

VIAJANDO PELAS EMOÇÕES: ENCENANDO O ERÓTICO*

TRAVELLING THROUGH THE EMOTIONS: STAGING THE EROTIC



David JOHNSTON
Professor de Estudos Hispânicos
School of Arts, English and Languages
Centre for Translation and Interpreting
Belfast, Úlster, Irlanda do Norte.
d.johnston@qub.ac.uk

Traduzido por:
Fernanda Saraiva FRIO
Doutoranda em Estudos da Tradução
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-3290-646X>
fernandasfrio@gmail.com

Resumo: Este artigo discute a tradução para a performance como um esforço humanista impulsionado pelo desejo de conexão com a alteridade. A partir das ideias de Gabriel Marcel, Georges Bataille e Slavoj Žižek, entre outros, ele descreve a tradução teatral nos termos de uma nostalgia pelo humano ausente, como uma prática preocupada em recuperar a conexão perdida, uma continuação do ser que vai além dos limites e restrições do racional. Nesse sentido, argumenta que há algo comum à promessa mantida pela tradução e pela experiência erótica. Em última análise, talvez o que acenda essa promessa seja o contraste com a posse de si mesmo, o antídoto para nosso modo descontínuo de existência como indivíduos definidos e separados.

Palavras-chave: Corporificação. Encontro. Conexão. Resposta Emocional. Sensualidade. Performance.

Abstract: *This article discusses translation for performance as a humanist endeavour driven by the desire for connection with otherness. Drawing on the ideas of Gabriel Marcel, Georges Bataille and Slavoj Žižek, among others, it describes stage translation in terms of a nostalgia for the absent human, as a mode concerned with restoring lost connectedness, a continuance of being that goes beyond the confines and constraints of the rational. In that sense, it argues that there is something that is common to the promise held out by translation and erotic experience alike. In the final analysis it maybe that what ignites that promise is the contrast to self-possession, the antidote to our discontinuous mode of existence as defined and separate individuals.*

Key-words: *Embodiment. Encounter. Connectedness. Emotional Response. Sensualism. Performance.*



Je ne deviens toi pour moi que dans l'émotion.
Marcel, *Journal Métaphysique*

Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye (...) Pero si salieran de pronto y gritaran, llenarían el mundo.
Federico García Lorca, *Yerma*

Tradução: o Sujeito Encarnado

248

A filosofia de Gabriel Marcel interessa a teóricos de tradução e tradutores por um bom motivo. Sua rejeição às abstrações do cartesianismo e do idealismo, por um lado, são reforçadas, por outro, por sua preocupação cada vez mais acentuada com a vida complexa dos seres humanos físicos incorporados em condições existenciais específicas, que não apenas o conectam à tradição subjetivista criativa de pensadores como Kierkegaard, Bergson e Unamuno, mas também marcam uma mudança de paradigma em seu próprio pensamento, que o situa como um precursor essencial da fenomenologia do século XX. No cerne de seu pensamento e método está a aspiração à participação, a celebração e a investigação da relação criada que é a recompensa da confiança, a abertura do eu na experiência vivida do outro. A fenomenologia de Marcel é, assim, inerentemente dialógica, oferecendo um discurso vívido sobre encontro e conexão como instigadores de uma expansão da individualidade e aumento da experiência que derivam do corpo e adquirem importância principalmente através da sensação e do afeto. Em sua tentativa de restaurar a força da intimidade negada pelo pensamento abstrato, Marcel argumenta consistentemente que é somente por meio das emoções que a cumplicidade humana é assegurada. Sua “metafísica sensualista” (MARCEL, 2002, p. xvi), para usar a frase de seu tradutor para o inglês, Robert Rosthal, depende, talvez acima de tudo, da intersubjetividade como a força vital não apenas do envolvimento, mas, mais completamente, de um senso holístico de interconectividade. Rosthal, como tradutor, reflete sobre a escrita de Marcel:

De repente, nos encontramos imersos na linguagem da intersubjetividade. Em um primeiro momento, pode parecer apenas uma metáfora para as relações eu-mundo em geral, mas logo percebe-se que ele realmente acha que nossa relação com outras pessoas ou eus é absolutamente fundamental para o assunto em questão (MARCEL, 2002, p. x, tradução minha¹).

“O assunto em questão”, aqui, é a tradução, para Rosthal, e o encontro, para Marcel, atos que só podem acontecer de forma significativa entre um sujeito encarnado e outro. É justamente essa transação entre sujeitos encarnados que desafia e capacita o tradutor,

principalmente o tradutor de teatro. “O teatro acontece no ar”, afirma o dramaturgo David Hare (1991, p. 24), fazendo referência às energias e forças que conectam, com grande força, o palco ao espectador. Mas essas energias e forças que criam as conexões extratextuais, que são a pulsação da performance, ainda estão enraizadas em nosso ser físico e respostas emocionais. E, com isso, elas condicionam como nos misturamos sucessivamente dentro e fora do mundo no palco – como quase inevitavelmente o fazemos. Parafraseando Marcel, portanto, é através das sensações e emoções que nos tornamos cúmplices da performance, através de sua força poderosa continuamos retornando ao mundo do palco. Não se pretende, no entanto, negar a importância da razão, mas, como Eric Bentley, por exemplo, afirma, uma peça é um “rio de sentimentos” em que – e aqui ele parafraseia Stanislavski – “a razão, a vontade e os sentimentos sempre agem juntas, simultaneamente, em estreita dependência umas das outras” (1964, p. 3). É na tensão entre essas forças motoras da vida interior que reside a arte do ator, e na interação delas é gerada a cumplicidade do espectador.

Mais ou menos na mesma época que Marcel, W. B. Yeats pensava sobre a criatividade de maneira semelhante, descrevendo a vida da mente (“this house”) como a de um tumulto de fazer e refazer, que surge da tensão criativa entre os impulsos concorrentes das emoções (ou paixões) e do intelecto (ou precisão). Seu poema *Upon a House Shaken by the Land Agitation* começa assim:

How should the world be luckier if this house,
Where passion and precision have been one
Time out of mind, became too ruinous
To breed the lidless eye that loves the sun?
(YEATS, 1994, p. 77)

A imagem do “lidless eye that loves the sun” (“olho atento que ama o sol”) ecoa sua exortação impaciente a um homem rico, que “prometera uma segunda Inscrição à Galeria Municipal de Dublin, se ficasse provado que o Povo queria Imagens”, para “olhar nos olhos do sol” (YEATS, 1994, p. 85). Trata-se de uma invocação que leva os sentidos ao seu limite, ou, ainda, os leva além, em uma espécie de singularidade, “time out of mind” (“tempos imemoriais”), como a metafísica sensualista de Marcel ou o “teatro no ar” de Hare, no qual a criatividade e a conexão se desenvolvem a partir do tempo e do espaço, não mais experimentadas como barreiras ao sujeito encarnado, mas vários espaços abertos à habitação

simultânea; zonas fronteiriças a serem manipuladas pela imaginação, disponíveis para serem modeladas e redefinidas por meio da união de paixão e precisão do tradutor-escritor.

Nos termos de Marcel, e ecoando o espírito do discurso de Yeats ao doador relutante, o encontro só é significativo se induzir participação. No caso da tradução teatral, garantir a cumplicidade do espectador, conectando-o ao mundo material no palco, é o objetivo primeiro do tradutor. Se o teatro realmente acontece no ar, o espectador precisa ser capacitado como presença participativa, não apenas um observador, mas um cocriador de toda a gama de significados e experiências potenciais que o mundo do palco oferece. A inabalável orientação ao público da tradução para a performance é facilmente satirizada como um rebaixamento, mas seu olhar externo também reflete as preocupações mais recentes da teoria literária – identificadas por Terry Eagleton (1983, p. 74) como três etapas, começando com a preocupação do Romantismo com a autoria, passando pelo interesse do New Criticism pelo texto e chegando a uma mudança significativa de foco, nos últimos anos, para as condições da recepção. Peter Rabinowitz (1987) sublinha a questão, argumentando em seu *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* que é a interpretação do leitor que condiciona a vida e a sobrevivência do texto.

250

Tradução: o Corpo

Mas, em termos da performance no teatro, o que podemos entender por “atividades” do espectador? Em qualquer contexto de performance, devemos passar a levar em consideração a força e o impacto da própria corporificação. Quando escreve sobre a performatividade da religião material, Angela Zito (2011, p. 20) reitera as principais preocupações de Marcel quando observa que “a guinada para a corporificação ajudou a mitigar um legado de excesso de confiança na razão e no intelecto para formar uma compreensão da vida humana”. A observação de Zito é geral em seu escopo, mas nem por isso deixa de se aplicar aos contextos de tradução e performance que nos interessam aqui. Trata-se, por exemplo, exatamente do que Kierkegaard parece sugerir quando, em um desses paradoxos que os subjetivistas criativos tanto amam, imaginou que o ator estivesse dizendo ao escritor “aqui está o original que você estava tentando copiar” (apud STATES, 1975, p. 126). Para o profissional do teatro, assim como para Kierkegaard, Yeats and Marcel, isso nos lembra que os encontros criados pelo teatro, que, por sua vez, compelem e enriquecem a atenção do espectador, começam e terminam com a corporificação. É precisamente a instanciação da materialidade da linguagem na e através da presença física do ator que, para

Kierkegaard, traz sentido à abstração do texto, e evoca a *émotion* de Marcel, a *passion* de Yeats, e que, para Hare, carrega o ar no auditório com a energia do encontro entre a presença física do ator e a do espectador.

É nesse encontro de sujeitos encarnados, quando as palavras significam de forma intensa dentro da dinâmica aguçada da relação criada entre palco e auditório, que as personagens adquirem sua veracidade – o que significa uma qualidade do ser que os espectadores podem validar a partir de sua própria experiência ou imaginação. E, no processo de adquirir essa intensidade de conexão, tais personagens podem começar a escapar da intenção consciente ou declarada de seus criadores. Don Juan Tenorio, por exemplo, o anti-herói de *El burlador de Sevilla (The Trickster of Seville)*, de Tirso de Molina, supera a proposição moralista de Tirso, o frade mercedário, e ganha vida no palco graças à materialidade da linguagem teatral fornecida por Tirso, o dramaturgo. Muitas das peças do Século de Ouro espanhol abrangem o tipo de duplicidade que possibilita essa transcendência, forçando seus espectadores a confrontar o funcionamento da autoridade codificada, ao mesmo tempo que os mergulha no turbilhão de subterfúgios físicos, esquemas, pretensões, máscaras e disfarces. Lembrando a discussão de Victor Turner (1967) sobre o liminar na arte, esta liminaridade é uma das grandes realidades subjacentes dessas peças. Caos e ordem, colapso e estrutura, pecado e vingança, sexo e negação são os pilares poderosos deste mundo teatral maravilhosamente mapeado.

The Trickster of Seville and The Guest of Stone, para dar seu título completo, provavelmente foi apresentada pela primeira vez em 1616, mas não foi publicada até 1630. É a primeira dramatização que sobreviveu do mito de Don Juan, posteriormente retomada por artistas como Molière, Mozart e, no século XX, Horváth. É muito provável que Tirso tenha se fixado primeiro na lenda do amante canalha, sob qualquer forma que já estivesse circulando, a fim de criar e elaborar um relato moralista dos perigos da tentação carnal – nunca colocado de forma tão exata. Mas a peça, na performance, vai de encontro a essa intenção autoral. *The Trickster of Seville* está entre as melhores tragédias escritas em qualquer lugar, e ainda repercute poderosamente dentro de nossa condição contemporânea. Ela faz isso apesar de sua teologia do pecado e da vingança, consequência da inevitabilidade cristã – no final, Don Juan é arrastado para o inferno pela estátua de um nobre, Don Gonzalo, assassinado por ele enquanto tentava defender sua filha. Pelo contrário, é por causa da maneira como dramatiza o colapso social e moral em um cenário selvagem de engano, angústia e desespero. É nesse estado de desordem que muitas peças do Século de Ouro chamam a atenção do público, em

direção à atração sombria da anarquia e do caos. Esse é o espaço liminar que essas peças abrem, um espaço onde tudo é possível, um espaço erotizado no qual o eu se despoja de responsabilidade e se abre totalmente para qualquer oportunidade que surgir.

Visto dessa perspectiva, o espaço liminar é sombriamente atraente. Além disso, devemos lembrar que essas eram peças interpretadas por atores profissionais, que apreciavam seus papéis, que atuavam tanto com seus corpos quanto com suas mentes. A vitalidade física dos amantes que eles retrataram no palco ressoou – e continua a ressoar – com espectadores igualmente encarnados. No sentido mais literal, Don Juan tornou-se a personificação do desejo de se entregar, de passar dos limites; o pecado se torna transgressão, a transgressão se torna excitação e nasce o mito do grande amante. Efetivamente, portanto, a peça foi erotizada na performance, de modo que aquilo com que o tradutor se depara não é apenas um texto (que é, afinal, um mecanismo altamente abstrato para produzir e transmitir informação), mas sim uma tradição de performance que rodeia o texto, sua “aura”, tomando emprestado o termo de Benjamin. A tradução para a performance, nesse sentido, não é um simples processo de transferência textual, mas sim possibilita que a abstração na página se torne física no palco, se transforme em carne. No caso de *The Trickster of Seville*, o tradutor precisa estar pelo menos tão ciente do que está no ar, daquelas energias e forças que condicionam a cumplicidade, quanto dos significados nocionais e significantes da página. A própria cumplicidade é complexa: depende de conexões íntimas entre o corpo e nosso processamento cognitivo, como argumentaram Gilles Fauconnier e Mark Turner (2002), conexões que se manifestam como emoções sentidas que condicionam como, em última instância, decidimos, discernimos, nos identificamos e avaliamos o que estamos vendo. Como o tradutor pode codificar esses fatores condicionantes da performance em sua nova tradução? O fato é que as consequências de não fazê-lo resultarão em um texto para encenação malsucedido.

É assim que começa a tradução de Michael Kidd de *The Trickster of Seville*:

Enter Don Juan and Duchess Isabella.

ISABELLA: Duke Octavio, this way will lead you out more safely.

DON JUAN: Duchess, I again promise you my hand in marriage.

ISABELLA: Are so many promises, offerings, gifts, compliments, and expressions of goodwill and friendship to be trusted, my dear?

DON JUAN: Yes, my love.

ISABELLA: I wish to light a candle.

DON JUAN: What for?
ISABELLA: So that my soul may bear witness to the rapture I've just experienced.
DON JUAN: I'll extinguish your light!
ISABELLA: Oh, heavens! Who are you, man?
DON JUAN: Who? Just a man, no name.
ISABELLA: You mean you're not the duke?
DON JUAN: No.
ISABELLA: Palace guards, come quickly!
DON JUAN: Stop! Give me your hand, duchess.
ISABELLA: Don't touch me, you swine! Where are the King's ministers! Soldiers, anyone, help!
(TIRSO, 2004, s.p.)

A tradução apresenta uma cena que é, no mínimo, confusa em termos temporais. A referência da duquesa a “promises, offerings, gifts, compliments, and expressions of goodwill and friendship” é apresentada em grande parte como uma lista de itens de generosidade, tiradas de um tesouro, que, embora não elimine totalmente o ato sexual que acabou de ocorrer, pouco faz para materializá-lo na experiência do espectador. Além disso, algumas escolhas lexicais como “My dear”, “Oh, heavens!”, “Just a man, no name” e “you swine”, apresentam um interpretante, no sentido Peirceano, que é rico em nostalgia por uma época em que vidas aprisionadas poderiam ter contemplado o adultério, mas teriam descartado imediatamente a possibilidade de encontros tão breves como impróprios e perturbadores em igual medida.

Minha tradução decorre de um interpretante diferente. A cena exige materialidade, o impacto da presença física:

Darkness. Don Juan Tenorio and Isabela, a Duchess.

ISABELA: Duke Octavio, leave through here – it's safer.
JUAN: My lady, you have my word, we will marry.
ISABELA: My love, so happy am I, I hardly dare believe your soft words and whispered promises.
JUAN: Believe them.
ISABELA: Let me light the lamp.

JUAN: What for?
ISABELA: For my soul to give faith to the joy I have just experienced.
JUAN: You light the lamp, and I'll kill it.
ISABELA: God in heaven! Who are you?
JUAN: Who am I? A man with no name.
ISABELA: You're not the Duke...
JUAN: No.
ISABELA: Guards!
JUAN: Hold still. Give me your hand, Duchess...
ISABELA: Don't touch me, unclean bastard! Your Majesty! Guards! Anyone!
(JOHNSTON, 2015 p. 61-62)

254

A iconografia da cena nessa tradução – a ocasião do pecado, a escuridão, o homem sem nome, sua aversão à luz, sua impureza – conspira para a conclusão de que se trata do diabo encarnado. É claro que o diabo havia sido encarnado na forma do canalha, o ladrão de almas e o roubador de reputações, de modo que, quando Don Juan viaja da Itália para a Espanha em busca de novas vítimas, é como se o diabo tivesse sido solto no mundo. O interpretante, pode-se atrever a dizer, é o de uma metafísica sensualista.

Tradução: Tempo e Espaço

Tirso, tanto quanto contador de histórias sobre moralidade quanto dramaturgo, sabia que a experiência encarnada é fundamental para a maneira como os seres humanos entendem o mundo. O que ele não poderia ter previsto é até que ponto a própria corporificação, as condições da fisicalidade, seriam muito mais influentes na modelagem das sobrevidas da peça do que os apelos do texto à autoridade como reguladora dessas condições. Tal regulação – exercida por Tirso na terra através do código de honra dos homens e pelo implacável olho de Deus no céu – funciona dentro da relação específica entre o corpo e as coordenadas particulares de tempo e espaço em que a peça é ambientada. Mas se o tempo, o espaço e o corpo são dimensões intimamente interconectadas do ser, como isso implica, eles ainda especificam uma ontologia subjetivista na qual emoção, pensamento e significado são instáveis, processuais e emergentes, em vez de fixos – sugerindo, em outras palavras, que a experiência e a representação do próprio corpo são construídas e, alternativamente, liberadas ou controladas pelas várias e múltiplas experiências oferecidas pelo tempo e pelo espaço.

Dessa maneira, a tradução, tanto como prática quanto como modo de se pensar sobre relações, oferece sua própria meditação sobre como o tempo, o espaço e o corpo são entendidos, construídos e, em última instância, conectados no nível da experiência subjetiva (em termos de processos cognitivos e afetivos, e as diferentes restrições que podem ser impostas a eles) quanto do corpo externo (em termos de como ele se apresenta e é representado no espaço público).

Então, como podem os atos tradutórios levar ao cumprimento das condições de presença, para que, ainda que só por um momento, possamos dominar o tempo e o espaço à nossa vontade, à força de nosso desejo, para que se tornem totalmente presentes em nosso próprio corpo? Parte da resposta certamente será encontrada na forma como a palavra, na tradução, se torna infinitamente enriquecida pela forma como ela encarna sua própria jornada através do tempo e do espaço, criando as conexões mais inesperadas. Isso provoca a emoção do reconhecimento de nós mesmos em algo do passado ou de outro lugar, para nos sentirmos conectados, visceralmente e experimentalmente, a algo que pensávamos estar morto há muito tempo para nós, mas que não é menos real. Certamente, existe um senso de *jouissance* nessas conexões, no sentido que Barthes atribui à palavra, de uma resposta física ao invés de uma condição emocional? Ele está presente na emoção altamente carregada de se mover por esse espaço liminar em direção a algo a princípio apenas vagamente vislumbrado, mas fora do eu e sempre atraente. O interpretante oferecido por Kidd em sua tradução de *The Trickster of Seville* é nostálgico, ansioso por afirmar a historicidade da peça que está traduzindo, e, por esse olhar apenas para trás, existe o perigo de o tradutor eximir a possibilidade de conexões que são viscerais, experienciais, emocionantes. Em síntese, a tradução de Kidd apresenta uma peça que é malsucedida, de certa forma desencarnada. Slavoj Žižek (1992, p. 79) argumenta a esse respeito que “a definição mais sucinta de historicismo [...] é historicidade menos o núcleo não histórico do Real – e a função da imagem nostálgica é precisamente preencher o espaço vazio dessa exclusão, ou seja, o ponto cego do historicismo”. Aqui, podemos entender o “Real” em termos do “rio dos sentimentos” de Bentley, a confluência de razão, vontade e emoção que são estruturadas por tempo e espaço e que, ao mesmo tempo, os subjetivam. A ideia de Žižek sobre a essência não histórica do real, isto é, a experiência vivida que está ausente do relato historiográfico do tempo e do espaço, é útil para entender as tentativas do tradutor de recriar parte da complexidade das vidas que se perdem para nós de uma forma que toca nossa experiência contemporânea – em outras palavras, para trabalhar com as possibilidades de simultaneidade, de coexistência, em vez de olhar nostalgicamente para o

túnel do tempo em direção ao texto distante. Mas há uma dificuldade aqui: o paradoxo da tradução é que o tradutor escreve o que está ausente ou perdido. Valéry (1957, p. 1324) caracteriza a relação entre pensamento e escrita da seguinte forma: “une modification, une transformation, brusque ou non, spontanée ou non, laborieuse ou non, qui s’interpose, nécessairement entre cette pensée productrice d’idées, cette activité et cette multiplicité de questions et de résolutions intérieures; et puis, ces discours si différents des discours ordinaires que sont les vers, ne parlent jamais que de choses absentes”². Assim como a poesia de Valéry é impulsionada pela ausência, um baluarte contra a insinuação de perda, a tradução como prática de escrita só começa realmente quando os tradutores dão as costas a um texto que é cultural e linguisticamente relutante a revelar seus segredos e se voltam para o núcleo vivo da experiência individual codificada nesse texto.

O tradutor se empenha no presente, no novo contexto de chegada, com o alcance e o escopo das vidas que se perdem linguística, cultural, histórica e teatralmente para nós, ou pelo menos diferem radicalmente dos usos, suposições e práticas de nossas próprias vidas. Em outras palavras, o tradutor de teatro se ocupa da – e, é claro, se preocupa com – a peça como um objeto que é outro para nós, mas tal alteridade não é concebida como uma barreira ao entendimento, mas sim se torna o território liminar em que o desafio de *realmente* traduzir é assumido, quando os próprios tempo e espaço se tornam ferramentas maleáveis da imaginação do tradutor, com/por meio das quais os tradutores constroem a conexão. O ato tradutório, portanto, não acontece dentro dos parâmetros determinados nem de uma estratégia textual descomplicada – seja a fidelidade declarada ou uma domesticação massiva – nem dentro das normas de determinado momento ou local. Não está sujeito ou distante do mundo do texto, mas é um ato de equilíbrio que passa da autoridade textual para a resposta do leitor (ou espectador), permitindo que leituras aparentemente objetivas do texto se dobrem e energizem respostas subjetivas. Mas, no ato da tradução, nem esse mundo original nem as reivindicações do novo espectador funcionam como um imperativo absoluto. A responsabilidade da tradução acontece quando ela permite o envolvimento com a experiência distante, de modo que, por meio das sincronicidades ardilosas da tradução, que também são as sincronicidades ardilosas do próprio teatro, os vivos e os mortos possam se reunir e compartilhar esse núcleo não histórico do “Real”.

Tradução: o Erótico

Um resumo útil é referir-se a dois tipos gerais de tradução teatral: uma, o produto do tradutor que se dedica a uma tradução filológica, preocupada com o contexto e guiada pela nostalgia pelo texto ausente; a outra, escrita pelo tradutor que entra no texto e produz uma tradução que emerge como um *continuum* de transformação entre o texto e sua vida. É o trabalho de um tradutor nostálgico pela humanidade incorporada no original e que agora está ausente. A tradução resultante é um texto heterogêneo, o que significa que ela inevitavelmente reflete escolhas feitas pela própria experiência vivida do tradutor e, em especial, pela experiência vivida que elas compartilham com os públicos pretendidos. O texto resultante emerge do original, mas não se parece com ele. Pelo contrário, fica aberto para ser testado e performado como nem daqui nem de lá, nem de antes nem de agora, mas híbrido e efêmero, ainda um texto por si só – um ato de lembrança imbuído de atualidade para que o espectador seja traduzido para frente e para trás, presente e conectado.

Nessa análise, parece que pode haver algo comum às promessas da tradução e da experiência erótica. Em essência, é isso que Georges Bataille, em *O Erotismo*, identificou como o contraste com a posse de si mesmo, o antídoto para o nosso modo descontínuo de existência como indivíduos definidos e separados. Em outras palavras, a tradução e o erótico parecem oferecer uma possível reintegração do eu que procede do resultado da busca de uma continuidade do ser além dos limites e restrições do racional. Somos abertos à força pela manipulação do tempo e do espaço, abertos a um estado de encontro e, através do encontro, oferecemos a possibilidade de uma espécie de continuidade. Walter Benjamin observou a natureza subjetivizada e subjetivadora do continuum do tempo em sua noção central de que "é inteiramente possível que, ao negar meu passado, eu estabeleça uma continuidade com o passado de outra pessoa" (apud HANSEN, 2006, p. 32). Ele aponta para uma forma mais profunda e mais intensa de conexão humana. Como em todas as considerações de Benjamin sobre a tradução, há aqui um misticismo persistente, um indício do além que só é possível quando o eu renuncia a suas pretensões de autocontrole.

A principal dificuldade da escrita erótica, o ponto em que ela frequentemente se rebela e cai na pieguice ou no contorcionismo metafórico, é precisamente essa tentativa de captar na linguagem algo que é caracterizado por ir além – que faz com que escritores procurem novas expressões figuradas cuja força heurística, espera-se, leve o leitor para o mesmo mundo emocionante onde o tempo e o espaço se dissolvem diante de categorias mais intensamente imediatas da experiência. Tanto a tradução quanto o erótico se afirmam no éter de uma

experiência diferente de tempo e espaço; através da substância da tradução, que, no melhor dos casos, oferece uma espécie de ligação com algo além de nós mesmos, e através da intimidade do momento erótico que molda e reformula os contornos do tempo e do espaço. Nesse sentido, há algo de utópico tanto na prática da tradução – como já foi dito por Stephen Kelly (2007) –, quanto nos rituais do erótico – na forma como Olga Matich (2005) os descreve. Para tais práticas e rituais serem eficientes como escrita, muito depende das características de expressão que eles trazem a questões fundamentais sobre como os seres humanos podem romper com a autocontenção, questões sobre como podemos cumprir as condições de uma presença sublime, um estar em nós mesmos e nos outros que se afirma independentemente do tempo e do espaço. Não é essa, afinal, a promessa que a tradução e a experiência erótica parecem sustentar? Uma transcendência dos limites do tempo e do espaço, um além, momentâneo, mas significativo.

Essas são promessas que incitam o que Bataille (1962, p. 19) chama de “agitações”, agitações dentro de nós que, por sua vez, como agitações no corpo ou no corpo político, provocam uma resistência que se formula através de invocações dos perigos do excesso. É uma resistência que se articula através de um código de oposições binárias – honra/desonra, continuidade do ser/autocontenção, expansão da individualidade/encerramento e cercamento, corpo/mente – um discurso que é ainda mais poderoso porque seus signos individuais são necessariamente simples, conceitualmente mais seguros, nos lembrando constantemente que a separação e o silêncio estão à nossa frente, oferecendo maior segurança e, em última instância, são mais reais do que os perigos do contato, da comunicação e do encontro. Ansiamos por uma extensão de nós mesmos, mas tudo nos lembra nossa descontinuidade. E aí transformamos tudo em bens de consumo. Transformamos a tradução em bem de consumo. Transformamos o erótico em bem de consumo. Transformamos as emoções em bem de consumo. Essa transformação se tornou uma das provas mais difíceis do estrangeiro³.

A mercantilização do texto traduzido não é, por si só, um fenômeno novo. Na primeira década do século XX, por exemplo, em uma época de expansão imperial, quando colecionar artefatos exóticos era um passatempo cultural popular, o eminente crítico E. F. Spence (1910, s.p.) já satirizava o influxo de produções em língua estrangeira:

Já tivemos peças em russo, japonês, dialeto da Bavária, holandês, alemão, francês e italiano, isso sem falar das performances do extremo leste, em hebraico e ídiche [...] Uma companhia grega veio à corte, mas não atuou. Foi prometido um drama em chinês e ameaçado um drama em turco; houve um em dinamarquês; há grandes

expectativas para os dramas em gaélico e dialeto erse; e só Deus sabe por que escapamos dos originais de Echegaray, Lope de Vega e Calderon. (SPENCE, 1910, p. 20-21)

No fim do século XX e começo do século XXI, críticos e escritores expressavam receios similares, apreendidos de forma mais vívida na recente rejeição de Howard Brenton ao “teatro de biblioteca”. Assim como Spence, Brenton fica inquieto com a festa multicultural da programação de Londres, em que o encontro com o estrangeiro é diluído em “versões sexualizadas” (apud MORRISON, 2010). Frequentemente designados como adaptações ou novas versões, termos teoricamente orientados para superar o discurso de resistência, separação e isolamento, são traduções em que a aspiração à conexão com um assunto que é alheio a nós é abandonada em favor da contemplação de um objeto bem conhecido. Apenas usar peças teatrais de outros lugares como um aceno em direção a uma ética multicultural liberal e clichê, sujeitando as mesmas peças, na performance, a tratamentos que ou as deixam exoticizadas ou assimiladas às normas e expectativas cultura-alvo, priva tanto o teatro quanto a tradução de sua capacidade empolgante para o *unheimliche* (o *uncanny* de Freud), do funcionamento do efeito-tradução que acontece quando o espectador sente uma conexão inesperada com algo que transcende sua vida.

259

Tradução: a conexão

Conexão é a palavra-chave nisso tudo. A conexão é central para a subjetividade enriquecida de Marcel, o impulso criativo de Yeats, a materialidade sagrada de Bataille e marca a trajetória final do “Real” de Zizek. Se voltarmos à noção freudiana de *unheimliche* não apenas como fonte de perturbação, mas também de conexão, devemos questionar como as peças traduzidas na performance podem realmente criar momentos de intensidade suficiente para satisfazer as condições de encontro que esses pensadores sugerem ser uma das realizações mais preciosas da condição humana.

Toda performance, assim como toda tradução, oferece o potencial para a criação de ricos pontos de contato, momentos de intenso reconhecimento quando, para parafrasear Marcel, os espectadores podem sentir, mediante o envolvimento emocional, que também estão intimamente preocupados com o assunto em questão. Se o tradutor ou os atores estão plenamente cientes desse potencial sob as condições da performance, trata-se, é claro, de outra questão. Esses ricos pontos de contato operam dentro do organismo da relação tradução-espectador, como sinapses, impulsos rápidos que viajam do palco para o espectador. E, ao

fazê-lo, permitem conexões intensas dentro e fora do corpo através do processo de recombinação homóloga que estabelece a similaridade (crucialmente, não a semelhança) de moléculas, e através do cruzamento desse impulso repara instâncias potencialmente prejudiciais de quebra ou ruptura. Em outras palavras, a sinapse funciona como um choque de cura no sistema, estimulando moléculas desconectadas a reconhecer o que elas têm em comum com outras moléculas. Se a tradução consegue operar mais intensamente através de conexões sinápticas, é porque o que está no cerne da questão é o DNA da própria humanidade.

O poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca coloca essa noção de conexão eletrizante no cerne de sua obra. Com base em várias fontes, incluindo o folclore popular e o trabalho de subjetivistas como Unamuno, García Lorca desenvolve uma teoria da recepção que agora se tornou praticamente sinônimo de seu estilo de escrita, o de *duende*. As origens da palavra não são claras, embora seja bem possível que ela combine *don* e *de*, significando o “senhor da [casa]”, de modo que o efeito se torna homólogo com o de um espírito dentro do corpo, uma força além da razão. Uma caracterização mais fantasiosa pode chamá-lo de efeito *poltergeist* da emoção. Se essa é, de fato, uma atribuição correta, oferece um eco convincente, mas muito mais abrangente, da noção de Yeats da casa como a vida da mente, tocada por uma resposta emocional à arte. É interessante que Lorca e Yeats se voltaram para a música popular – flamenco e irlandês tradicional, respectivamente – como fonte do tipo de veracidade que vem de povos cujas culturas são aguçadas pela diáspora e pelas dificuldades. Lorca desenvolveu a estética *duende* pela primeira vez em uma palestra que deu na Argentina em 1933, *Play and Theory of the Duende*. O conhecido estudioso de Lorca, Christopher Maurer, discute a interação de uma série de elementos dentro do *duende* de Lorca, caracterizando-os em termos de irracionalidade, terra, consciência aguçada da morte e uma alusão ao diabólico (LORCA, 1998, Prefácio). De certa forma, no entanto, trata-se de uma explicação muito organizada, muito bem definida. Todos esses elementos são declarações de excesso interconectado, uma rendição às “agitações” de Bataille, uma resposta corporal às conexões sinápticas criadas pelo encontro com o além, seja dos sentidos, das emoções ou da própria morte. Para Lorca, a performance é um caldeirão – as pessoas costumam se referir à sensação de “panela de pressão” ou “estufa” de seu teatro, tanto em termos do aprisionamento característico de seus protagonistas quanto da cumplicidade emocional (a contrarreação de um anseio por liberdade) que esse aprisionamento foi projetado para excitar em seus espectadores. Nesse sentido, a performance é a chave para um impacto que se origina da

resposta emocional, um impacto cujo objetivo é se expandir e aprofundar a experiência do espectador das fontes de anarquia emocional e controle social. Sua concepção de teatro como “poesia que sai da página e se torna humana e, ao fazê-lo, fala, chora, lamenta e se desespera” (LORCA, 1980, p. 1215) ecoa Marcel na forma que Lorca vê a conexão entre o início e o fim com a corporificação, conexão essa que é estabelecida através de uma linguagem carregada de emoção, que torna o invisível ou reprimido no corpo e no corpo político igualmente visível na forma de um corpo humano no palco.

Assim como Valéry, Lorca se esforça por tornar visíveis no palco as energias e forças da vida individual silenciada por e ausente dos códigos dominantes e dos discursos da moralidade pública. Seu drama ricamente imagético é voltado precisamente para interromper o discurso estabelecido do comportamentalismo com expressões vigorosas do eu íntimo, do direito ao ser. O verdadeiro mérito artístico do teatro de Lorca é o uso do que Marcuse viria chamar, trinta anos depois, de linguagem “não reificada”, uma forma de comunicar o íntimo negado como ausência tanto profundamente sentida na vida individual quanto na realidade definidora de um espaço público delimitado pelo espírito do conservadorismo e da negação.⁴ É importante mencionar que seu olhar vem de alguém que está à margem. Como escritor gay, Lorca obriga sua audiência a embarcar em uma jornada rumo ao reconhecimento e à aceitação de expressões alternativas ou negadas de sexualidade, tanto como uma área tabu da vida pública quanto como uma forma metafórica de apreender as frustrações e limitações mais amplas da vida em comunidade. Em suas peças, da mesma forma, ele subverte tanto os códigos linguísticos quanto os culturais da língua espanhola, uma exogamia cultural emocionante em sua dramatização de formas e modos reconhecíveis da alteridade hostil que ele próprio experimentou em sua vida como indivíduo e como figura cultural.⁵

No terceiro ato de *Bodas de Sangue*, talvez sua peça mais icônica nesse sentido, os amantes em fuga, Leonardo e a Noiva (*Bride*), se encontram em uma cena que as rubricas de Lorca descrevem como de “grande sensualidade”. Nesse momento de intimidade, arrebatado entre o ritual meditativo do casamento, do qual eles fugiram, e a aproximação da morte iminente, na forma de retribuição furiosa, seus seres físicos são transformados e liberados por sua força de sentir. Na tradução de 2007, de A. S. Kline, em uma das primeiras interações, que se dá em um momento de tensão, se lê o seguinte:

LEONARDO: The birds of the morning
 are stirring in the trees.

The night itself is dying
 in a hard edge of stone.
 Let's find some dark corner,
 where I can always love you,
 where people will not matter
 nor the venom they engender.

BRIDE: And I'll sleep at your feet
 to watch over your dreams.
 naked, I'll lie on the ground,
 just like a bitch on heat. *Dramatically.*
 That's what I am! I see you
 and your beauty makes me burn.
 (LORCA, 2007b: s.p.)

Em projeções metonímicas do medo da sociedade de seu próprio potencial latente de excesso, os amantes estão sendo caçados, perseguidos em um ato de retribuição que ecoa a redução à *bare life* do *homo sacer* de Agamben. Mas é precisamente nessa condição, em que a vida é destilada em pura presença física, que as personagens de Lorca começam a identificar o chamado animal de sua sexualidade reprimida. A Noiva se descreve explicitamente como *a bitch in heat*, enquanto Leonardo procura se refugiar em um *dark corner*. Nesse sentido, nesse momento de tensão erótica aguçada, Leonardo, como Don Juan, assume uma qualidade de ser diferente, expressa, neste caso, pelas conotações leoninas de seu nome (na verdade, ele é o único personagem da peça que não é simplesmente designado por uma função social, como Noiva ou Noivo). Essa presença animal é mais do que um elemento difundido; é a metáfora subjacente que prevê a entrada em uma qualidade de ser diferente, na qual tempo e espaço se fundem em um momento de quietude. É essa metáfora que oferece ao tradutor seu interpretante.

No caso da tradução de Kline, a mudança para continuidade temporal (“where I can always love you”), somado ao clichê romantizado de vigiar “over your dreams” e as escolhas lexicais altamente marcadas (“the venom they engender”), desarma o momento, reativa o fluxo normal do tempo, e infiltra a metáfora animal em um discurso poético muito mais consciente. Minha tradução busca reagir à invocação do *duende* na cena:

LEONARDO: The birds are stirring in the trees.
 Dawn's about to break.
 Let's go from here,
 to some dark place
 where we can lie together
 far from whispering tongues.

BRIDE: And I'll lie at your feet
 watching you sleep,
 naked, lying on the land,
 like a bitch in heat. Because
 that's what I am. I look at you
 and I feel myself burn
 (LORCA, 1988, p. 82).

As escolhas tradutórias destacam o contato com a terra (*place* em vez de *corner*, *land* em vez de *ground*), o momento presente intenso do encontro sexual desejado e a sensualidade do ato de posse sugerido pela liberdade de *look* (em vez do ato acidental de ver – *see*). O trecho em si é formado a partir do fascínio de Lorca pela intensidade do momento erótico, no qual a perda de autocontrole e a violação do cerco são, ao mesmo tempo, profundamente desejadas como realização de continuidade e conexão, e temidas como correlativas de destruição social e angústia e, finalmente, da morte. A cena se equilibra em um momento de transição, de seres reconhecidos socialmente (*Bride*) a criaturas passionais (“naked, lying on the land, like a bitch in heat”), e, ao fazê-lo, oferece uma poderosa imagem de conexão, a realização momentânea da “continuidade perdida” de Bataille (1962, p. 17).

Tradução: a Arte de Dar Nomes

Tal realização é momentânea, tanto porque o momento é insustentável quanto porque, mesmo dentro do mundo fictício que Lorca constrói tão cuidadosamente para esses amantes a partir de seu próprio senso de solidão, a consumação erótica permanece mais intensa no nível da insinuação. As peças de Lorca são poderosas na performance, talvez acima de tudo, porque insinuem a possibilidade, colocam o invisível no foco do palco, prometem dar um nome ao que é negado – um ato de nomear, verbal ou performativamente, voltado para conectar-se com o espectador no nível mais visceral.

Um exemplo final, tirado de *Dona Rosinha, a solteira*, escrita três anos após *Bodas de Sangue*, em 1935, dramatiza a ideia do espectador não apenas como viajante do mas também como cocriador desse espaço liminar de emoções, no qual o ausente e o invisível anseiam constantemente por se manifestar e apresentar. No mundo vitoriano opressivo de uma casa sombria em Granada, uma jovem desperdiça sua vida, esperando inutilmente o retorno do jovem a quem está prometida. Seu destino está, claro, anunciado no próprio nome da peça, de modo que a história se torna uma meditação prolongada sobre a maneira que o casamento como contrato e o amor como um conjunto de expectativas construídas não cumprem as promessas que fazem. Em outras palavras, apesar de a ambientação da peça agora estar distante de nós, a verdade emocional que a atriz utilizará para validar sua performance é a de uma mulher traída não apenas por um homem, mas por uma série de códigos abstratos; é essa mesma experiência central que servirá ao tradutor em sua recriação de uma casa em que não há mais ação e que assumiu uma forma visível na vida paralisada dessa jovem. A realidade tácita desse Genetrix em particular é que ela foi condenada, tanto por sua própria interpretação errônea de seu noivo irresponsável quanto pelos códigos de sua sociedade, a uma existência sem sexo, divorciada de todo prazer. Como os dramaturgos do Século de Ouro, Lorca costumava usar servos para expressar o que não foi dito e, no início da peça, a governanta recita um ousado trava-língua cujo significado ostensivo é que, assim como as freiras, ela está sempre para cima e para baixo, dia e noite:

Siempre del coro al caño y del caño al coro; del coro al caño y del caño al coro. (LORCA, 1980, p. 750)

Mas o conteúdo latente que ele implanta na mente do público é a gíria para os órgãos sexuais femininos (*coño*). Em sua versão, John Edmunds arrisca o seguinte: “She never stops: in and out and round about and in my lady’s chamber”. Posteriormente, ajusta o seguinte diálogo para que sua amante, a tia de Rosita, responda com reprovação: “If you knew what that meant, you wouldn’t say it” (LORCA, 2009, p. 176-177).

Infelizmente, o que se perde aqui é a materialidade do nome, o papel do público em sua cocriação do ato de dar nome para que o espectador se torne cúmplice, de certa forma, da expressão mais íntima e visceral dessa força de desejo encarcerado. Por consequência, falta impacto à tradução de Edmund. Ela apresenta um significado que tem que ser deduzido, e não um significado que irrompe espontaneamente na consciência do espectador. Além disso, a

perda de referência ao mundo das freiras corrói um importante correlativo para a árida existência de Rosita. Outra versão busca manter vivos esses elementos referenciais de forma explícita. *Coro* se refere ao lugar do coro na igreja, e *caño* à fonte onde se fazem os rituais de lavagem. A tradução resultante, “from shout to sheet, from sheet to shout” (LORCA, 1965, p. 134) fornece uma ilustração gráfica das limitações da análise baseada em palavras. Ela não apenas evoca um comportamento bastante incomum para uma freira, mas seu ato de nomear é particularmente inadequado.

O trabalho de Lorca fornece um exemplo impressionante da capacidade do teatro de provocar emoções além do baluarte restritivo da razão. Dessa forma, embora Lorca esteja mais próximo de Yeats do que de Ibsen em sua predileção por um teatro de ritual e não por uma exposição racional, qualquer que seja o tom apolíneo que exista no “lidless eye that loves the sun” de Yeats está ausente no retorno dionisíaco à fisicalidade que está no coração do *duende* de Lorca. É precisamente o chamado do físico que seu teatro procura nomear. Pode ser que, no trágico universo de Lorca, a sensualidade exista sempre em tensão diádica com a morte, o ato de nomear sempre lutando contra o grão do silêncio. Mas, sem essa tentativa de retornar a essa expressão mais íntima da individualidade, de reafirmar o tecido conjuntivo do ser por outra pessoa, o “núcleo não histórico do Real” de Zizek permanece omitido. E é precisamente neste núcleo que o ator procura dar personificação, disponibilizar a forma física que é o repositório final dos processos cognitivos e afetivos da preparação de qualquer ator.

Em síntese, a presença física do ator é essencial para tudo isso. Mas é tarefa do tradutor fornecer os andaimes para essa performance, permitir que o ator faça com que o público sinta que algo íntimo e sem nome está fisicamente presente no palco, tanto na personificação do ator quanto na materialidade da linguagem. A centralidade disso na tarefa de traduzir o teatro de Lorca é clara. Mas todo teatro é uma transação encarnada, e há momentos-chave de tantas peças, seus ricos pontos de contato, que dependem da consciência do tradutor da necessidade de criar o acesso do espectador à intensidade da participação celebrada por Marcel. De outro modo, peças estrangeiras traduzidas podem, com muita facilidade, permanecer isoladas no tempo ou em um isolamento limitado ao local, experimentadas como não mais significativas na vida individual do que os códigos do pensamento abstrato.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos do Corpus

GARCÍA LORCA, Federico. *Five Plays*. Traduzido por: James Graham-Luján e Richard L. O'Connell. Harmondsworth: Penguin, 1965.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1980.

GARCÍA LORCA, Federico. *Blood Wedding*. Traduzido por: David Johnston. Sevenoaks: Hodder & Stoughton, 1988. Tradução de: *Bodas de Sangre*.

GARCÍA LORCA, Federico. *In Search of Duende*. Traduzido por: Christopher Maurer. Nova Iorque: New Directions, 1998.

GARCÍA LORCA, Federico. *Play and Theory of the Duende*. Traduzido por: A. S. Kline. Disponível em: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/LorcaDuende.htm>. 2007a. Acesso em: 12 jul. 2016. Tradução de: *Juego y Teoría del Duende*.

GARCÍA LORCA, Federico. *Blood Wedding*. Traduzido por: A. S. Kline. Disponível em: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/BloodWeddingActI.htm>. 2007b. Acesso em: 12 jul. 2016. Tradução de: *Bodas de Sangre*.

266 GARCÍA LORCA, Federico. *Four Major Plays*. Traduzido por: John Edmunds. Oxford: Oxford World Classics, 2009.

DE MOLINA, Tirso. *The Lady Killer of Seville and His Graven Guest*. Traduzido por: Michael Kidd. Disponível em: <http://www.outofthewings.org/db/play/el-burlador-de-sevilla/translations#tr226>. 2004. Acesso em: 12 jul. 2016. Tradução de: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

Obras Citadas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Traduzido por: Daniel Heller-Roazen. Londres: Meridian, 1998. Tradução de: *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*.

BARTHES, Roland. *The Pleasure of the Text*. Traduzido por: Richard Miller. Nova Iorque: Hill and Wang, 1975. Tradução de: *Le plaisir du texte*.

BATAILLE, Georges. *Death and Sensuality. A Study of Eroticism and the Taboo*. Traduzido por: Mary Dalwood. Nova Iorque: Walker and Company, 1962.

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: ARENDT, Hannah (ed.). *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. p. 211-244.

BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. Nova Iorque: Atheneum, 1964.

BERMAN, Antoine. Translation and the Trials of the Foreign. Trans. Lawrence Venuti. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 276-289.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory*. An Introduction. Oxford: Blackwell, 1983.

FAUCONNIER, Giles; TURNER, Mark. *The Way we Think: Conceptual Blending and the Mind's Complexities*. Nova Iorque: Basic Books, 2002.

FREUD, Sigmund. The Uncanny. In: STRACHEY, James (ed.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works, Vol. XVII*. Londres: Hogarth Press, 1955. p.219-252.

HANSSSEN, Beatrice (ed.). *Walter Benjamin and the Arcades Project*. Londres: Continuum, 2006.

HARE, David. *Writing Left Handed*. Londres: Faber, 1991.

JOHNSTON, David. *Translating the Theatre of the Spanish Golden Age*. A Story of Chance and Transformation. Londres: Oberon, 2015.

KELLY, Stephen. Introduction. In: JOHNSTON, David; KELLY, Stephen (eds.). *Between and Between: Place and Cultural Translation*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars, 2007.

MARCEL, Gabriel. *Journal Métaphysique*. Paris: Gallimard, 1928.

MARCEL, Gabriel. *Creative Fidelity*. Traduzido por: Robert Rosthal. Nova Iorque: Fordham University Press, 2002.

MARCUSE, Herbert. *One-Dimensional Man*. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. Abingdon: Routledge & Kegan Paul, 1964.

MATICH, Olga. *Erotic Utopia*. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle. Madison: University of Wisconsin University Press, 2005.

MORRISON, John M. Lost in Translation: Why Have We Declared War on Foreign Dramatists. *The Guardian*, 1º set. 2010. Disponível em: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/sep/01/lost-translation-war-foreign-dramatists>. Acesso em: 6 set. 2020.

HARDWICK, Charles. *Semiotic & Significs: The Correspondence Between Charles S. Peirce & Victoria Lady Welby*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

RABINOWITZ, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ohio: Ohio State University Press, 1987.

SPENCE, E. F. *Our Stage and its Critics*. 1910. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/13408/13408-h/13408-h.htm>.

STATES, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California Press, 1975.

TURNER, Victor. *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In: TURNER, Victor. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967. p. 93-111.

VALERY, Paul. *Poésie et pensée abstraite*. In: NEMIROVSKY, Irene. *Oeuvres, Tome 1*. Paris: Pléiade, 1957.

YEATS, W. B. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ware: Wordsworth Editions, 1994.

ZITO, Angela. *Body. Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief*, v. 7, n. 1, p. 15-25, 2011.

ZIZEK, Slavoj. *Enjoy Your Symptom*. Jacques Lacan in Hollywood and Out. Londres: Routledge, 1992.

* A publicação deste artigo traduzido foi autorizada por David Johnston e por Christine Raguet, editora-chefe da *revue Palimpsestes*, em 2 de dezembro de 2019, a quem agradeço.
Referência do texto de partida:

268 JOHNSTON, David. *Travelling Through the Emotions: Staging the Erotic*. *Palimpsestes*, Paris, [s. l.], n. 29, p.1-35, 1 jan. 2016. OpenEdition. DOI: <http://dx.doi.org/10.4000/palimpsestes.2283> Disponível em: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/2283>. Acesso em: 24 maio 2020.

¹ Neste artigo, todas as traduções das citações diretas utilizadas pelo autor são de autoria da tradutora.

² “uma modificação, uma transformação, abrupta ou não, espontânea ou não, laboriosa ou não, que se interpõe, necessariamente, entre esse pensamento que produz ideias, essa atividade e essa multiplicidade de perguntas e resoluções internas; e esses discursos tão diferentes dos discursos comuns quanto são os versos, nunca falam, exceto das coisas ausentes”.

³ Aqui, o autor está fazendo referência à obra de Antoine Berman. [NT]

⁴ Este argumento é expandido em David Johnston, ‘García Lorca: After Nova Iorque’. In: DOGGART, Sebastian; THOMPSON, Michael. (ed.). *Fire, Blood and the Alphabet*. Durham: University of Durham, 1999. p. 57-66.

⁵ Documentado extensivamente na biografia de Lorca escrita por Ian Gibson: *Federico García Lorca: A Life* (Londres: Faber and Faber, 1989). Esta continua sendo sua melhor biografia.

NOTA DO AUTOR

David JOHNSTON – Professor de Estudos Hispânicos na Queen’s University, Belfast, onde também supervisiona programas de tradução nos níveis de mestrado e doutorado. Queen’s University, School of Arts, English and Languages, Centre for Translation and Interpreting. Belfast, Úlster, Irlanda do Norte.

Página acadêmica: <https://pure.qub.ac.uk/en/persons/david-johnston>

E-mail: d.johnston@qub.ac.uk

NOTA DA TRADUTORA

Fernanda Saraiva FRIO – Doutoranda e Mestre (2016) em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bacharel em Letras-Tradução Inglês/Português (2014) pela Universidade Federal de Pelotas. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Currículo acadêmico: <http://lattes.cnpq.br/4186017266460407>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3290-646X>

E-mail: fernandasfrio@gmail.com