio" é a forma ousada com a qual ele entalha figuras detalhadamente polidas e escurecidas que contrastam com a forma inacabada da madeira natural das bengalas. Uma outra bengala muito diferente é a que foi encontrada abandonada em um prédio comercial da cidade. Essa tem o entalhe da cabeça de um homem como haste, mas a bengala em si é tão repleta de minúsculas linhas cruzadas desordenadas, que apenas com uma análise muito cuidadosa da bengala é possível reparar nas figuras de um





*trouble an duh only ting kin sabe yuh is tuh git tuh a root man on time."*

*Our surprise and interest drew him in spite of his fears to speak in a low voice of several instances where he had seen conjure working.*

*"Deah wuz a man wid duh powuh. He draw a ring roun anudduh man an dat man couldn git out dat ring till duh root man come an wave tuh um. Den deah wuz a uhmun done up so bad by somebody dat ants wuz crawlin out tru uh skin. Wenebuh a pusson go crazy, wut is dat but conjuh?*

*"I dohn lak tuh talk bout muhsef, but I caahn nebuh fuhgit duh time I hab a dose put on me by a uhmun uh didn lak. I wuz a good frien ub uh huzbun an she didn lak fuh us tuh go out tuhgedduh; so she tole me not tuh come tuh uh house no mo. I ain pay no tention. Well, suh, duh nex night soon as uh laid down, uh feel muhsef swoon. Ebry night it happen. Dis ting keep up till uh git sick. I couldn eat an jis git tuh pinin way. Duh doctuh he caahn hep me none. Finally I went tuh a root man. He say right off somebody done gib me a dose. He say 'I'll be roun tuhnight. Git some money tuhgedduh cuz I caahn do yuh no good less yuh staht off wid some silbuh."*

homem de ponta-cabeça, de uma cabeça chifruda também de ponta-cabeça e em um objeto indeterminado que pode ser tanto um homem quanto um animal.

O "Véio do Gaio", além de ser um faz-tudo e um entalhador, também conhece algumas "cura certera" para certas doenças.

"Eu mei que faço uma cura certera pa calafrio e febre. Cê pega um poco de forrage de mio e feve pa fazê um chá, aí cê bebe um poco e se lava um poco com ele que ocê vai ficá mió. Pa gripe, cê pega um punhado de ginafaiio e faiz um chá pa bebê ou pega um poco de dinhangula."

Perguntamos sobre as raízes.

"Num querdito nessas coisa, não." Declarou o "Véio do Gaio". "Num querdito eim nada dessas cosa, puque é pirigoso por dimais. Mai eu inda querdito nuns siná. Se ocê oiá beim vai apercebê qu'eles tão sempe certo. Se argueim pidi sá imprestado procê, é mió num pidi ele di vorta, é pobrema na certa. Se ocê fô limpá o fugão e a chaminé dispois que o só se pô, é morte certa."

Fred Jones, um negro alto de quase oitenta anos, pele com tom marrom e olhos penetrantes, nos



*"Wen he come dat night an git duh silbuh, he look all roun duh house an den dig a hole unduh duh doe step. Deah he fine a bottle. He tro it in duh fyuh an holluh, 'Git gone, yuh debil.' Attuh dat I git bettuh, but I ain nebuch bin tuh dat uhmun's house since. An I dohn lak tuh talk about it."*

*Another octogenarian, Thomas Smith, told us that the same magic power that Moses had used when he turned his rod to a snake before Pharaoh still exists today among Negroes.*

*"Dat happen in Africa duh Bible say. Ain dat show dat Africa wuz a Ian uh magic powuh since duh beginnin uh histry? Well den, duh descendants ub Africans hab duh same gif tuh do unnatchul ting. Ise heahd duh story uh duh flyin Africans an I sho believ it happen. I know doze wut could make a pot bile widout fyuh. Jis sit it anyweah on duh flo aw in duh yahd an bile deah meals. Dey could make a buzzud row a boat an hab a crow fuh pilot.*

*"Long yeahs ago deah wuz; a cunjuh man wut could git uh out uh jail by magic. A frien uh mine at Hilton Head git rested fuh stealin. He sen fuh duh cunjuh man an duh man say, 'Dohn worry. Duh jedge gwine tun yuh loose.'*

repreendeu firmemente por discutirmos sobre conjuração.

"Vosmicês num sabe," disse-nos amedrontado, "que pode cabá mar procês?" Teim cosa que ninguém faiz.

"Como você sabe disso?"

"Num importa sabê puque eu sei dessas cosa. É puque eu já vi, memo. Já vi gente que podia virá quarqué cosa que quisesse virá. Eles pode trazê mutchos pobrema procê e a única cosa que pode sarvá ocê é incontrá os raizero na hora certa."

Mesmo assustado, ele decidiu nos contar, com a voz baixa, sobre os muitos momentos em que presenciou trabalhos de conjuração, pois nosso interesse e surpresa o instigaram a continuar falando sobre o assunto.

"Tinha um home com a força. Ele desenhô um círculo ni vorta de oto home e aquele home num cunsiguia saí inté o raizero chegá e acená pa ele. Aí tinha tameim uma mulé que tava tão má que tinha inté fumiga saíno da pele dela. Sempe quano as pessoa fica xalada tameim, que é que pode sê sinão praga?"

"Eu num gosto é de falá de mim, mai eu nunca vô isquecê duma veiz que uma mulé qu'eu num gostava me cubô.



*Wen duh hour uh duh trial come, duh cunjuh man tell me, 'See dat bud on duh cote house? I sen im up deah. Deah wohn be no trial.' Sho nuff, wen duh case wuz call fuh, duh jedge git tuh suchin roun tuh nin up ebryting tuh fine duh chahge gense muh frien. Attuh wile he git disgusted an tell duh cote, 'Case dismissed. I caahn fine duh papuhs.' Wen we git outside duh bud done fly away."*

*Thomas Smith's reference to flying Africans caused us to mention this story to Carrie Hamilton, whom we next visited.*

*"I hab heah uh dem people," said this seventy year old woman, who has the tall, heavy frame of a plantation hoe hand. "Muh mudduh use tuh tell me bout em wen we set in duh city mahket sellin vegetubbles an fruit. She say dat deah wuz a man an he wife an dey git fooled abode a slabe ship. Fus ting dey know dey wuz sole tuh a plantuh on St. Helena. So one day wen all duh slabes wuz tuhgedduh, dis man an he wife say, 'We gwine back home, goodie bye, goodie bye,' an jis like a bud they flew out uh sight.*

*"Muh mudduh use tuh tell me all kine uh ting cuz I wuz bawn wid a caul an wuz; diff frunt frum duh res. Ebry now*

Eu era beim amigo do marido dela, mai ela num gostava que nós saísse junto; intão ela falô pa eu num vorta mai na casa dela, mai eu num prestei tenção. Intão, sô, na ota notche, beim quano eu ia deitá, fiquei banzo. Contecia toda notche. Ficava cordado inté eu ficá duente. Eu num cunsignia cumê e só tava ficano inda mai fraco. O dotô num podia me ajudá com nada. Finarmente, eu fui visitá um raizero. Ele falô na lata qu'eu tava com praga. Aí ele falo 'vô tá por essas banda essa notche. É mió ocê ajuntá um dinheiro, sinão eu num vô podê le ajudá."

"Quano ele chegô naquela notche e pegô o dinheiro, ele oiô por vorta da casa toda, aí cavô um buraco dibaxo da portera. Ele achô uma garrafa lá. Aí ele jogô a garrafa no fogo e gritô, 'sai daí, cramunhão.' Dispois disso eu miorei, mai eu nunca mais vortei pa casa daquela mulé. Eu num gosto de falá sobe isso."

Outro octogenário, Thomas Smith, nos disse que o mesmo poder mágico que Moisés usou ao transformar seu cajado em uma cobra na frente do faraó existia ainda hoje em dia entre os negros.



*an den I see ghos. Dey hab all kine uh shape, sometime no head, sometime no feet, jis floatin by. Dey is duh spirits uh duh dead, but efyuh dohn meddle in deah business, dey ain gwine meddle in yoze."*

*Not only among these older Yamacraw Negroes but among younger residents we found a solid background of ancestral beliefs and practices, for here little of modern progress has touched the dirt streets, pebbly walks, and tumble down houses of another day.*

*Ellen Dorsey, forty years old, born in Savannah, gave us a detailed description of the conjure her husband put on her.*

*"Me an him couldn git long so I lef im. He went tuh a root doctuh fuh him tuh make me come back home. Den duh root doctuh put me down sick so duh wite people I wuz wukin fuh would dischahge me. I had pains runnin up an down muh whole body, an I knowed I wuz cunjuhed but uh wouldn gib in. I call me in a man who use tuh try tuh sell me a han tuh wawd off cunjuh. He rub muh legs down twice a day, an one mawnin a big black snake run outuh muh big toe. 'Deah goes duh devil,' say duh root man, an frum den on I git bettuh. A cousin uh mine git a dose once an wen duh root doctuh rub uh*

"Isso cunteceu na África, que neim fala a Bíblia. Isso num qué dizê intão que a África é uma terra mística des dos cumeço da história? Intão, sô, os descendente dos africano inda teim o memo dom de lidá cas coisa sobrenaturá. Eu já ovi a história dos africano voadô, eu inté querdito que sucedeu, memo. Eu conheço gente que faiz uma panela fervê seim fogo pa mor de isquentá as comida. Eles pode inté fazê um urubu rema um barco e um corvo sê piloto se eles quisé."

"Mutchos ano atrais, tinha um feiticero que podia tirá ocê da prisão cas mascaria dele. Um amigo meu de Hilton Head foi preso dispois de robá. Ele mandô um dinhero po feiticero e ele falô 'num precisa se percupá. O juiz vai sortá ocê.' Quano chegô a hora do jugamento, o feiticero falô pa mim, 'tá veno quele pássaro ali no tribuná, eu que mandei ele ali. Num vai tê jugamento, não.' E, ansim, o juiz começô a percurá a acusação eim todos lugá. Dispois dum tempo, ele cansô de percurá e falô, 'caso dispensado, eu num cunsigo achá os papé.' Quano nós saiu de lá, o pássaro já tinha era avoadado pa longe."



*all ovuh wid a cleah liquid, bugs begin crawlin out of uh skin. Duh doctuh say if she had wait one mo day it would uh bin too late."*

*"Did your husband ever try any more conjure on you?"*

*She laughed with great amusement. "He sho did. He went tuh duh same man dat cuo me an give him thutty dolluhs tuh make me go back tuh him. One Sunday attuh chuch wen I ain had thought of evuh livin wid muh huzbun agen, I walked out duh chuch straight tuh muh huzbun's house. An dis happen," concluded Ellen, "widout duh root man evuh seein me. I didn know nuthin bout it till long attuh we wuz reconcile."*

*Evans Brown is only fifty years old. To see him going daily about his duties as janitor of the West Broad Street Negro School, no one would suspect unusual powers at work beneath his good-natured exterior. Yet he not only said that he believed absolutely in the supernatural but proudly asserted that he could work magic himself.*

*"It come natchul tuh me, duh powuh tuh do suttn ting. Since I wuz lill I could see ghos, sometime two feet off duh groun, sometime walkin. Wen muh haiah*

A referência de Thomas Smith aos africanos voadores nos fez mencionar essa história a Carrie Hamilton, que fomos visitar em seguida.

"Eu já ovi dessas pessoa," disse a septuagenária com porte alto e forte de uma enxadeira de fazenda. "Minha mãe costumava falá pa mim de quano nós ia po mercado da cidade vendê fruta e vegetá. Ela falava que tinha um home com a isposa que foro inganado e levado pa um navio de iscravo. Quano eles descubriro, eles já tinha sido vendido pa um fazendero em Santa Helena. Aí, num dia que tava os iscravo tudo junto, esse home junto ca mulé dele falô, 'nóis vai vortá pa casa, inté mai vê, inté,' aí eles avoaro que neim uns pássaro e sumiro."

"Minha mãe falava de várias cosa, puque eu nasci cum dom e eu era... Diferente dos oto. Às veiz, eu vejo calundu. Eles teim uns jetcho ingraçado, às veiz seim cabeça, às veiz seim os pé, só avoano por aí. Eles é os ispirito dos que batero as bota, mai s'ocê num se metê nos assunto deles, eles num se mete nos seu."

Não só entre os moradores negros mais antigos de Yamacraw, mas também entre os mais jovens, nos deparamos com uma sólida base de



*rise on en an hot eah pass muh face, I tun roun an deah's alluz a ghos. Lots uh time it's duh spirit ub a frien. Many wintuh mawnins wen I go tuh school early tuh make fyuh, uh heah doze open an shut an den uh see duh ghos dat do it.*

*"I didn know I hab powuh tuh do tings till muh mudduh wuz fixed. Yuh know, a man kin fix a dose fuh a suttn pusson an only dat pusson will git caught. Fo women wuz in duh house wid muh mudduh, but duh doe knob wuz dressed fuh huh. All dem women pass out befo she did, all tuhnin duh knob. But wen she come out, a pain strik uh in duh side. We hab doctuhs but nuttn done no good. Uh whole side tun black an she die.*

*"Dat cause me tuh make a special study," Evans Brown quietly added, "an soon uh realize uh wuz bawn wid duh powuh. I ain nebu use it much, cuz I dohn lak tuh bodduh wid dem ting. But I knowd a man name Doctuh Buzzud wut git yuh out ub any trouble yuh wuz in. He would chahge yuh so much an tell yuh tuh hide duh money in a suttn place. Duh money would disappeah an yuh trouble wid it.*

*"Duh poeleece rested a man right yuh in Yamacraw. Dey hab him by duh pants' wais takin him tuh duh box tuh*

crenças e práticas ancestrais, visto que, aqui, pouco do progresso da modernidade atingiu as estradas de chão, as calçadas pedregosas e os casebres caídos de outrora.

Ellen Dorsey, quarenta anos de idade, nascida em Savannah, nos deu uma descrição detalhada de como foi amaldiçoada por seu marido.

"Eu e o meu marido num cunsguia s'intendê, não, intão eu larguei ele. Ele foi num raizero pa mor de descubri um jeito de fazê eu vortá pa ele. Intão o raizero me dexô doente só pa os branco pa queim eu travaiva me demiti. Eu sentiá dor no meu corpo todo e eu sabia qu'era praga puquê num quiria pará. Eu chamei um home que costumava tentá vende pa mim umas ajuda cos mar agoro. Eles isfregô as minha perna duas veiz por dia. Aí, numa manhã, uma baita moma preta saiu pelo meu dedão do pé. 'Taí o diabo', o raizero falô. Aí, dispois disso, eu fui ficano mió. Um primo meu tameim foi amadiçoado uma veiz e, quano o raizero ispaiô uma gororoba branca nele, uma monte de bicho cumeçô a rastejá pa fora da pele dele. O raizero falô que s'ele tivesse isperado mais um dia era tarde demais."



*ring up fuh duh wagon. Wen duh  
poelece git tru ringin an tun roun tuh  
look, dey holdin a ole gray mule an duh  
man done disapeah."*

"O seu marido tentou amaldiçoar a senhora novamente?"

Ela riu aparentando estar em grande divertimento. "Pode tê certeza. Ele foi no memo raizero que me curô e deu trinta dólar pa ele fazê eu vortá po meu marido. Num dumingo, na igreja, quano eu inda neim tinha pensado em vortá pa morá mais meu marido, eu cabei por i direto pa casa dele. Isso sucedeu," concluiu Ellen, "seim neim memo o raizero tê visto eu. Eu num sabia disso inté beim dispois de nós tê se juntado mais uma veiz."

Evans Brown tem apenas cinquenta anos. Vendo ele levar sua vida rotina diária como zelador da Escola de Negros da West Broad Street, ninguém suspeitaria dos poderes atípicos em jogo por trás de seu exterior bem aparentado. Ele não só disse acreditar absolutamente no sobrenatural como também admitiu, orgulhoso, trabalhar com magia.

"É um dom naturá pa mim, o podê pa certas coisa. Des qu'eu era pequeno, eu via os calundu tudo, às veiz inté a quatro parmo do chão, às veiz andano, memo. Quano os meu cabelo fica tudo eriçado e eu sinto um bafo quente na cara, eu viro e teim um



calundu. Muitas veiz é o ispirito dum amigo falcido. Tinha muitas manhã no inverno, quano eu ia pa iscola cedo fazê foguera, que dava pa iscutá as porta abrino e fechano, aí dava inté pa vê o fantasma que tava fazeno isso.”

“Eu num sabia que tinha o podê de fazê essas coisa inté quano minha mãe foi amardiçoadada. Cê sabe, um home pode cubá uma pessoa e só fazê só ela pega a praga. Quatro mulé tava com a minha mãe eim casa, mai a maçaneta tava armada só pa ela. Todas mulé que saíro dismaiaro, e todas tinha virado quela maçaneta. Mai aí, quano minha mãe saiu, uma dor mutcho forte atacô ela nos lado. Nóis chamô os dotô, mai eles num arresorveu nada. Ela ficô cum lado todo preto e dispois morreu.

“Isso feiz eu querê istudá isso mió,” Evans Brown incluiu quietamente, “e logo discubri qu’eu era nascido ca mandinga. Eu nunca usei meus podê dimais, puque eu num quero ficá se incomodano com essas cosa, não. Eu cunheci um home chamado Dotô Abutre, que tira ocê de quarquê pobrema que tivé. Ele cobrava beim caro e pidia pa iscondê o dinheiro ni algum lugá. O dinheiro sumia e os pobrema sumia junto.”





“Teve uma veiz que a poliça prendeu um home aqui eim Yamacraw. Eles pegaro ele pelas carça e levaro pa incruziada pa mor de podê ligá pa chamá uma viatura. Dispois qu’eles fizeram a ligação, eles viraro pa vê e eles tava sigurano uma mula cinza véia e o home tinha sumido.”

O presente trabalho consiste na tradução de *Yamacraw*, terceiro capítulo de *Drums and Shadows*, uma compilação de contos orais coletados pelo Projeto de Escritores da Geórgia (Georgia Writer's Project) sob orientação de Mary Granger, supervisora de distrito e historiadora. Tratam-se de diversos relatos de moradores da região rural do estado da Geórgia, mais especificamente nos arredores de Savannah, sendo cada capítulo centrado em um vilarejo específico. São relatos referentes ao cotidiano, à história e à espiritualidade dos descendentes de escravos do sul dos Estados Unidos e, portanto, de grande importância para o estudo da história afro-americana. O estudo e coleção de dados foram feitos na década de 1930 e os contos, assim, foram registrados de forma manuscrita (transcritos), mantendo todos os traços do inglês vernáculo *Ebonics*. A tradução, nesse ínterim, aspira construir uma proposta de paridade na língua portuguesa através da inclusão de variações e elementos linguísticos afro-brasileiros.

---

**Jean Ostaszevski Pimentel** é graduando em Letras – Tradução Inglês na Universidade de Brasília (UnB).

*Recebido em: 10/02/2017  
Aprovado em: 15/05/2017  
Publicado em junho de 2017*



TRADUÇÃO

## **NOVELA DE LA TIA FINGIDA, DE MIGUEL DE CERVANTES, TRADUÇÃO DE LOYANE MACIEL AGUIAR**

**Loyane Maciel Aguiar**

*Universidade de Brasília, Brasil*

loyani.maciел@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7138>

### ***Novela de la Tia fingida***

*Cuya verdadera historia sucedió en Salamanca el año de 1575*

*Pasando por cierta calle de Salamanca dos estudiantes mancebos y Manchegos, mas amigos del baldeó y rodancho que Bártulo y Baldo, vieron en una ventana de una casa y tienda de carne una celosía, y pareciéndoles novedad, (porque la gente de la tal casa sino se descubria y apregonaba, no se vendia) y queriéndose informar del caso, deparóles su diligencia un oficial vecino, pared en medio, el cual les dijo: Señores, habrá ocho días, que vive en esta casa una Señora forastera, medio beata y de mucha autoridad. Tiene consigo una*

### **Novela da Tia fingida**

Cuja a verdadeira história sucedeu em Salamanca no ano de 1575

Passando por certa rua de Salamanca, dois jovens estudantes e Manchegos, vindos da cidade de Mancha na Espanha, mais amigos da espada e do escudo do que Bártulo e Baldo, viram na janela de uma casa e açougue uma gelosia, e lhes parecia novidade, (porque o destino das pessoas da tal casa era só descobrir e divulgar, e não se vendia) e querendo informar sobre o caso, deparou-se com sua diligência um vizinho oficial, com uma parede ao meio, o qual lhes disse:



*doncella de estremado parecer y brio, que dicen ser su sobrina. Sale con un escudero y dos dueñas, y segun he juzgado es gente honrada y de gran recogimiento: hasta ahora no he visto entrar persona alguna de esta ciudad, ni de otra á visitarlas, ni sabré decir de cual vinieron á Salamanca. Mas lo que sé es que la moza es hermosa y honesta, y que el fausto y autoridad de la tia no es de gente pobre.*

*La relacion, que dió el vecino oficial á los estudiantes, les puso codicia de dar cima á aquella aventura; porque siendo plásticos en la ciudad, y deshollinadores de cuantas ventanas tenian albahacas con tocas, en toda ella no sabian que tal tia y sobrina hubiesen cursantes en su Universidad, principalmente que viniesen á vivir á semejante casa, en la cual, por ser de buen peaje, siempre se habia vendido tinta, aunque no de la fina: que hay casas, así en Salamanca como en otras ciudades, que lleban de suelo vivir siempre en ellas mugeres cortesanas, y por otro nombre trabajadoras ó enamoradas.*

*Eran ya cuasi las doce del dia, y la dicha casa estaba cerrada por fuera, de lo cual coligieron á que no comían en ella sus moradoras, ó que vendrían con*

—Senhores, há oito dias, que vive nesta casa uma senhora estrangeira, meio beata e de muita autoridade. Vive consigo uma donzela de estremado parecer e brio, que dizem ser sua sobrinha. Sai com um escudeiro e duas senhoras, e na minha opinião é gente honrada e de grande pudor. Até agora não vi nenhuma pessoa, desta cidade ou de outra, entrar na casa para visitá-las. Também não saberei dizer de qual vieram à Salamanca. Mas o que sei é que a moça é formosa e honesta, e que a prosperidade e a autoridade da tia não são de gente pobre.

A informação que deu o vizinho oficial aos dois estudantes, despertou neles o desejo de encarar aquela aventura, porque sendo conhecedores da cidade, e curiosos de quantas janelas tinha um vaso de alfavacas, em toda ela não sabiam que a tal tia e sobrinha haviam cursado em sua Universidade, principalmente que viesse morar em semelhante casa, na qual, por ser de bom pedágio, sempre se havia vendido tinta, ainda que não da fina: porque há casas, tanto em Salamanca como em outras cidades, que tem a sorte de viver sempre nelas mulheres cortesãs, e por



*brevedad; y no les salió vana su presunción, porque á poco rato vieron venir una reverenda matrona, con unas tocas blancas como la nieve, mas largas que una sobrepelliz de un canónigo portugués, plegadas sobre la frente con su ventosa, y con un gran rosario al cuello de cuentas sonadoras, tan gordas como las de Santenuflo, que á la cintura la llegaba: manto de seda y lana, guantes blancos y nuevos sin vuelta, y un báculo ó junco de las Indias con su remate de plata en la mano derecha, y de la izquierda la traía un escudero de los del tiempo del Conde Fernan Gonzales con su sayo de velludo, ya sin vello, su martingala de escarlata, sus borceguíes bejaranos, capa de fajas, gorra de Milan, con su bonete de ahuja, porque era enfermo de vaguidos, y sus guantes peludos, con su tahalí y espada navarrisca. Delante venia su sobrina moza, al parecer, de diez y ocho años, de rostro mesurado y grave, mas aguileño que redondo: los ojos negros rasgados, y al descuido adormecidos, cejas tiradas y bien compuestas, pestañas negras, y encarnada la color del rostro: los cabellos plateados y crespos por artificio, según se descubrian por las sienas: saya de burriel fino, ropa justa de contray ó*

outro nome trabalhadoras ou apaixonadas.

Era quase meio-dia, e a tal casa estava fechada por fora, onde podia deduzir-se que nesta casa ninguém comia ou que vinham brevemente. E não foi em vão a sua presunção, pois em pouco tempo veio uma respeitável matrona, com umas toucas brancas como a neve, mais longas do que uma sobrepeliz de um cônego português, pregadas na frente com sua ventosa, e com um grande rosário ao pescoço de contas sonadoras, tão gordas como as de Santenuflo, que chegava à cintura: manto de seda e lã, luvas brancas e novas sem volta, e um bastão ou junco das Índias com seu acabamento de prata na mão direita, e na esquerda trazia um escudeiro do tempo do Conde Fernão Gonçalves com sua saia peluda, já sem pelo, sua martingala de escarlata, suas botinas, capa de faixas, gorra de Milan, com seu gorro, porque sofria de vertigem, e suas luvas peludas, com sua bainha e espada Navarra. Diante vinha a sua sobrinha, que parecia ter dezoito anos, de rosto mensurado e grave, mas aquilino do que redondo: os olhos negros rasgados, e ao descuido adormecidos, sobrancelhas tiradas e



*frisado, los chapines de terciopelo negro con sus clavetas y rapacejos de plata bruñida, guantes olorosos, y no de polvillo sino de ámbar. El ademan era grave, el mirar honesto, el paso airoso y de garza. Mirada en partes parecía muy bien, y en él todo mucho mejor; y aunque la condición é inclinación de los dos Manchegos era la misma, que es la de los cuervos nuevos, que á cualquier carne se abaten, vista la de la nueva garza, se abatieron á ella con todos sus cinco sentidos, quedando suspensos y enamorados de tal donaire y belleza: que esta prerrogativa tiene la hermosura, aunque sea cubierta de sayal. Venian detras dos dueñas de honor, vestidas á la traza del escudero. Con todo este estruendo llegó esta buena señora á su casa, y abriendo el buen escudero la puerta, se entraron en ella; bien es verdad que al entrar, los dos estudiantes derribaron sus bonetes con un extraordinario modo de crianza y respeto, mezclado con afición, plegando sus rodillas é inclinando sus ojos, como si fueran los mas benditos, y corteses hombres del mundo. Atráncaronse las señoras, quedáronse los señores en la calle, pensativos y medio enamorados dando y tomando brevemente en que*

bem compostas, cílios negros, e encarnada a cor do rosto. Os cabelos prateados e crespos por artifício, segundo descobria-se pelas têmporas. Saia de burriel fina, roupa justa de cetim ou seda, os chopines de veludo negro com seus pinos e rapacejos de plantas polidas, luvas cheirosas, e não à polvilho, mas sim à âmbar. O ademã era grave, o olhar honesto, o andar garboso e de garça. Olhada em partes parecia muito bem, e nele todo muito melhor; e ainda que a condição e inclinação dos Manchegos era a mesma, que é a dos corvos novos, que a qualquer carne se abatem em vista da nova garça, abateram-se a ela com todos os seus cinco sentidos, ficando suspensos e apaixonados de tal elegância e beleza: que este privilégio tem a formosura, ainda que seja coberta de saia. Vinham atrás das criadas, vestidas com aparência de escudeiros. Com todo este estrondo chegou a boa senhora a sua casa, e abrindo o bom escudeiro a porta, entraram na casa; bem é verdade que ao entrar, os dois estudantes derrubaram os seus gorros com um extraordinário modo de criança e respeito, misturados com afeição dobrando seus joelhos e inclinando seus olhos, como se fossem



*hacer debían, creyendo sin duda, que pues aquella gente era forastera, no habrían venido á Salamanca á aprender leyes sino para quebrantarlas. Acordaron pues, de darle una música la noche siguiente; que este es el primer servicio que á sus damas hacen los estudiantes pobres.*

*Fuéronse luego á dar fin y quito á su pobreza, que era una tenue porción, y comidos que fueron (y no de perros) convocaron á sus amigos, juntaron guitarras é instrumentos, previnieron músicos y fuéronse á un poeta de los que sobran en aquella ciudad, al cual rogaron que sobre el nombre de Esperanza ( que así se llamaba la de sus vidas, pues ya por tal la tenían) fuese servido de componerles alguna letra para cantar aquella noche; mas que en todo caso incluyese la composición el nombre Esperanza. Encargóse de este cuidado el poeta, y en poco rato mordiéndose los labios y las uñas, y rascándose las sienas y frente, forjó un soneto, como lo pudiera hacer un cardador óperaile. Diósele á los amantes, contentóles, y acordaron que el mismo autor selo fuese diciendo á los músicos, porque no habia lugar de tomallo de memoria.*

os mais benditos e corteses homens do mundo. Trancaram-se as senhoras, e ficaram os senhores na rua, pensativos e meio apaixonados planejando o que deviam fazer, acreditando sem dúvidas, que aquela gente era estrangeira e não haviam vindo a Salamanca para aprender leis, mas sim para infringi-las. Combinaram, pois, em fazer uma música na noite seguinte; pois, este é o primeiro presente que dá os estudantes pobres as suas damas.

Foram depois dar fim e tirar a sua pobreza, que era uma tênue porção, e foram comidos (e não de cachorros) convocaram seus amigos, juntaram guitarras e instrumentos, preveniram músicos, e foram a um poeta dos que sobram naquela cidade, ao qual imploraram que sobre o nome de Esperança (que assim se chamava a de suas vidas, pois por tal já a tinham) compusesse alguma letra para ser cantada naquela noite; mas que em todo o caso incluísse na composição o nome Esperança. Encarregou-se desse cuidado o poeta, em pouco tempo mordeu os lábios e as unhas, e arranhando as têmporas e a testa, forjou um soneto como se pudesse fazer um cardador ou cardador de panos.



*Llegóse en esto la noche, y en la hora acomodada para la solemne fiesta, juntáronse nueve matantes de la Mancha, que sacaron cualquiera de una taza malagan por sorda que fuese, y cuatro músicos de voz y guitarra, un salterio, una arpa, una bandurria, doce cencerros, y una gaita zamorana, treinta bronqueles y otras tantas cotas, todo repartido entre una grande tropa de paniaguados, ó por mejor decir, pan-y-vinagres. Con toda esta procesion y estruendo llegaron á la calle y casa de la señora, y en entrando por ella sonaron los crueles cencerros con tal ruido, que puesto que la noche había ya pasado el filo, y aun el corte de la quietud, y todos sus vecinos y moradores de ella estaban de dos dormidas, como gusanos de seda, no fue posible dormir mas sueño, ni quedó persona en toda la vecindad, que no despertase y á las ventanas se pusiese. Sonó luego la gaita las gambetas, y acabó con el esturdion, ya debajo de la ventana de la Dama. Luego al son de la harpa, dictándolo el poeta su artífice, cantó el soneto un músico de los que no se hacen de rogar, en voz acordada y suave, el cual decia de esta manera:*

*En esta casa yace mi Esperanza,*

Deu-a aos amantes, contentou-os, e combinaram que o mesmo autor o fosse dizendo aos músicos, porque não havia tempo de gravá-lo na memória.

Ao chegar a noite, e na hora combinada para a solene festa, juntaram-se nove marotos da Mancha, que tiraram qualquer coisa de uma xícara malagan por surda que fosse, e quatro músicos de voz e guitarra, um saltério, uma harpa, uma bandurra, doze chocalhos, e uma gaita zamora, trinta bronqueles e outras coisas. Tudo foi repartido entre uma grande tropa de paniaguados, ou melhor, “pão-e-vinagre”. Com todo este processo e estrondo chegaram a rua e a casa da senhora. Entrando pela rua tocaram os cruéis chocalhos barulhentos, sendo que já havia passado da meia noite e que a corte da quietude e todos os seus vizinhos e moradores estavam no segundo sono, como bichos de seda. Não foi mais possível dormir, e nem permaneceu pessoa nenhuma em toda a vizinhança, que não acordasse e às janelas se pusesse. Tocaram depois a gaita as gambetas, e acabou com o barulho já embaixo da janela da dama. Depois ao som da harpa, ditou o poeta o seu artífice, cantou o soneto um



*A quien yo con el alma y cuerpo  
adoro,*

*Esperanza de vida y de tesoro,*

*Pues no la tiene aquel que no la  
alcanza.*

*Si yo la alcanzo, tal será mi  
andanza*

*Que no embidie al Frances, al Indio,  
al Moro;*

*Por tanto, tu favor gallardo  
imploro,*

*Cupido, Dios de toda dulce  
holganza.*

*Que aunque es esta Esperanza tan  
pequeña,*

*Que apenas tiene años diez y nueve,  
Será quien la alcanzare un gran  
gigante.*

*Crezca el incendio, añádase la leña,  
¡ O Esperanza gentil! Y quien se  
atreve*

*¿A no ser en serviros vigilante?*

*Apenas se habia acabado de cantar  
este descomulgado soneto, cuando un  
vellacon de los circunstantes, graduado  
in utroque jure, dijo á otro que al lado  
tenia con voz levantada y sonora: ¡voto á  
tal, que no he oído mejor estrambote, en  
todos los dias de mi vida! ¡ha visto Vmd.  
Aquel concordar de versos, y aquella*

*músicodos que se fazem rogar, em voz  
acordada e suave, o qual dizia desta  
maneira:*

*Nesta casa jaz minha Esperança,*

*A quem de corpo e alma adoro,*

*Esperança de vida e tesouro,*

*Pois não a tem aquele que não a*

*alcança,*

*Se eu a alcanço, tal será minha*

*andança*

*Que não inveje ao Francês, ao*

*Índio, ao Mourou;*

*Por tanto, teu favor gentil imploro,*

*Cupido, Deus de toda doce  
folgança.*

*Que ainda seja esta Esperança tão*

*pequena,*

*Que só tem dezenove anos,*

*Quem a alcançará, será um grande  
gigante?*

*Cresça no incêndio, ponha a lenha,*

*Oh Esperança gentil! E quem se  
atreve*

*A não te servir de vigilante?*

*Apenas acabou de cantar este  
descomungado soneto, quando um  
Velhote entre os circunstantes,  
graduado in utroque jure, disse ao  
outro, que estava ao seu lado, com voz  
levantada e sonora:*





*invocacion de Cupido, y aquel jugar del vocablo con el nombre de la Dama, y aquel imploro tan bien encajado, y los años de la niña tan bien engeridos con aquella comparacion, tan bien contrapuesta y traida, de pequena á gigante? Pues ya, la maldición imprecación me digan, con aquel admirable y sonoro vocablo de incendio...juro á tal, que si conociera al poeta que tal soneto compuso, que le habia de inviar mañana media docena de chorizos que me trajo esta semana el recuero de mi tierra. Por sola la palabra chorizos, se persuadieron los oyentes ser él que las alabanzas decia, Estremeño sin duda, y no se engañaron, porque se supo despues, que era de un lugar de Estremadura que está junto á Xaraicejo; y de allí adelante quedó en opinion de todos por hombre docto y versado en la arte poética, solo por haberle oído desmenuzar tan en particular el cantado y encantado soneto.*

*A todo lo cual se estaban las ventanas de la casa cerrada, como su madre las parió, de lo que no poco se desesperaban los dos desesperados, y esperantes Manchegos; pero con todo eso al son de las guitarras secundaron á tres voces con el siguiente romance, así*

—Dou a minha palavra, que nunca escutei melhor estrambote, em todos os dias da minha vida! Já viu aquela concordância de versos, aquela invocação do Cupido e aquele jogo de palavras com o nome da Dama? E aquele imploro tão bem encaixados, e os anos da garota tão bem inseridos com aquela comparação tão bem contraposta que a coloca de pequena a gigante? Pois então, a maldita imprecção e que me digam, com aquele admirável e sonoro vocábulo de incêndio... juro que se conhecesse ao poeta do tal soneto, o enviaria amanhã meia dúzia de linguças que me trouxe o arrieiro da minha terra esta semana. Só pela palavra linguça, persuadiram os ouvintes ser ele, o que dizia os elogios, de Estremeño sem dúvida, e não se enganaram, porque soube-se depois, que era alguém de Estremadura, cidade espanhola, que está junto a Xaraicejo; e dali em diante ficou sendo na opinião de todos conhecido por homem doutor e versado na arte poética, só por ter escutado esmiuçar particularmente o cantado e encantado soneto.

Estavam as janelas da casa fechadas, como sua mãe a pariu, e isto causava grande desespero aos dois



*mismo hecho á posta y por la posta para el propósito.*

*Salid, Esperanza mia,  
A favorecer el alma,  
Que sin vos agonizando,  
Casi el cuerpo desampara.  
Las nubes del temor frio  
No cubran vuestra luz clara;  
Que es mengua de vuestros soles  
No rendir quien los contrasta.  
En el mar de mis enojos  
Tened tranquilas las aguas,  
Sino quereis que el deseo  
Dé al través con la Esperanza.  
Por vos espero la vida,  
Quando la muerte me mata.  
Y la gloria en el ínfierno,  
Y en el desamor la gracia.*

*A este punto llegaban los músicos con el romance, cuando sintieron abrir la ventana, y ponerse á ella una de las dueñas, que aquel habian visto, la cual les dijo con una voz afilada y pulida: Señores, mi Señora Doña Claudia de Astudillo y Quiñones, suplica á vuestras mercedes la reciba su merced tan señalada, que se vayan á otra parte á dar esa música, por escusar el escándalo y mal ejemplo que se dá la vecindad,*

Manchegos, mas mesmo assim, ao som das guitarras repetiram as três vezes, com o seguinte romance, assim mesmo feito às pressas e para o propósito:

*Saia, Esperança minha,  
A favorecer a alma,  
Que sem ti está agonizando,  
E o corpo quase desampara.  
Que as nuvens do temor frio  
Não cubra a vossa luz clara;  
Que é mingua de vossos sois  
Não renda a quem os contrasta.  
No mar das minhas iras  
Tem tranquila as águas,  
Mas se quiseres o desejo  
Va de encontro com a Esperança.  
Por ti espero a vida,  
Quando a morte me matar,  
E a glória no inferno,  
E o desamor a graça.*

A este ponto chegaram os músicos com o romance, quando ouviram abrir a janela e pôs-se a ela uma das criadas, que haviam visto naquele dia, a qual lhes disse com uma voz afinada e polida:

—Senhores, minha senhora dona Claudia de Astudillo y Quiñones, suplica aos senhores que já recebeu a sua graça



*respecto de tener en su casa una sobrina doncella, que es mi Señora Doña Esperanza de Torralba, Meneses y Pacheco, y no le está bien á su profesión y estado que semejantes cosas se hagan á su puerta; que de otra suerte, y por otro estilo, y con ménos escándalo la podrá recibir de Vuestas mercedes. A lo cual respondió uno de los pretendientes: Hacedme regalo y merced, Señora dueña, de decir á mi Señora Doña Esperanza de Torralba, Meneses y Pacheco, que se ponga á esa ventana, que la quiero decir solas dos palabras, que son de su manifiesta utilidad y servicio. Huy, huy, dijo la dueña, en eso por cierto está mi Señora Doña Esperanza de Torralba, Meneses y Pacheco. Sepa, Señor mio, que no es de las que piensa, porque es mi Señora mui principal, mui honesta, mui recogida, mui discreta, mui graciosa, mui música, y mui leida y escribida, y no hará lo que Vmd. le suplica aunque la cubriesen de perlas.*

*Estando en este deporte, y conversacion con la repulgada dueña del huy y las perlas, venia por la calle gran tropel de gente, y creyendo los músicos y acompañados que era la Justicia de la ciudad, se hicieron todos una rueda, y recogieron en medio del escuadron el*

tão destacada, e que se vão a outra parte a cantar esta música, por escusar o escândalo e o mal exemplo que dá a vizinhança, em razão de ter em sua casa uma sobrinha donzela, que é minha senhora dona Esperança de Torralba, Meneses y Pacheco, e não fica bem a sua profissão e estado, que semelhantes coisas sejam feitas a sua porta; e que de outra sorte, e por outro estilo, e com menos escândalos a poderia receber dos senhores. Ao qual respondeu um dos pretendentes:

—Me faz um favor e graça, senhora criada, de dizer à minha senhora Esperança de Torralba, Meneses y Pacheco, que se ponha à janela, que a quero dizer algumas palavras, e que são de seu interesse e serviço.

—Ui! Ui!—Disse a criada— disso está certa minha senhora Dona Esperança de Torralba, Meneses y Pacheco. Saiba, senhor meu, que não é das que pensa, porque é, minha senhora muito importante, muito honesta, muito recolhida, muito discreta, muito graciosa, muito conhecedora de música, e muita bem escrita, e não fará o que o senhor lhe suplica, ainda que o senhor a cobrisse de pérolas.



*bagage de los músicos, y como llegase la Justicia comenzaron á repicar los broqueles y crugir las mallas, á cuyo son no quiso la Justicia danzar la danza de espadas de los hortelanos de la fiesta del Córpus de Sevilla, sino pasó adelante, por no parecer á sus ministros, corchetes y porquerones aquella feria de ganacia. Quedaron ufanos los brados, y quisieron proseguir su comenzada música; mas uno de los dos dueños de la máquina, no quiso se prosiguiera se la Señora Doña Esperanza no se asomara á la ventana, á la cual ni aun la dueña se asomó por mas que volvieron á llamar; de lo cual enfadados y corridos todos, quisieron apedrealle la casa, y quebralle la celosía, y darle una matraca ó cantaleta: condicion propia de mozos en casos semejantes. Mas aunque enojados, volvieron á hacer la refaccion y deshecha de la música, con algunos villancicos. Volvió á sonar la gaita, y el enfadoso y brutal son de los cencerros con el cual ruido acabaron su música.*

*Cuasi al alba sería, quando el escuadron se deshizo: mas no se deshizo el enojo, que los Manchegos tenían viendo lo poco que habia aprovechado su música, con el cual se fueron á casa de cierto caballero amigo suyo, de losa que*

Estando neste esporte, e conversando com a repulsada criada do Uie das pérolas, vinha pela rua uma multidão, e acreditaram os músicos que vinham acompanhados da polícia da cidade, então, fizeram todos uma roda, e pegaram do meio do esquadrão a bagagem dos músicos, e como se aproximasse a polícia começaram a converter os escudos e ranger as malhas, cujo som não quis a polícia dançar a dança das espadas dos hortenses da festa de Corpus de Sevilla, mas sim passou adiante, por não parecer a seus ministros, policiais e delegados, uma exposição de ganância. Ficaram ufanos os brandos, e quiseram prosseguir cantando a música que havia começado, mas um dos dois donos da máquina não quis que prosseguisse, exceto, se a Senhora Dona Esperança se debruçasse à janela, a qual nem mesmo a senhora criada debruçou-se outra vez, apesar de terem voltado a chamar-lhe. Todos estavam aborrecidos e zangados, quiseram então apedrejar a casa, quebrar a janela, chatear ou zombar das donas: condição própria dos rapazes em casos semelhantes. Mesmo estando irritados, voltaram a fazer o refrão e desafinar a música, como algumas



*llaman generosos en Salamanca y se asientan en cabeza de banco: el cual era mozo, rico, gastador, músico, enamorado, y sobre todo amigo de valientes; al cual le contaron mui por estenso su suceso sobre la belleza, donaire, brio, gracia de la doncella: atendió el cual á la belleza y hermosura, al donaire, brio y gracia con que se la describieron, juntamente con la gravedad y fausto de la tia, y el poco ó ningun remedio ni esperanza que tenian de gozar la doncella, pues él de la música, que era el primero y postrero servicio que ellos podian hacerla, no les habia aprovechado ni servido de mas de indignarla con el disfame de su vecindad. El caballero, pues, que era de los del campo través, no tardó mucho en ofrecerles que él la conquistaria para ellos, costase lo que costase; y luego aquel mismo dia embió un recaudo tan largo como comedido, á la Señora Doña Claudia, ofreciendo á su servicio la persona, la vida, la hacienda y su favor. Informóse del page la astuta Claudia de la calidad y condiciones de su Señor, de su renta, de su inclinacion, y de sus entretenimientos y egercicios, como si le hubiera de tomar por verdadero yerno; y el page diciéndole verdad le retrató de*

canções de natal. Voltaram a tocar a gaita, e o chato e brutal som dos chocalhos com o tal barulho acabaram a sua música.

Estava quase amanhecendo, quando o esquadrão se desfez; mas não se desfez a ira, pois os Manchegos viram pouco proveito da sua música, com o qual foram à casa de certo cavalheiro amigo seu, de lousa que diziam que era generoso em Salamanca, sentaram-se na cabeça do banco: o qual era rapaz rico, gastador, músico, apaixonado, e sobretudo amigo de valentes. Ao qual lhe contaram muito por extenso seu desastre sobre a beleza, formosura, elegância, brio e graça da donzela; ele atendeu a beleza e formosura, elegância, brio e graça com a qual a descreveram, juntamente com a gravidade e afortunado da tia, e o pouco ou nenhum remédio nem esperança que tinham de gozar a donzela, pois ele, o da música, disse que era o primeiro e o último serviço que podiam fazer. E isto não lhes havia sido proveitoso nem servido mais do que para indigná-la com o difame de sua vizinhança. O cavalheiro, pois, que era dos do campo, não demorou muito em oferecer-lhes sua ajuda para conquistá-la para eles,



*suerte, que ella quedó medianamente satisfecha, y embió con él la dueña del huy ú del hondo valle, que dice el libro de caballerías, con la respuesta no ménos larga y comedida que habia sido embajada. Entró la dueña, recibíola el caballero cortésmente; sentóla junto de si en una silla, y quitóle el manto de la cabeza, y dióle un lenzuelo de encajes con que se quitase el sudor, que venía algo fatigadilla del camino: y ántesque le digese palabra del recaudo que traía, hizo que le sacasen una caja de mermelada, y él por su mano le cortó dos buenas postas de ella, haciéndole enjugar los dientes con docenas de tragos de vino del santo, con lo cual quedó hecha una amapola, y mas contenta que si la hubieran dado una Canongía.*

*Propuso luego su embajada, con sus torcidos acostumbrados y repulgados vocablos, y concluyó con una mui formada mentira, cual fue, que su Señora Doña Esperanza de Torralba, Menésy Pacheco estaba tan pulcela como su madre la parió, (que se dijera como la madre que la parió no fuera tan grande) mas que con todo eso, para su merced, que no habria puerta de su Señora cerrada. Respondióla el*

custasse o que custasse. E naquele mesmo dia enviou um recado tão grande como prudente, a Senhora Dona Claudia, oferecendo-lhe a serviço dela a sua pessoa, vida, fazenda e favor. Informou o criado para a astuta Claudia sobre a qualidade e condições de seu senhor, dos seus lucros, de sua inclinação e de suas diversões e exercícios, como se lhe houvesse de tomar por verdadeiro genro; e o criado dizendo-lhe a verdade lhe considerou sortuda. Ela ficou imediatamente satisfeita, e enviou com a criada do ui do profundo vale, que diz o livro de cavalheiros, com a resposta não menos grande e prudente do que aquela que havia recebido. Entrou a criada, recebeu-a o cavaleiro cortesmente; sentou-a junto de si numa cadeira, e tirou-lhe o manto da cabeça, e deu-lhe um lenço para que limpasse o suor, pois vinha um pouco fatigada do caminho: e antes que lhe dissesse as palavras do recado que trazia, fez com que abrisse uma caixa de geleia, e ele por sua mão lhe cortou duas boas postas dela, fazendo-lhe secar os dentes com uma dúzia de goles de vinho do santo, com o qual ficou feita uma papoula, e mais



*caballero, que todo cuanto le habia dicho del merecimiento, valor y hermosura, honestidad, recogimiento y principalidad, (por hablar á su modo) de su ama lo creia; pero aquello del pulcelazgo se le hacia algo durillo por lo cual le rogaba, que en este punto le declarase la verdad de lo que sabia, y que le juraba á fe de caballero, si lo desengañaba, darle un manto de seda de los cinco en pua. No fue menester con esta promesa dar otra vuelta al cordel del ruego, ni atezarle los garrotes para que la melindrosa dueña confesase la verdad, la cual era por el paso en que estaba y por el de la hora de su postrimería, que su Señora Doña Esperanza de Torralba, Meneses y Pacheco estaba de tres mercados, ó por mejor decir de tres ventas; añadiendo el cuanto, el con quien, y adonde, con otras mil circunstancias con que quedó D. Felix (que así se llamaba el caballero) satisfecho de todo cuanto saber queria, y acabó con ella, que aquella misma noche la encerrase en casa, donde y cuando queria hablar à solas con la Esperanza sin que lo supiese la tia. Despidióla con buenas palabras y ofrecimientos, que llevase á sus amas y dióle en dinero cuanto pudiese costar el negro manto.*

contente do que se a houvessem dado uma Canongía.

Propôs depois sua embaixada, com seus tortos acostumados e falsos vocábulos, e concluiu com uma mentira bem formulada, qual foi o que sua Senhora Dona Esperança de Torralba, MenesesyPacheco estava tão donzela como sua mãe a pariu, (que se dissesse que a mãe que a pariu não foi tão grande) mas que com tudo isso, para sua graça, que não havia porta de sua senhora fechada. Respondeu o cavalheiro, que tudo o que ela havia dito sobre o merecimento, o valor, a formosura, a honestidade, o recolhimento e a importância, (por falar a seu modo) de sua ama ele acreditava; porém aquilo sobre ela ser donzela era algo difícil de acreditar. Então, rogou-lhe que neste ponto lhe dissesse a verdade sobre o que sabia, e lhe jurava a fé de cavaleiro que se o desenganasse lhe daria um manto de seda. Não foi mistério, com esta promessa desvendou-se o mistério e nem foi preciso estrangulá-la para que a melindrosa criada confessasse a verdade, a qual era pelo passo em que estava e pelo da hora de sua partida, que sua Senhora Dona Esperança de



*Tomó la orden que tendria para entrar aquella noche en casa, con lo cual la dueña se fue, loca de contento, y él quedó pensando en su ida y aguardando la noche que le parecia se tardaba mil años según deseaba verse con aquellas compuestas fantasmas.*

*Llegó el plazo, que ninguno hay que no llegue, y hecho un San Jorge, sin amigo ni criado se fue Don Felix, donde halló que la dueña lo esperaba, y abriéndole la puerta lo entró en su casa con mucho tino y silencio y puso en el aposento de su Señora Esperanza tras las cortinas de su cama, encargándole no hiciese algún ruido porque ya la Señora Doña Esperanza sabia que estaba allí, y que sin que su tia lo supiese, á persuasion suya queria darle todo contento; y apretándole la mano en señal de palabra que así lo haria se salió la dueña, y D. Felix se quedó tras la cama de su Esperanza, esperando en que habia de parar aquel embuste ó enredo.*

*Serian las nueve de la noche, cuando entró á esconderse D. Felix, y en una sala conjunta á este aposento estaba la tia sentada en una silla baja de espaldas, y la sobrina en un estrado frontero, y en medio un gran brasero de lumbre: la casa puesta ya en silencio, el*

Torralba, MenésyPacheco “estava de três mercados”, ou por melhor dizer estava de “três ventas”; acrescentando o quanto, com quem, e onde, com outras mil circunstâncias com que ficou D. Felix (que assim se chamava o cavalheiro) satisfeito com tudo o que ouviu, e combinou com ela, que aquela mesma noite a fechasse em casa, onde e quando, pois queria falar a sós com Esperança sem que a tia soubesse. Despediu-se da criada com boas palavras e oferecimentos, que levasse a suas amas e deu-lhe dinheiro o quanto poderia custar o manto negro. Tomou a ordem que teria de enfrentar aquela noite para entrar na casa, com o qual a criada se foi, louca de contente, e ele ficou pensando na sua ida e aguardando a noite que lhe parecia demorar mil anos para chegar, pois desejava se ver com aqueles compostos fantasmas.

Chegou o momento, que ninguém acredita que não chegue, e como São Jorge, sem amigo e nem criado foi Dom Felix, onde achou que a criada o esperava, abriu a porta entrou na sua casa com muito cuidado e silêncio e pôs-se no quarto de sua Senhora Esperança atrás das cortinas de sua cama, encarregou-se de não fazer





*escudero acostado, la otra dueña retirada y dormida; sola la sabedora del negocio estaba en pie y solicitando que su Señora la vieja se acostase, afirmando, que las nueve que el reloj había dado eran las diez, mui deseosa que sus conciertos viniesen á efecto, según su Señora la moza y ella lo tenían ordenado, cuales eran que sin que la Claudia lo supiese, todo aquello cuanto con que Don Felix cayese y pechase fuese para ellas solas, sin que la vieja tubiese que ver ni haber de ello; la cual era tan mezquina y avara, y tan señora de lo que la sobrina ganaba y adquiria, que jamas le daba un solo real para comprar lo que extraordinariamente hubiese menester, pensando sisalle este contribuyente de los muchos que esperaba tener andando los días. Pero aunque sabia la dicha Esperanza que Don Felix estaba en casa, no sabia la parte secreta donde estaba escondido. Convidada, pues, del mucho silencio de la noche y de la comodidad del tiempo dióle gana de hablar à Doña Claudia, y así en medio tono comenzó á decir á la sobrina en esta guisa.*

nenhum barulho porque já a senhora dona Esperança sabia que ele estava ali, e que sem que a sua tia soubesse, a persuasão sua queria dar-lhe por contente; e apertando a mão em sinal de palavra, e assim o faria. Saiu a criada, e D. Felix ficou atrás da cama de sua Esperança, esperando o momento de desvendar o enredo.

Eram nove da noite, quando entrou a esconder-se D. Felix, e em uma sala conjunta a este quarto estava a tia sentada em uma cadeira baixa de costas, e a sobrinha em um estrado de frente, e no meio um grande braseiro de fogo: a casa posta já em silêncio, o escudeiro deitado, a outra criada já havia se retirado e dormia; só a sabedora do negócio, que estava de pé e solicitando que sua Senhora, a velha, fosse deitar, afirmando as nove que o relógio já havia dado dez horas, muito desejosa que seus concertos viessem a efeito, segundo sua Senhora, a moça, e ela a tinha ordenado, quais eram que sem que a Claudia o soubesse, pois tudo aquilo quanto Dom Felix lhes desse fosse para elas sós, sem que a velha tivesse que ver nem saber dele; a qual era tão mesquinha e avarenta, e tão senhora do que a sobrinha ganhava e



adquiria que jamais lhe havia dado um só real para comprar o que extraordinariamente houvesse mistério, pensando simplesmente neste contribuinte dos muitos que esperava ter encontrado a dias. Porém ainda que soubesse a dita Esperança que Dom Felix estava na sua casa, não sabia em que parte secreta ele escondia-se. Convidava, pois, do muito silêncio da noite e da comodidade do tempo e deu-lhe vontade de falar a Dona Claudia, e assim em meio tom começou a dizer a sobrinha deste modo.

### **Biografia do autor**

Miguel de Cervantes Saavedra foi um importante poeta, dramaturgo e novelista espanhol. Nasceu no ano de 1547 em Alcalá de Henares, Madri. Era filho do cirurgião Rodrigo de Cervantes e de Leonor de Cortinas. Em 1569, foi a Roma, acredita-se que Cervantes tinha problemas com a justiça e, por isso, entrou para a milícia na companhia de Dom Diego Urbina e juntos participaram da batalha de Lepanto (1571). Foi ferido em um combate naval contra os turcos e teve a mão esquerda paralisada. Em 1575, viajava em um navio que foi sequestrado por piratas turcos, foi preso e vendido como escravo. Permaneceu como prisioneiro até 1580, quando um membro de sua família resolveu pagar o resgate. A sua trajetória como escritor começou quando estava em cativo, mas apenas quando foi solto é que iniciou de fato a sua carreira publicando algumas peças teatrais e a novela *La Galatea* (1585), porém foi apenas com a publicação de *Dom Quixote* (1605) que Cervantes consolida-se como escritor.



## Resumo sobre o conteúdo da tradução

O século XVI, ou século de ouro, como ficou conhecido este período da história espanhola, foi de grande importância para a história criada por Cervantes. Neste período a Espanha viveu momentos gloriosos através das grandes navegações e da exploração de outras terras.

Em suas obras, Cervantes procurava retratar aquilo que havia visto enquanto esteve em Roma, pois foi fortemente influenciado pela literatura divulgada neste país. Além disso, procurou em suas obras satirizar as novelas de cavalaria e vulgarizar a sociedade daquela época.

A obra *La tia fingida* foi descoberta no século XIX e não se sabia a quem pertencia esta obra espetacular. Estudos foram feitos e comparou-se a obra com as Novelas Exemplares (1613), um total de doze novelas escritas por Cervantes no século XVI. Vários estudos foram realizados, pois foram encontrados dois textos publicados em meios diferentes, um foi publicado no manuscrito de *Porras de la Cámara* e o outro no Códice da Biblioteca Colombiana de Sevilha. Os estudos realizados demonstraram uma probabilidade superior a 95% de que este texto foi escrito por Cervantes. Desde então, a obra ganhou como autor um dos nomes mais renomados da literatura espanhola, Miguel de Cervantes.

As Novelas Exemplares de Cervantes foram escritas em uma época em que os cidadãos espanhóis conheciam este tipo de texto apenas por traduções do italiano e do francês, isto ocorreu porque eram considerados textos muito picantes. Por outro lado, as suas novelas têm características de honestidade, pudor e de dar bons exemplos.

A novela *La tia fingida* de Cervantes, além de possuir passagens picantes, apresenta também características que eram consideradas proibidas, trata de temas reais que aconteceram naquela época e que ocorrem até o presente momento, porém possui um desfecho de honestidade e de felicidade, pois a vilã da história é presa ao final e os protagonistas ficam felizes, ou seja, o poder divino prevalece sobre a maldade.



### **Proposta de tradução**

Demonstrar através da obra *La tia fingida*, publicação de 1818 pela editora G.C Nauck em Berlim, que existe a traduzibilidade literária entre obras de línguas distantes que foram escritas em séculos distantes.

---

**Loyane Maciel Aguiar** é estudante do curso de Letras Tradução Espanhol pela Universidade de Brasília.

*Recebido em: 17/02/2017  
Aprovado em: 30/04/2017  
Publicado em junho de 2017*



TRADUÇÃO

## **EXILIOS (CAVALLO VERDE), DE MARIO BENEDETTI, TRADUÇÃO DE CLEIDE XAVIER**

**Cleide Xavier da Silva**

*Universidade de Brasília, Brasil*

cleide.silva@trf1.jus.br

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7139>

### ***Exilios (Caballo verde)***

*Seis meses antes había resbalado en un encerado piso de hotel, en otra ciudad, golpeándose violentamente la cabeza contra el suelo. Como consecuencia de esa caída se le había desprendido la retina e ahora lo habían operado. Por indicación médica debía permanecer quince días acostado, con los dos ojos vendados, o sea que durante ese lapso dependía totalmente de su mujer. Cada setenta y dos horas venía el cirujano, destapaba el ojo operado, comprobaba que todo iba bien, y volvía a taparlo. Era aconsejable que, al menos durante la primera semana, no recibiera visitas, a fin de garantizar la quietud total. Pero sí podía escuchar la radio y el*

### **Exílios (Cavalo verde)**

Seis meses antes havia escorregado em um piso encerado de hotel, em outra cidade, batendo violentamente a cabeça no chão. Como consequência dessa queda, teve o deslocamento da retina e agora tinha sido operado. Por indicação médica devia permanecer quinze dias deitado, com os olhos vendados, ou seja, durante esse tempo dependeria totalmente de sua mulher. A cada setenta e duas horas o cirurgião vinha, destapava o olho operado, comprovava que tudo estava bem e voltava a tapá-lo. Era aconselhável que, pelo menos durante a primeira semana, não recebesse visitas, a fim de garantir o repouso absoluto. Mas podia ouvir



*grabador a cassette. Y por supuesto atender el teléfono.*

*Las noticias de radio no sólo no eran aburridas, como en las buenas épocas, sino que a veces eran incluso escalofrantes, ya que en enero de 1975 solían aparecer diez o doce cadáveres diarios en los basureros porteños. Entre noticiero y noticiero, se entretenía escuchando cassettes de Chico Buarque, de Viglietti, de Nacha Guevara, de Silvio Rodrigues, y también La trucha de Schubert y algún cuarteto de Beethoven.*

*Otra diversión era proponerse imágenes, y ésa había pasado a convertirse en la más fascinante de sus actividades pasivas, ya que sin duda incluía un elemento creador, al fin de cuenta más original que el simple y textual registro por la vista de las imágenes que la realidad iba proporcionando. Ahora no. Ahora era él quien inventaba y reclutaba esa realidad, y ésta aparecía con todos sus rasgos y colores en el muro interior de sus ojos cerrados.*

*El juego era estimulante. Pensar por ejemplo: ahora voy a crear un caballo verde bajo la lluvia, y que apareciera en el envés de sus párpados inmóviles. No se atrevía a ordenar que el*

rádio e toca fitas. E claro, atender ao telefone.

As notícias do rádio não somente não eram monótonas, como nos bons tempos, mas às vezes chegavam a ser arrepiantes, já que em janeiro de 1975 costumavam aparecer dez ou doze cadáveres diários nas lixeiras portenhas. Entre uma notícia e outra, se distraía ouvindo fitas cassetes de Chico Buarque, de Viglietti, de Nacha Guevara, de Silvio Rodrigues, e também La trucha de Schubert e algum quarteto de Beethoven.

Outra diversão era criar imagens em sua mente, e essa passou a ser a mais fascinante de suas atividades passivas, já que sem sombra de dúvidas incluía um elemento criador, mais original do que o simples e textual registro pela exibição das imagens visuais que a realidade lhe proporcionava. Agora não. Agora era ele quem inventava e recrutava essa realidade, e ela aparecia com todas as suas marcas e cores no muro interior de seus olhos fechados.

O jogo era fascinante. Pensar por exemplo: agora vou criar um cavalo verde sob a chuva, e que surgiria no reverso de suas pálpebras imóveis. Não



*caballo trotara o galopara, porque la instrucción del médico era que las pupilas no se movieran, y no tenía bien claro en su reciente descubrimiento si la pupila clausurada iba a sentir o no la tentación de seguir el galope del caballo verde. Pero en cambio se tomaba todas las libertades para concebir cuadros inmóviles. Digamos: tres niños (dos rubios y un negrito, como en la publicidad de los grandes monopolios norteamericanos), el primero con monopatín, el segundo con un gato y el tercero con un balero. O también, por qué no, una muchacha desnuda, cuyas medidas elige cuidadosamente antes de concretar su imagen. O una amplia panorámica de una playa montevideana, con una zona de sombrillas de colores muy vivos, y otra en cambio casi desierta, con un viejo, barbudo y en shorts, acompañado de un perro que contempla al amo en estado de rígida lealtad.*

*Entonces sonó el teléfono y resultó muy fácil estirar la mano. Era una buena amiga, que por supuesto sabía de la operación pero que no preguntó cómo seguía ni si todo iba bien. También sabía que el apartamento de Las Hereas y Pueyrredón no daba a la calle; apenas si por una ventanita del cuarto de baño se*

se atrevia a ordenar que o cavalo trotasse ou galopasse, porque a instrução do médico era que as pupilas não se movimentassem, e não tinha muita certeza, em sua recente descoberta, se a pupila clausurada sentiria ou não a tentação de seguir o galope do cavalo verde. Em compensação, tinha toda a liberdade para criar imagens imóveis. Digamos: Três meninos (dois loiros e um negrinho, como nas propagandas dos grandes monopólios norte americanos), o primeiro com skate, o segundo com um gato e o terceiro com um bilboquê. Ou ainda, porque não, uma mulher nua, cujas medidas pode escolher cuidadosamente antes de concretizar sua imagem. Ou uma bela vista panorâmica de uma praia montevideana, com uma área de guarda-sóis de cores muito vivas, e outra, em compensação, quase deserta, com um velho barbudo, de shorts, acompanhado de um cachorro que contempla seu dono em estado de rígida lealdade.

Então o telefone tocou e foi muito fácil esticar a mão. Era uma boa amiga, que evidentemente sabia da cirurgia, mas que em momento algum perguntou



*veían tres o cuatro metros de la plaza. Sin embargo, dijo: “Te llamo nada más que para que te asomes al balcón y veas qué lindo desfile militar hay frente a tu casa.” Y colgó. Entonces él le dijo a su mujer que mirara por la ventanita del baño. Lo previsible: una operación rastrillo.*

*“Hay que quemar algunas cosas”, dijo él, y se imaginó la mirada preocupada de su mujer. Y a pesar de la urgencia trató de tranquilizarla a medias: “No hay nada clandestino, pero si entran aquí y encuentran cosas que se adquieren en cualquier quiosco, como los relatos del Che o la Segunda Declaración de La Habana (no digo Fanon o Gramsci o Lukás, porque no saben quiénes son), o algunos números de la revista Militancia o del diario Noticias, eso basta para que tengamos problemas.”*

*Ella fue quemando libros y periódicos, mientras echaba esporádicas miradas al pedacito de plaza. Hubo que abrir otras ventanas (las que daban al jardín del fondo que separaba los dos bloques) para que se despejaran el humo y el olor a quemado. Así durante veinte minutos. Él trataba de orientarla: “Mirá, en el segundo estante, el cuarto y quinto libro a la izquierda ahí está Estética y*

como ele estava ou se tudo tinha corrido bem. Também sabia que o apartamento situado de Las Hereas e Pueyredón não dava para a rua, exceto por uma janelinha do banheiro de onde se via a praça, a três ou quatro metros de distância. No entanto disse: “Estou ligando apenas para que vá até a varanda e veja que lindo desfile militar está passando em frente à sua casa”. E desligou. Então ele disse a sua mulher que olhasse pela janelinha do banheiro. O previsível: uma operação Condor.

“Precisa queimar algumas coisas”, disse ele, e imaginou o olhar preocupado de sua mulher. E apesar da urgência, tratou de tranquilizá-la um pouco: “Não tem nada de clandestino, mas se entram aqui e encontram coisas que se adquirem em qualquer banca, como os relatos de Che ou a Segunda Declaração de Havana (não digo Fanon ou Gramsci ou Lukás, porque nem sabem quem são), ou alguns números da revista Militância ou do diário Notícias, isso basta para que tenhamos problemas”.

Ela foi queimando livros e jornais, enquanto olhava esporadicamente o pedacinho da praça. Teve que abrir outras janelas (as que davam para o





*marxismo, en dos tomos. ¿Los ves? Bueno, en el estante de abajo, están Relatos de la guerra revolucionaria y El Estado y la Revolución.*"

*Ella le preguntó si también había que quemar El cine socialista y Marx Y Picasso. Él dijo que quemara primero los otros. Éstos eran más defendibles. "No eches las cenizas por el ducto de la basura. Tratá de usar el wáter." El humo lo hizo toser un poco. "¿No te hará mal a los ojos?" "Puede ser. Pero hay que elegir el mal menor. Además, creo que no. Los tengo bien tapados."*

*Volvía a sonar el teléfono. La amiga otra vez: "¿Qué tal? ¿Te gustó el desfile? Lástima que terminó tan pronto, ¿no?" "Sí", dijo él, respirando hondo, "fue magnífico. Qué disciplina, qué color, qué elegancia. Desde que era un botija, me fascinan los desfiles de soldaditos. Gracias por avisarme".*

*"Bueno, no quemes más. Al menos por hoy. Ya se fueron. "Ella también respiró, recogió con la pala las últimas cenizas, las echó en el water, tiró la cadena, vigiló si eran arrastradas por el agua, se lavó las manos, y vino a sentarse, ya aflojada, cerca de la cama. Él alcanzó a tomarte una mano. "Mañana quemamos el resto", dijo ella, "pero con*

*jardim do fundo que separava os dois bosques) para sair a fumaça e o cheiro de queimado. Assim foi durante vinte minutos. Ele tratava de orientá-la. "Procure, na segunda prateleira, o quarto ou quinto livro à esquerda, lá está a Estética e o marxismo, em dois volumes. Achou? Ótimo. Na prateleira de baixo, estão Relatos da guerra revolucionária e O Estado e a Revolução".*

*Ela perguntou se deveria queimar também O cinema socialista e Marx e Picasso. Ele respondeu que queimasse primeiro os outros. Estes eram mais fáceis de explicar. "Não jogue as cinzas na lixeira. Use o vaso sanitário e dê a descarga." A fumaça o fez tossir um pouco. "Não fará mal aos seus olhos?" "Pode ser, mas devemos escolher dos males o menor. Ademais, acredito que não. Estão bem tapados".*

*O telefone tocou novamente. A amiga outra vez: "E aí, gostou do desfile? Pena que acabou tão cedo, né?" "Sim", disse ele respirando aliviado, "foi magnífico". Que disciplina, que cor, que elegância. Desde criança, os desfiles de soldadinhos me fascinam. Obrigada por me avisar".*



*calma". "Me da lástima. Son textos que a veces necesito."*

*Entonces trató de pensar en el caballo verde bajo la lluvia. Pero no supo bien por qué, ahora el caballo era negro retinto y lo montaba un robusto jinete que llevaba quepis pero no tenía rostro. Al menos él no conseguía distinguirlo en el muro interior de sus párpados.*

"Bom, não queime mais. Ao menos por hoje. Já se foram. "Ela também respirou, pegou com a pá o restante das cinzas, jogou no vaso, deu a descarga, verificou se tinha descido tudo água abaixo, lavou as mãos e sentou-se, já aliviada, perto da cama. Ele conseguiu pegar sua mão. "Amanhã queimamos o resto", disse ela, "mas com calma". "Dá uma pena. São textos que às vezes preciso".

Então tratou de pensar no cavalo verde sob a chuva. Mas não soube bem porque, agora o cavalo era preto retinto e o montava um robusto cavaleiro que usava quepe, mas não tinha rosto. Pelo menos ele não conseguia distingui-lo no muro interior de suas pálpebras.

## Referências Bibliográficas

BENEDETTI, Mario. **Primavera con una esquina rota**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000, p. 20-22.

---

**Cleide Irene Xavier da Silva** é formada em Direito e tem Pós-Graduação em Direito Público. Atualmente está cursando o quinto semestre na Universidade de Brasília – UnB, Letras/Tradução Espanhol.

*Recebido em: 17/02/2017  
Aprovado em: 19/05/2017  
Publicado em junho de 2017*



TRADUÇÃO

***EL TODO, VIVO Y MUERTO E ANTEPRIMAVERA,***  
**DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ,**  
**TRADUÇÃO DE RODRIGO CONÇOLE LAGE**

**Rodrigo Conçole Lage**

*Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil*

*rodrigo.lage@yahoo.com.br*

*DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7140>*

***El Todo***

*No recordar nada...  
Que me hunda la noche callada,  
como una bandada  
blanda y acabada.  
(Que no quede nada...  
Que pase la mujer amada  
por una dejada  
estancia soñada)  
No desear nada...  
Perderse en la idea sagrada,  
como una dorada  
sombra en la alborada.*

**O Todo**

*Não recordar nada...  
Que me afunda a noite calada,  
como uma revoada  
branda e acabada.  
(Que não fique nada...  
Que passe a mulher amada  
por uma deixada  
estância sonhada)  
Não desejar nada...  
Perder-se na ideia sagrada,  
como uma dourada  
sombra na alborada.*



**Vivo y Muerto**

*Tierra, tierra, tierra, tierra.  
Y ahora yo, yo, yo, yo.  
¡Cielo puro, día libre,  
sostenedme en mi ilusión!*

**Anteprimavera**

*Llueve sobre el río...*

*El agua estremece  
los fragantes juncos  
de la orilla verde...  
¡Ay, qué ansioso olor  
a pétalo frío!*

*Llueve sobre el río...*

*Mi barca parece  
mi sueño, en un vago  
mundo. ¡Orilla verde!  
¡Ay, barca sin junco!  
¡Ay, corazón frío!  
Llueve sobre el río...*

**Vivo e Morto**

*Terra, terra, terra, terra.  
E agora eu, eu, eu, eu.  
Céu puro, dia livre,  
sustente-me em minha ilusão!*

**Anteprimavera**

*Chove sobre o rio...*

*A água estremece  
os fragantes juncos  
da margem verde...  
Ai, que ansioso odor  
de pétala fria!*

*Chove sobre o rio...*

*Minha barca parece  
meu sonho, em um vago  
mundo. Margem verde!  
Ai, barca sem junco!  
Ai, coração frio!  
Chove sobre o rio...*



### **Biografia do autor**

Juan Ramón Jiménez Mantecón (1881–1958) foi um poeta espanhol. Em 1936, por sua oposição ao regime franquista, foi obrigado a exilar-se nos EUA. Recebeu o Nobel de Literatura de 1956. A crítica geralmente divide sua carreira poética em três etapas: a fase sensível (1898-1915), com uma poesia emocional e sentimental onde a sensibilidade do poeta transparece através do perfeccionismo e da estrutura formal; a fase intelectual (1916-1936), caracterizado pela evolução espiritual que o leva a buscar a transcendência; e a verdadeira fase (1937-1958), durante seu exílio americano.

---

**Rodrigo Conçole Lage** é graduado em História pelo Centro Universitário São José de Itaperuna (UNIFSJ), e especialista em História Militar pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

*Recebido em: 06/12/2016  
Aprovado em: 05/04/2017  
Publicado em junho de 2017*



ARTES

**Rodrigo Sérvulo**

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

rodrigoserwulo@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7130>

**OFÍCIO**

traduzir a palavra

antes qu'ela morra

para que renasça

as verdades ocultas

do olhar que mira

da boca que urge

do corpo que treme

ao toque pálido da morte

sentido que sai do papel

habita outros mares

e desentendimentos

que língua alguma fala

o fim depois do fim

da morte: esta traição.



## MÁQUINA DE ESCREVER

e se um dia a luz da máquina descarregar  
o que terás a dizer a si sobre a história de teus dias  
onde guardar o diário de memórias suas reclamações  
suas reflexões descartáveis seus ativismos binários  
resumidos a sins e não e sem nenhuma tradução pois vazia?

e se um dia você sentir teu coração pulsar  
o que terás a sentir o que dirás a si mesmo ou a si mesma  
por não mais saber dizer o que tu és?  
o que terás guardado?  
quem além de ti  
irá dar vida a tudo isso aí dentro?  
e se um dia a máquina quebrar?



## ABISMOS

das madrugadas do *não quero dormir*  
às noites de *estou com sono*

há um abismo que habita silêncios  
como uma receita rasgada

que de tanto usada se faz sem gosto  
como uma palavra na ponta da faca

que corta os dedos e rasga o instante  
da calada da noite onde tudo se diz

e nada mais se fala sem entendimento  
e nada mais se diz com interesse

da desnecessidade do prazer  
de estar ali na madrugada:

quando foi que perdemos  
a capacidade de criar insônias

para falarmos um pouco mais  
as coisas que pensamos?





---

**Rodrigo Sérvulo** nasceu em 1987, é potiguar, cientista social e poeta. Atualmente mora em São Paulo. Em 2015, lançou um livro de poemas chamado *O Diário de Âncoras* (Editora Tribo). Foi editor e escreveu para a *Revista Bula+* (UFRN) de 2008 a 2010, além de colunista do portal eletrônico Carta Potiguar. Atualmente tem um livro de poesias no prelo que se intitula *Receitas para dias de chuva* e tem publicações em revistas eletrônicas, fanzines e coletâneas de poemas pelo Brasil.

*Recebido em: 26/12/2016*  
*Aprovado em: 05/03/2017*  
*Publicado em junho de 2017*



ARTES

**Antônio Araujo**

*Universidade de Brasília, Brasil*

*arautonho@gmail.com*

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7131>

**DESDE A IDADE DA PEDRA**

desde a idade da pedra,  
quem é muito polido às vezes se lasca

**DEPUIS L'ÂGE DE LA PIERRE**

*depuis l'âge de la pierre,  
qui est trop poli parfois se taille*

**POR MAIS QUE EU ANDE**

por mais que eu ande, que eu viva, que  
eu veja, o chão é quem deixa pegadas  
em mim

**PLUS JE MARCHE**

*plus je marche, je vis, je vois, plus la  
terre laisse des empreintes sur moi*

**É O BRILHO DOS OLHOS**

é o brilho dos olhos quem acende o  
brilho das coisas

**LE SCINTILLEMENT DANS LES YEUX**

*le scintillement dans les yeux est celui  
qui allume le scintillement des choses*



### **PERGUNTEI AO MÉDICO**

Perguntei ao meu médico se eu tenho escoliose porque tenho um lado poeta.

Ele disse que, se todo mundo que tivesse passarinho na cabeça fosse torto, o mundo seria inclinado.

Eu tenho um bom médico.

### **J'AI DEMANDÉ AU MÉDECIN**

*J'ai demandé à mon médecin si j'ai une scoliose à cause de mon côté poète. Il*

*m'a dit: si tous ceux qui ont des oiseaux sur la tête étaient courbés, le monde serait incliné.*

*j'ai un bon médecin.*

### **QUEM É BONITO**

Quem é bonito não necessariamente é que tem beleza pra ser modelo, mas é necessariamente quem tem beleza pra ser exemplo.

### **CELUI QUI EST BEAU**

*Celui qui est beau n'est pas nécessairement celui qui a la beauté pour devenir un modèle, mais c'est nécessairement celui qui a la beauté pour devenir un exemple.*

### **ÀS VEZES**

Às vezes vale mais ter passarinhos na cabeça do que parafusos.

Me falta algum parafuso.

Penso que seja justamente o parafuso que aperta o riso.

Eu tenho o riso frouxo.

### **PARFOIS**

*Parfois il est préférable d'avoir des oiseaux sur la tête que des boulons.*

*Il me manque certain boulon.*

*Je crois que c'est plus précisément le boulon qui serre le rire.*

*Mon rire est lâche.*



---

**Antônio Araujo** é estudante de doutorado em Educação em Ciências na Universidade de Brasília. Desenvolve, em colaboração com a Universidade de Genebra, pesquisa sobre a formação de professores de biologia para a Educação de Jovens e Adultos.

*Recebido em: 08/12/2016  
Aprovado em: 04/02/2017  
Publicado em junho de 2017*



ARTES

**Célia Rossi**

SEDF, Brasil

celiarossi2011@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v1i1.7132>

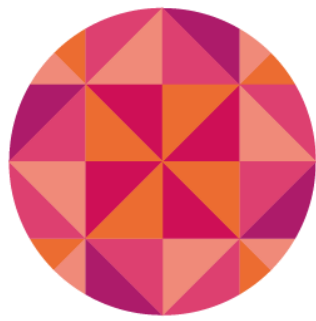




---

**Célia Rossi** é artista plástica, professora de Artes e revisora de desenhos. Estudou música na Universidade Federal de Uberlândia – MG e Artes Visuais na Faculdade Dulcina de Moraes – DF.

*Recebido em: 09/01/2016  
Aprovado em: 20/03/2016  
Publicado em junho de 2017*



caleidoscópico

LINGUAGEM E TRADUÇÃO