

TRADUÇÃO E RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *HISTORIAS OCULTAS EN LA RECOLETA*, DE MARIA ROSA LOJO

Gabriele Franco

Maira Angélica Pandolfi

Universidade Estadual Paulista – Assis

RESUMO

Pretende-se analisar alguns aspectos da estratégia intertextual de Maria Rosa Lojo e sua importância para a tradução de dois contos de *Historias Ocultas en la Recoleta*. Para isso, contou-se com o referencial teórico de Umberto Eco sobre a ironia intertextual e suas implicações no ato tradutório. Contribuíram, também, as considerações teóricas de Linda Hutcheon sobre a intertextualidade, a paródia e os discursos da história.

Palavras-chave: Maria Rosa Lojo, *Historias Ocultas en la Recoleta* (2000), literatura argentina contemporânea, conto histórico, intertextualidade na tradução.

ABSTRACT

The aim is to analyze some aspects of the strategy of intertextual Maria Rosa Lojo and her importance to the translation of two tales *Historias Ocultas en la Recoleta*. Then, the theory by Umberto Eco about the intertextual irony and its implications in the act of translation were used to the understanding. The theories and considerations by Linda Hutcheon on intertextuality, parody and discourses of history also contributed.

Keywords: Maria Rosa Lojo, *Histórias Ocultas en la Recoleta* (2000), contemporary Argentine literature, historical tale, intertextuality in the translation.

Essa análise objetiva exemplificar, nos contos selecionados, alguns aspectos assinalados por Umberto Eco (2011a) e propor reflexões acerca da problemática que os elementos intertextuais podem significar para o tradutor que se arrisca na tradução de narrativas pós-modernas, especialmente as de extração histórica. Ainda que os textos literários sejam portadores de multissentido, pretende-se demonstrar que a narrativa de Maria Rosa Lojo privilegia, muitas vezes, o leitor sensível às intertextualidades com relação ao leitor ingênuo.

Ao tratar da ironia intertextual e dos níveis de leitura em *Sobre a Literatura* (2011a), Umberto Eco refere-se a quatro aspectos de uma mesma estratégia textual que se evidencia, de forma mais intensa, na narrativa pós-moderna. Esses aspectos são denominados de metanarratividade, dialogismo, *double coding* e ironia intertextual. Sobre a metanarratividade, chama a atenção o que o estudioso denomina “dialogismo artificial”, que consiste em colocar em cena um manuscrito sobre o qual a voz narrativa reflete ou convida o leitor a refletir no momento da narração. O dialogismo que se manifesta, de um modo geral, por meio das referências explícitas, exige o reconhecimento da citação intertextual para que o leitor não seja excluído da compreensão do texto. O *double coding* dirige-se, ao mesmo tempo, a dois níveis de leitores: aqueles mais adaptados aos estilemas cultos e ao público mais popular. A propósito, o autor de *O nome da rosa* ressalta que no pós-modernismo é comum surgirem contos capazes de “atrair um grande público, mesmo que empreguem referências doutas e soluções estilísticas “cultas” ou (nos casos mais felizes) porque sabem fundir ambos os componentes de modo não tradicional” (Eco, 2011a : 210).

A metanarratividade e o dialogismo (em forma de citação) surgem aos olhos dos leitores como formas mais facilmente compreensíveis das intertextualidades na narrativa pós-moderna. Contudo, as remissões aos estilemas elitistas de um *double coding* podem até passar despercebidas, ainda que o leitor compreenda e acolha o texto como um todo. Para que isso não aconteça, é necessário que perceba a estratégia da ironia intertextual, pois, diferentemente do *double coding*, a ironia intertextual pode não ser acessível a todos os leitores. É essa ironia que seleciona o leitor ingênuo daquele capaz de perceber a “piscadela culta” que o autor lhe dirige.

Ao contemplar o conflito *civilización y barbarie* em sua narrativa de extração histórica, Maria Rosa Lojo se insere em uma longa tradição da literatura gauchesca argentina e inova significativamente essa tradição devido ao formato pós-moderno que imprime à sua escrita e à singularidade de suas releituras.

No conto “La cabeza”, duas irmãs pertencentes a uma família de unitários visitam o túmulo de Marco Avellaneda, intelectual que encabeçou a Liga norte contra Rosas e, por isso, foi degolado pelos federais. Sua cabeça foi exposta como troféu em praça pública, em 1841, enfrente ao palacete da família de unitários que pertence a Fortunata, esposa de Domingo Garcia, exilado durante a ditadura de Rosas. O conto revisita uma crônica amplamente conhecida na qual Fortunata teria roubado a cabeça de Avellaneda e lhe dado digna sepultura na Igreja de São Francisco. Com o exílio de seu marido, Domingo García, a unitária é obrigada a hospedar um espião federalista, Juan Bautista Carballo, enviado pelo coronel Manuel Oribe. Segundo a tradição, o roubo da cabeça teria contado, ainda, com a cumplicidade de seu hóspede.

No diálogo inicial entre as irmãs Clotilde e Elodia evidencia-se a alusão aos conflitos entre os unitários e os federais; à dicotomia civilização e barbárie, assim como a polaridade metrópole e colônia ou centro e periferia. Os unitários eram

favoráveis à hegemonia de Buenos Aires ao passo que os federais eram favoráveis a uma associação flexível entre as províncias. O conto conjuga dois tempos cronológicos, ou seja, o presente histórico da narrativa, onde já decorreu mais de quarenta anos da morte de Avellaneda, e o tempo dos acontecimentos recordados pelas irmãs na infância, que corresponde ao tempo da batalha contra a Coligação do Norte e morte de Avellaneda, em 1841. Para Fortunata, a religião consistia na idolatria à cabeça degolada de Avellaneda, a quem ela rendia culto todos os dias rezando as declarações que ele escreveu em prol da liberdade. Essas declarações servem de dialogismo na forma de recortes de textos políticos de Marco Avellaneda introduzidos na narrativa, deixando bem explícito o intertexto com trechos popularmente conhecidos dessas cartas exortativas: “[...] *Tucumanos! Un esfuerzo: y muy pronto el sol de la libertad proyectará sus rayos sobre las ondas del Plata...*” (Lojo, 2007:126). Um sol que esconde, na narrativa, a barbárie de ambos os lados, mas que não limita a visão crítica da menina Clotilde, voz dissonante e questionadora que é iluminada na narrativa por meio da fina ironia do narrador. Ao referir-se a Clotilde, a voz narrativa explicita a sua tormenta psicológica diante da opressão vivenciada em seu lar, tanto pelos decadentes ideais políticos de sua mãe quanto pela amedrontadora cabeça vigilante, debatendo-se entre a saudade do pai exilado e o olhar enigmático e sedutor de um militar federal que, segundo o narrador, “[...] *se limita a disfrutar de la hospitalidad impuesta. No espía ni delata. Responde a las atenciones con otras atenciones. Mitiga o anula, cuando le es posible, represalias y crueldades*” (Lojo, 2007:128). Durante a noite Clotilde sonha com a cabeça opressora e, durante o dia, esse lugar é ocupado por Carballo, que passa a ser o centro de suas preocupações. O verbo “*disfrutar*” em espanhol tem seu correspondente mais próximo, em português, em seu quase homônimo “desfrutar”, já que ambos podem aludir ao gozo e à posse de algo ou de alguém. Analisando o contexto no qual se insere, este verbo contribui para intensificar a tensão do *double coding*, pois antecipa e sugere um possível caso amoroso entre Fortunata e Carballo. Este ganhará, ao longo da narrativa, contornos cada vez mais sugestivos do narrador, com descrições físicas que aludem ao porte físico de Rosas. O verbo “*disfrutar*”, colocado ao lado de “*hospitalidad impuesta*”, permite que a voz narrativa consiga manter uma tensão ambígua que forma a ironia, visto que “*disfrutar*” sugere a aceitação do gozo por parte de Fortunata e o vocábulo “*impuesto*” anula ou ameniza essa ideia. Considerar o ato tradutório a partir de uma intencionalidade discursiva, nesse caso, inviabilizaria, por exemplo, a tradução comumente realizada no português brasileiro do verbo “*disfrutar*” pelo verbo “aproveitar”, já que este poderia aludir a uma áurea de ingenuidade em Fortunata ou carregar nas tintas ao descrever as atitudes de Carballo, sempre enfocadas a partir de uma aparente neutralidade. Esta construção é conseguida por meio do *double coding*, já que a voz narrativa é a que delata, por meio de uma fina ironia, a dissimulada opressão do regime de Rosas.

A perspectiva irônica adotada pelo narrador ganha fôlego e se agiganta no próximo parágrafo quando o irmão de Clotilde senta-se no colo de Carballo e, inocentemente, recita os versos de Avellaneda ensinados pela mãe na ausência do militar espião. Diante disso, a atenta Clotilde se aterroriza com medo da reação de Carballo que, após sorrir em tom melancólico, profere este comentário: “*Cuando la guerra termine y la pátria se reconcilie, tendremos los mejores ciudadanos, sólo si heredan la mitad del valor de sus madres*”.

A essa sutil reprimenda após ser delatada pelo garoto, Fortunata dissimula um sorriso como se tivesse recebido um elogio, mas imediatamente abaixa a cabeça, envergonhada. Na sequência, o narrador ironicamente conclui: “*Está orgullosa de la admiración de Carballo*”. Uma leitura que leve em conta a perspectiva irônica do narrador compreende que o advérbio “*sólo si*” exerce uma função condicional e não uma função aditiva. Mas, uma leitura ingênua pode resultar na dissolução do *double coding* se o advérbio for compreendido com função aditiva, ou seja, a de que é possível ter cidadãos bons se estes herdarem, *ao menos*, metade do valor de suas mães. Isso corresponderia exatamente o contrário do que sugere o discurso de Carballo que, de uma forma tênue e ambígua, aponta que a pátria *apenas* terá melhores cidadãos se estes herdarem a metade do valor de suas mães, aludindo aos valores federalistas que ela assume ao se tornar íntima de um militar federal, condição que procura ocultar ou se recusa a aceitar por meio da resistência unitária em seguir a bíblia de Avellaneda. Apesar disso, ao tratar da ironia intertextual, Eco pontua que ela pode se manifestar de formas diversas na narrativa pós-moderna e não significa condição *sine qua non* para que essa literatura deixe de obter o sucesso popular. Por essa razão, conclui que “o texto pode ser lido de modo ingênuo, sem colher as remissões intertextuais, ou pode ser lido com plena consciência destas remissões ou pelo menos com a persuasão de que é preciso procurá-las” (Eco, 2011a : 214). Assim, como deixará de ver o leitor atento que embora o nome de Sarmiento não apareça em momento algum nesse conto ele figure como uma sombra constante nas alusões criadas por Lojo, *fazendo juz* ao Sarmiento reflexivo que abre o Prólogo nos umbrais deste livro e se posiciona diante da tumba de seu antigo inimigo Facundo Quiroga não mais julgá-lo, mas para compreendê-lo? Como não ler nos pensamentos críticos de Clotilde criança as alusões a Sarmiento ao lamentar o exílio do pai e questionar os ideais libertários apregoados por Fortunata? Quando esta exclama ¡*La libertad o la tumba!* Clotilde “*piensa que ya son muchas las tumbas y ningunas las libertades...*” (Lojo, 2007:25). Como não se lembrar do que nos diz Fuentes sobre as cartas de Faustino Sarmiento, inimigo de Rosas?

(...) *Sarmiento escribía desde Chile, huyendo de la tiranía asesina de Juan Manuel de Rosas en Buenos Aires. ¿Qué había sucedido con la promesa de grandeza y libertad? “Con la revolución vienen los ejércitos y la gloria, los triunfos y los reveses ...”, pero también, lo admite, “las revueltas y las sediciones”. Sarmiento, el joven provinciano de San Juan en el norte de la Argentina, el brillante muchacho autodidacta que, en su juventud, había enseñado a leer y a escribir a los adultos iletrados; el vigoroso escritor polémico, tenía razón en preguntarse por qué el sueño de independencia había naufragado tan dolorosamente, de México a Argentina, al acercarse el siglo a su mitad.* (Fuentes, 1992: 279)

Basta uma inversão do mote exclamado por Fortunata para chegarmos a outro extremo, “¡*Religión o Muerte!*”, que o caudilho Facundo registrou em suas bandeiras negras sem nunca ter, segundo Carlos Fuentes, assistindo a uma missa (Fuentes, 1992:281). É essa leitura que nos permite transitar sobre as fronteiras do discurso narrativo pós-moderno por meio das pistas que nos deixa a ironia intertextual e, a partir disso, extrair uma tradução mais próxima desse discurso.

Ao tratar da paródia pós-moderna, Hutcheon aponta que não se deve entender esse termo como destruição do passado, mas como sacralização deste e, ao mesmo tempo, seu questionamento (Hutcheon, 1991:165). Nesses moldes, o

discurso da história, o discurso religioso e o discurso literário mesclam-se na narrativa de Maria Rosa Lojo para iluminar a perspectiva por meio da qual sua ficção decide reler o passado e, nesse ínterim, entra o papel fundamental da intertextualidade pós-moderna que, ainda de acordo com Hutcheon, tem a função de contestar o fechamento e o sentido único e centralizado, aniquilando a visão maniqueísta da obra pós-moderna. Por isso, no conto “La cabeza”, a mensagem apaziguadora e de reconciliação com o passado, que se traduz da leitura do Prólogo, continua vigente nas epígrafes bíblicas retiradas, preferencialmente, dos textos que compõem o paradigma da “sabedoria salomônica”¹: “*Así habla el Señor: no vayáis a combatir contra vuestros hermanos: vuélvase cada uno a sua casa*” (II, Paralipômenos, 11, 2 apud Lojo, 2007:123).

Em “Doña Felisa y los caballeros de la noche”, conto cronologicamente posterior ao de “La cabeza”, a escritora Maria Rosa Lojo retoma a história do sequestro do cadáver de Inés Indart de Dorrego, em 1881. Felisa, sobrinha de Manuel Dorrego, governador constitucional de Buenos Aires que morreu fuzilado por seu adversário político Juan Gallo de Lavalle em 1829, vivia em um palácio enfrente à praça que, primeiramente, recebeu o nome do assassino de seu tio e, posteriormente, uma estátua equestre. Diante dessa afronta, conta a tradição que a sobrinha teria mandado fechar todas as portas do palácio que se voltavam para a praça. No conto, Maria Rosa Lojo revisita a história de uma carta que Felisa teria recebido da quadrilha de “*los caballeros de la noche*”, chefiada por um jovem de origem belga denominado Alfonso Kerchowen de Peñarada. Nessa carta, o chantagista exigia uma quantia considerável de dinheiro em troca do resgate do corpo da mãe de Felisa, Inés Indart de Dorrego, enterrada no cemitério da Recoleta.

No início do conto, Dona Felisa é apresentada como uma mulher de família burguesa e de influência social, que se preocupa muito com a honra e com a opinião da sociedade: “*Doña Felisa piensa cómo se reflejará ella en los ojos de los otros*” (Lojo, 2007:191). A aparente fragilidade com que Felisa é descrita pelo narrador é desfeita, portanto, no decorrer da narrativa, quando ela convida seu chantageador para uma conversa. O leitor mais atento, capaz de identificar as “piscadelas” da autora, compreende este jogo desde o início, por meio do paratexto em forma de citação bíblica: “*Hay vanidad que se hace sobre la tierra: que hay justos a quienes sucede como se hicieran obras de ímpios, y hay ímpios a quienes acontece como si hicieran obras de justos. Digo que esto también es vanidad*”. (Eclesiastes, 8:14 apud Lojo, 2007:177). Por meio do jogo ou inversão de significados realizados com os termos “justos” e “ímpios”, a autora indica a inversão de valores no conto. A protagonista, que inicialmente é uma senhora frágil, a “justa” dama da alta sociedade que aparece nos jornais pelas obras de caridade que realiza, revela-se uma mulher burguesa preocupada com sua imagem perante a sociedade. Aquilo que Felisa não diz é o que revela seus verdadeiros sentimentos e intenções, pois em momento algum lamenta e preocupa-se com o roubo do corpo da mãe, mas com a repercussão que isso pode ocasionar. Já o jovem Alfonso Kerchoew de Peñarada, que inicialmente parece como um “ímpio” ou marginal aos olhos do leitor, age como uma espécie de justiceiro, pois vive da vaidade burguesa por meio de suas chantagens e estelionatos, uma vez que não tem uma imagem social para proteger e não se incomoda em relação a isso. Ao contrário disso, Peñarada teme a vida mesquinha e medíocre daqueles que vivem

¹ Termo usado por Maria Rosa Lojo em seu ensaio *La seducción estética de la barbárie en el “Facundo”*.

sob máscaras. Acima de tudo isso está a vaidade, obstinadamente combatida no Livro Eclesiastes, cujo discurso sagrado encontra-se profanado na voz do “suposto” ladrão de cadáveres que sequer pode ser condenado porque sua façanha de ter mudado o caixão de lugar para enganar a família de Felisa ainda não estava prevista no Código de Leis da época como crime. Ao dizer “*Ya se verá que algún día, cuando todos seamos un montoncito de huesos, alguien volverá a contar esta historia*” (Lojo, 2007:196), Peñarada reconcilia-se com sua antagonista e dialoga com o intertexto bíblico. A propósito, convém ressaltar que em seu artigo “Interpretar não é traduzir”, Umberto Eco (2011b) discute a questão do diálogo hermenêutico do ato tradutório, mas pondera essa questão a partir de Gadamer (apud Eco, 2011b : 257) que considera que todo tradutor é um intérprete, mas nem todo intérprete é um tradutor. Gadamer assinala algo mais na tarefa hermenêutica que parece fundamental para Eco, ou seja, a de que a tarefa do tradutor se distingue pelo grau de intensidade de suas interpretações. Algumas estratégias por ele propostas dizem respeito à negociação que o tradutor faz com o conteúdo nuclear de um termo, definindo, no contexto da obra, quais propriedades podem ser “anestesiadas” e quais não. Nesse sentido, ao refletir sobre a teoria e a prática dos contos em questão nos debatemos, principalmente, com o problema da tradução dos textos bíblicos que figuram como epígrafes, visto que as Bíblias costumam apresentar traduções diferentes de uma mesma parábola. Optou-se, portanto, por buscar uma tradução bíblica mais próxima da interpretação do conto, pois o fato de o leitor já estar familiarizado com as traduções dessa obra tão popular aumentaria as chances de que desfrutasse da intertextualidade entre a epígrafe e o texto. Todavia, a pesquisa às traduções mais recentes demonstrou que há uma grande variação vocabular em relação ao trecho selecionado por Maria Rosa Lojo na epígrafe retirada do Livro Eclesiastes. Assim, optou-se por descartar aquelas traduções nas quais a palavra vaidade era substituída por outras como “desilusão” ou “coisa muito vã”, já que uma interpretação mais profunda do conto aponta para a abrangência da palavra vaidade, que alude a uma rede de significados intencionalmente pensados pela autora na composição de sua narrativa, sobretudo na questão do simulacro, cuja raiz parece residir no hebraico *shaw*, que significa ludíbrio ou falsidade. No Prólogo à tradução da Bíblia (1991:33) selecionada, encontramos a informação de que esta teve como texto de partida a Bíblia dos Monges de Maredsous, religiosos beneditinos da Bélgica. É uma versão francesa dos originais em hebraico, aramaico e grego. Consta, ainda, que nas reflexões postas na boca do personagem Eclesiastes é possível perceber uma alusão ao rei Salomão, que a tradição judaica considerava como a personificação da sabedoria. Na mesma obra, foi encontrada também uma explicação sobre a origem da palavra Eclesiastes, do hebraico *cohélet*, que está associada a uma liderança, ao que preside uma assembléia ou à própria assembléia (1991:816). Sabemos que o livro Eclesiastes revela uma perspectiva duvidosa da vida após a morte e, por isso, sua mensagem volta-se para a experiência terrena do homem temente a Deus. Este homem deve, segundo o texto bíblico, ter a virtude da piedade, pois somente esta é capaz de modificar a severidade de seus atos. Assim, uma leitura mais ampla do intertexto nos adverte sobre a necessidade do homem sensato ponderar sobre seus julgamentos, visto que a vida é feita de simulacros e mesmo ao homem mais sábio não lhe é dado o dom da verdade absoluta, prevalecendo, sempre, o mistério sobre as coisas. Nesse sentido, o conto não deixa de ser uma paródia intertextual pós-moderna que Maria Rosa Lojo estabelece com o enfoque racionalista característico da tradição do gênero policial

com o qual dialoga a todo o momento, descrevendo, inclusive, passagens que aludem a romances tão populares do gênero como *Assassinato no Expresso do Oriente*, de Agatha Christie, onde a investigação também ocorre em um trem. Todos os contos de *Historias Ocultas en la Recoleta* fazem referência ao cemitério, porém este o utiliza, especialmente, como espaço central do conto. Os personagens se deslocam até ele, como é o caso do mordomo Evaristo, de alguns familiares, dos policiais e dos Cavalheiros da Noite. Utilizar um lugar que existe em nosso universo define a fixação realista do conto, sustentado pela descrição e utilização de outros elementos e detalhes reais como, por exemplo, o túmulo de Don Francisco Requiño, onde se encontrava escondido o caixão de Dona Inês. Mesmo assim, há sempre um mistério a ser desvendado em razão da visão metafísica iluminada pela intertextualidade bíblica que a autora confere a este conto, provocando fissuras na tradição racionalista do gênero policial. As epígrafes bíblicas também assinalam, na narrativa de Maria Rosa Lojo, para o questionamento da condição humana e sua imutabilidade através do tempo, contribuindo para a armação fictícia que nos oferece novas perspectivas de revisitar o passado conturbado e traumático da história de guerras pela independência que marcaram a formação da nação argentina no século XIX, além de oferecerem uma releitura dessa história, enterrada na memória coletiva dos argentinos, sob um ponto de vista mais humanizado.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIA SAGRADA., 1991, 75 ed., São Paulo, Ave Maria.

ECO, U., 2011a, “Ironia intertextual e níveis de leitura”, en *Sobre a literatura*. Trad. de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, BestBolso, pp.207-228.

ECO, U., 2011b, “Interpretar não é traduzir”, en *Quase a mesma coisa*, Trad. de Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, BestBolso, pp.251-282.

FUENTES, C, 1992, “El tiempo de los tiranos”, en *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 277-294.

HUTCHEON, L., 1991, “A intertextualidade, a paródia e os discursos da história”, en *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Trad. de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago Ed., pp.163-182.

LOJO, M. R., 1994, “La seducción estética de la barbárie en el “Facundo””, *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, n.23, Editorial Complutense, pp.285-294.

LOJO, M. R., 2007, *Historias ocultas en la Recoleta*, 2ª ed., Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.