

BIBLOS

Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

3 FUTUROS

NÚMERO 3, 2017
3.ª SÉRIE

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

HATHERLY, ANA (2015).

Le Roi de Pierre.

Trad. Catherine Dumas. Paris: Ed. Anne Rideau, 125 p.

Le Roi de Pierre, versão francesa do título *O Mestre*, na língua portuguesa original, foi o título privilegiado pela sua tradutora, a eminente romanista e académica Catherine Dumas, por ser um dos epítetos que Ana Hatherly, a autora da novela, atribui ao Mestre e por criar menos ambiguidade semântica na língua-alvo. Trata-se de uma obra complexa a vários níveis, suscitando diversos planos de análise interpretativa, planos esses indissociáveis de marcas e influências de correntes literárias marcantes no século XX. Referimo-nos, sobretudo, ao Surrealismo, ao designado “Teatro do Absurdo” e ao Experimentalismo poético, estes últimos pertencentes a uma certa vanguarda literária das décadas de 50 a 70, muito ativa na Europa e em diversos países de além-Atlântico, que procurava acima de tudo romper com os cânones estético-literários do passado e afirmar novos modelos conceptuais e artísticos.

Uma das características mais relevantes destas correntes, a qual está bem patente na novela em questão, consiste na extrema valorização da estética do insólito e do estranho, incluindo imagens violentas, cruéis ou mórbidas que cruzam indiscriminadamente o plano do real e a sua desconstrução surrealizante, sobressaindo uma estrutura narrativa fragmentária e pontuada de motivos, arquétipos, alusões mitológicas relativos aos domínios do onírico e do pulsional (marcados, portanto, sobretudo pelo inconsciente e o subconsciente), figurados por uma impressiva profusão de metáforas, símbolos, metonímias, hipérbolos e oxímoros. Por seu lado, no plano conceptual, sobressai uma assertiva subversão do pensamento moldado pela lógica aristotélica, por conseguinte, fiel à observância de princípios basilares como os *da identidade* e *da não-contradição*. Além disso, no plano narrativo observa-se a desconstrução da arquitetura diegética tradicional: o narrador-autor recusa “contar uma história”, o que implica, por

consequente, não seguir processos evolutivos passadistas, ou seja, coerentes e claros no tocante às declarações, descrições, sentimentos, ações e atitudes das personagens, começando logo pelo protagonista, o mestre, que se desdobra em vários, com diversas identidades, vozes e comportamentos ao longo da obra.

Essa mesma lógica desconstrucionista está patente em diversas alterações das normas linguísticas consagradamente canônicas, sobretudo no plano sintático-semântico, observando-se conseqüentemente, em múltiplas passagens do texto, uma clara e desassombrada obliteração da linguagem literária representacional e “objetivável”, ou seja, fundamentada na tradicional valorização do referencialismo pragmático, muito mais imediatamente descodificável pelo público-leitor. Relegada para uma certa subsidiariedade no texto, ela parece surgir sobretudo enquanto substrato de realidade necessário à irrupção significativa da surrealidade, da qual dimanam as proposições e ensinamentos mais fundos e insólitos, claramente comprometidos com uma dimensão futurante (mas não futurista).

Por outro lado, para Hatherly, a arte não deve assumir-se, pelo menos formalmente, como meio de moralização, que a tornaria inoperante e fastidiosa, devendo optar por recursos de fascínio que seduzam o leitor. Porém, acima de tudo, a autora preconiza a importância do caráter transgressivo/subversivo da arte face às normas e orgânicas culturais vigentes, bem como do seu papel na dinamização do real e da consciência, devendo portanto estar presente na gênese e configuração da obra literária. Tal princípio é plenamente concretizado em *O Mestre*. Nessa dinâmica lúdico-ideológica, esta obra, tal como em geral as obras de arte de vanguarda, é investida de uma missão política concreta e voluntarista: agir sobre o presente, contribuindo para alterar a sociedade futura à escala das mentalidades.

Existem, aliás, interessantes afinidades entre *O Mestre* e *La Leçon*, de Eugène Ionesco, desde logo como textos que operam a subversão risível do estatuto e do papel clássicos do mestre na sua relação com os discípulos. Tanto na novela como na peça, os mestres, para além de frustrarem as expectativas das alunas em aceder ao conhecimento da verdade, da harmonia, da sabedoria e da própria alegria, são secretamente dominados por pulsões de apropriação física ou sexual das alunas (figuradas numa linguagem metafórica alusiva à

devoração do corpo, ou mesmo através da consumação do próprio homicídio em série). Para além disso, existe neles o desejo vívido de manipulação intelectual e usurpação mental das alunas até ao torpor, à hipnose despersonalizante e ao sono por tempo indefinido como metáfora de morte: Chronos devorando os seus alteregos filiais/disciplinares. As máscaras que ambos os mestres utilizam servem justamente para ocultar os seus mais secretos propósitos, e o riso, no mestre (ou num dos mestres) da criação de Hatherly, é ainda um constante elemento de descrédito, perante a juvenil credulidade da aluna, relativamente à possibilidade de alcançar a verdade ou, pelo menos, uma verdade consolidada e confiável. Será essa uma das leituras da exasperação que obsessivamente se vai apoderando da sua personalidade ainda em formação, face a um superego masculino que não poderá incorporar na sua identidade, enquanto potenciador do processo de maturação psíquica e intelectual, de modo a formar aquele outro ser que é designado por “Andrógino Potencial”.

Esta crescente inacessibilidade do mestre, mais tarde ele próprio metamorfoseado em “Rei de pedra”, reinando triste numa cidade em ruínas sobre súbditos também eles tristes e em ruínas (metáforas possíveis do Portugal salazarista e anquilosado no passado), converte, pois, o conjunto das suas lições na antítese do que seria uma maiêutica ou partogénese, originando por conseguinte, na aluna, pulsões destrutivas/homicidas cada vez mais nítidas, porventura no vindicativo intuito de reduzir o mestre de ilusões à pura materialidade impotente e silenciosa de um corpo inanimado, morto. As impressionantes cenas das lições de anatomia, fundindo sincronismo e anacronismo na alusão à célebre tela de Rembrandt, funcionam igualmente no texto como metáfora dessa necropatia substitutiva da frustrada aproximação existencial, sentimental e gnoseológica da aluna relativamente ao mestre, que assim lhe mutilara o futuro.

Num Prefácio à 3.^a edição da novela (a qual, no dizer de Hatherly, não tem relativamente à 1.^a edição “alterações dignas de nota”, Silvina Rodrigues Lopes observa que “a relação dissimétrica” e a distância intransponível entre a aluna e o mestre é traduzida pela “figura do Labirinto”, ao mesmo tempo que o “ténue fio narrativo” é suspenso (1995: 10).

Identificadas em *O Mestre* as correntes literárias em que se filia e delineadas as principais características que fazem dela uma composição genologicamente

quase rapsódica e, ao mesmo tempo, subversiva no tocante às principais categorias narratológicas, é possível agora avaliar melhor a excelência da tradução francesa assinada por Catherine Dumas.

Profunda conhecedora da Literatura portuguesa contemporânea, e em particular da Poesia, é autora de diversas traduções francesas de autores portugueses, bem como de textos críticos sobre as especificidades da tradução de textos poéticos. Pode dizer-se, por conseguinte, com total rigor que Catherine Dumas conhece profundamente, organicamente, quer a língua-fonte – o Português –, quer a língua-alvo – o Francês, demonstrando ao mesmo tempo uma sensível fidelidade ao texto original (sem contudo cair no literalismo) e aquela versatilidade necessária à sua adequação às estruturas específicas da língua francesa. Entendo, contudo, que em alguns casos pontuais, poderia ter havido maior cedência na pontuação ou na articulação sintática das proposições, de modo a favorecer o ritmo mais fluido e oralizante de determinadas passagens: é o caso da última frase da p. 14, onde o “;” seguido da expressão “c’est pourquoi” obnubila o sentido de premência, de quase urgência presente na frase original; também na p. 17, a expressão causal “parce que”(na fala da aluna) retira o tom dubitativo à proposição inicial, sendo preferível a sua ligação somente através de “:” ; por sua vez, na p. 67, o lexema “ jour” (na fala do mestre) deveria estar no plural, tal como na p. 70, 1.º parág., a 3.ª pessoa do singular do Indicativo “pousse” deveria substitui-se pela 2.ª pessoa, já que o tom é aí claramente invocatório, apostrofando a entidade “Amor”. Porém, em todos os outros casos, quer as escolhas lexicais, quer as opções rítmicas foram excelentes: na p. 25, a expressão “la disciple ne réagit pas” reforça com vantagem a nuance psicológica do verbo na língua de partida; na p. 26, o lexema “suite” é mais usual em Musicologia do que “ série”; na p.36, o longo parág. capta de forma magnífica o ritmo crescente até ao clímax; na p. 49, o último parág. é notável pela tradução do ritmo musical, da beleza de imagens e metáforas, destacando-se ainda, pp. 61-62, a beleza do longo parág., qual canto lírico entoado pelos alunos perante o mestre; nas pp. 68 e 117, respetivamente, a opção por “ nobles dames” como tradução de “donas” (lexema atualmente distante da sua antiga conotação social) e pela palavra latina *lacrymarium*, em lugar de “vase lacrymaire”, parece-me igualmente

muito feliz. Enfim, as notas de rodapé, oportunas mas sempre sóbrias, não distraem o leitor do essencial.

Terminaria esta recensão, fazendo minhas as palavras de Paul Ricoeur na sua conhecida obra *Sobre a Tradução*, definindo a atitude do Tradutor ideal que plenamente encontro em Catherine Dumas: “Hospitalidade linguística, portanto, em que o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em sua casa, na sua própria morada de acolhimento, a morada do estrangeiro” (2005: 21). E é nesse horizonte de reciprocidade no acolhimento ao outro, o estrangeiro, que plenamente se realiza o futuro da palavra, das línguas, dos povos, por mais insólitos que pareçam ser.

MARIA DO ROSÁRIO NETO MARIANO

mariarosariomariano@yahoo.fr

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra