

se ela é

HEATHCLIFF,  
quem sou eu?  
LITERATURA  
e vacilações  
DA IDENTIDADE  
FRAGMENTO I

Manuel Gusmão  
Universidade de Lisboa

*E sabeí que, segundo o amor tiverdes,  
tereis o entendimento de meus versos!*

Camões

*E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.*

Fernando Pessoa

*Se ela é Heathcliff, quem sou eu?* – No contexto de que participamos e jogando nós o jogo de linguagem que estamos a jogar, é óbvio que a primeira proposição alude a uma célebre frase dita por uma personagem do romance de Emily Brontë. A alusão envolve uma citação, mas trata-se de uma citação errada ou, no mínimo, abreviada. De facto, ela, Catherine Earnshaw, não é Heathcliff, o que acontece é que, segundo Ellen Dean, uma narradora participante e, neste caso, testemunha presencial, Catherine diz que é – “Nelly, I am Heathcliff”. Corrigido, o meu título deveria ler-se: *Se ela diz que é Heathcliff, quem sou eu?* A fórmula abreviada que usei pode ter sido um expediente retórico destinado a suscitar a curiosidade, mas também pode ser defendida como um modo igualmente retórico de enfatizar que o que está em jogo são os valores de sentido de “I am”, dito por uma personagem de ficção e a correlação eventual entre esses valores e a pergunta de alguém, que leu ou está lendo o livro, sobre a sua própria identidade. Há uma outra razão para não corrigir o título: é a de manter uma tal fusão entre *dizer* e *ser* que a frase abreviadamente citada se mostra como se fosse uma alucinação.

A estrutura da pergunta insinua que se essa frase vale o que literalmente parece dizer, ou valha ela o que valer, isso tem ou pode ter consequências sobre alguém que se enuncia na 1ª pessoa do pronome pessoal e, no caso presente, alguém que, tendo lido, estando a ler ou a reler *The Wuthering Heights*, é leva-

>>

do a perguntar-se "e eu quem sou?". É claro que há quem prefira dizer que o valor da frase não tem consequências sobre quem lê, uma vez que esse valor é antes a consequência do modo como o leitor lê. Talvez possamos encontrar-nos a meio caminho e eu refaria a pergunta assim: 'Como é que, no processo de participação no fazer do sentido de uma estranha afirmação de identidade, um leitor pode ser levado a colocar a si mesmo a questão da sua identidade?'

Tudo isto deriva em parte de dois pressupostos que idealmente não têm de ser aceites para ajuizar da aceitabilidade dos movimentos de leitura que proporei.

140>141

O meu primeiro pressuposto é o de que na relação entre escrita-e-leitura há um primado da escrita, o que não significa que a leitura possa ser dispensada da sua actividade de descobrir — inventar.

O segundo pressuposto é o de que os textos têm consequências ou provocam efeitos nos seus leitores, embora só o possam conseguir através da leitura activa por estes praticada. A questão entretanto não é só esta é, também, a de sabermos se nos podemos transformar naquilo que somos (Nietzsche) e se a experiência literária e artística pode de alguma forma ser parte nesse processo. Neste sentido, entre as muitas e desvairadas coisas de que nos fazemos, somos também feitos por certos textos ou pelo modo como os lemos.

Resta-me prevenir que quanto à participação no fazer-se dos sentidos da frase conseguirei dizer, articular algumas propostas; já quanto à outra questão só poderei mostrá-la.

## 1. A "frase decisiva"

George Bataille considerou "decisiva" a frase que constitui o meu tópico. No contexto próximo em que a cita não é muito claro o que é que ela decide ou em relação a quê é ela decisiva, mas talvez isso seja tão óbvio para Bataille que lhe é

desnecessário dizê-lo. Ou talvez só o possa dizer indirectamente através dos seus principais movimentos de leitura.

Catherine Earnshaw est elle-même absolument morale. Elle l'est si bien qu'elle meurt de ne pouvoir se détacher de celui qu'elle aimait enfant. Mais sachant que le Mal est en lui intimement, elle l'aime au point de dire de lui la phrase décisive: "I am Heathcliff (Je suis Heathcliff)." (Bataille, 1972: 20)

Julgo que há talvez uma excessiva e a meu ver desnecessária idealização de Catherine Earnshaw, embora facilmente se perceba que ela serve para viabilizar a afirmação de que "o Mal, encarado autenticamente, não é apenas o sonho daquele que é mau, é de certa maneira o sonho do Bem". Não vejo, entretanto, razões para não reconhecer pelo menos alguma contaminação. A própria frase "decisiva" pode ser lida como transgressiva ou contendo já um pacto com o "Mal". E é justamente também por isso que ela é decisiva, como veremos. Bataille continua:

La mort est la punition, recherchée, accueillie, de ce rêve insensé, mais rien ne peut faire que ce rêve ne soit pas rêvé. Il le fut de la malheureuse Catherine Earnshaw. Mais dans la même mesure, il faut dire qu'il le fût d'Emily Brontë. (*ibidem*)

Nesta passagem, o que se torna provavelmente difícil de entender é de que sonho se trata; embora, estranhamente, pareça que começamos a compreender precisamente a partir da indicação de que é um sonho que não pode deixar de ser sonhado. Logo a seguir, a dificuldade está no carácter quase automático da passagem de Catherine para a autora. A isso voltarei mais tarde.

A frase é, segundo julgo, efectiva e duplamente decisiva, porque se, por um lado, desafia os limites e as convenções que estruturam uma forma determinada de identidade pessoal, por outro lado, ela é ao mesmo tempo o sonho da fusão erótica, uma alucinação que desfoca as famílias e uma promessa que não pode ser cumprida. O preço é / será, em qualquer caso, a catás-

>>

trofe do amor e a morte. Na lógica alucinatória do texto (e da narrativa) a ordem dos acontecimentos transforma-se na causalidade trágica.

## **2. Será um caso de “transforma-se o amador na coisa amada”?**

142>143 A primeira pergunta pelo sentido de “*I am Heathcliff*” é: ‘será um caso de «transforma-se o amador na coisa amada»?’ Responderei que sim, mas se não for aplicável, aqui, a leitura neoplatónica desse verso. A frase enuncia de facto um desdobramento ou uma transformação. Alguém que é uma personagem de um romance dotada de um nome feminino declara ser uma outra personagem que já conhecemos do mesmo romance e que é desta vez masculina. No momento em que é proferida ela culmina uma série de tentativas de Cathy dizer o que a liga a Heathcliff.

Consideremos o seu contexto narrativo. A frase surge num longo diálogo entre Cathy e Nelly no vertiginoso capítulo IX. Digo vertiginoso porque, num ritmo que acelera e se demora, envolve múltiplos acontecimentos, designadamente, esse relativamente longo diálogo, o desaparecimento de Heathcliff e as tentativas falhadas para o encontrar, o desencadear do temporal e a doença que acomete Catherine, a sua convalescença na quinta dos Linton, a morte do Linton mais velho, o casamento de Cathy e Edgar e o seu regresso à quinta, onde Hellen Dean se lhes junta.

Por outro lado, o diálogo forma uma sequência narrativa que parece ter como modelo uma cena de teatro. Nessa cena, nós leitores estamos de certa forma prisioneiros do ponto de vista da narradora, só sabemos da cena e vemos do “palco” aquilo que ela sabe e vê; mas com isso sabemos mais do que Cathy que vai fazer declarações efectivamente decisivas — sabemos que Heathcliff está presente no palco, mas oculto e que

Nelly mente quando responde a Cathy que ele está no estábulo a trabalhar. Partilhamos a ignorância da narradora sobre se ele está a ouvir ou se terá adormecido, mas enquanto leitores avisados podemos inclinar-nos fortemente para a primeira hipótese, e a mentira de Nelly põe-nos de sobreaviso sobre quais as suas intenções ou qual a jogada que serve e que efeitos terá. Sabemos finalmente em que momento ele sai de cena, até quando esteve ele a ouvir e podemos calcular quais as palavras de Cathy que o terão levado a sair sem ser visto por ela.

Tudo isto — o saber mais e entretanto não o suficiente — nos coloca em estado de tensão ansiosa: tememos o que Heathcliff ouvirá, tememos o que ela dirá não sabendo que está a ser ouvida por ele. Temos facilmente a percepção da fatalidade que advém de uma desconexão, de uma diferença e de um diferimento, de um acaso irremediável, ou seja daquela forma de necessidade em que reconhecemos a hipótese do trágico; hipótese que é aquela em que Bataille investe.

Numa pequena perversidade narrativa, a narradora conta que Heathcliff sai antes do fim dessa fala de Cathy. Mas para desarmar qualquer hesitação ou diferimento, ela informa que ele saiu depois de ter ouvido Catherine dizer que se degradaria casando com ele (Brontë: 62-63).

Assim, ele ainda ouviu a amada explicar o seu sonho em que o céu não lhe parece ser a sua morada e a sua vontade de voltar para a terra. E ela prosseguia: "And the angels were so angry that they flung me out, into the middle of the heath on the top of Wuthering Heights" (*idem*, 62).

Há aqui ainda outra coisa a ser ouvida pelos leitores: é que na frase em que é dito que os anjos a precipitaram na terra está escrito *in the middle of the heath*, ou seja na charneca ou entre as urzes; mas também na primeira metade do nome de Heathcliff, como Helena Buescu claramente o intuiu. Permitam-me o salto. Quando no penúltimo parágrafo do romance, Lokwood, narrador preguiçoso ou temeroso, avista as três pedras funerárias diz-nos que a do meio (a daquela cujo nome é dos três o único que ele

cala) está "half buried in *heath*" (256). De novo a primeira parte do nome de Heathcliff que é aliás composto de duas metades de terra, por exemplo: charneca ou urze e penhasco ("cliff", que quanto ao designado não está muito longe dos "rocks" a que Cathy referirá o seu amor por ele).

Por outro lado, aquilo que ele não teria ouvido e que é dito no fim da referida fala, foi a sua amada a explicar a incomensurabilidade entre o que sente por Edgar Linton e o amor por Heathcliff,

144>145

not because he's handsome, Nelly, but because *he's more myself than I am*. Whatever our souls are made of, his and mine are the same, and Linton's is as different as a moon-beam from lightning, or frost from fire. (62) (itálicos meus)

Rondamos os núcleos de fogo da linguagem da paixão que Catherine Earnshaw "fala". As duas comparações fazem brilhar e reflectir-se esse incêndio, mas que poderá ela significar quando diz que ele é mais ela do que ela própria? – Seria a meu ver falhar a diferença e a audácia deste dizer, considerar que a Heathcliff seria atribuído o papel de um Super Ego, ou de um qualquer modelo de identificação provido de uma autoridade paterna e moral. Ele é, antes, aquele que exige que ela se transforme naquilo que ela é, mas enquanto possibilidade; ele é o mais extenso dos possíveis dela; ele é para ela aquele outro de si que a põe em movimento para o mais longe do que ela pode ser. Em suma, ele é o outro de si que, como veremos a seguir, representa e suplementa a falta de presença a si de cada indivíduo humano.

No contexto mais próximo, na "fala" em que finalmente a pronunciará, essa frase que persigo tem a função de dar a perceber à confidente aquilo que ela não teria compreendido do que Cathy já lhe dissera, e podemos lê-la como levando a um máximo de intensidade várias declarações anteriores da mesma Cathy, que são já significativamente intensas. Citei já algumas. Cito agora essa fala. Depois de declarar a dificuldade em se exprimir,

começa por tentar que seja acolhida ou partilhada a sua convicção de que há uma existência de nós para além de nós.

I cannot express it; but surely you and everybody have a notion that there is, or should be, an existence of yours beyond you. What were the use of my creation if I were entirely contained here? My great miseries in this world have been Heathcliff's miseries, and I watched and felt each from the beginning; my great thought in living is himself. If all else perished, and he remained, I should still continue to be; and, if all else remained, and he were annihilated, the Universe would turn to a mighty stranger. I should not seem a part of it. My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath – a source of little delight but necessary. Nelly, *I am* Heathcliff - (63-64).

>>

Essa outra existência que nos suplementa a cada um e que é um suplemento sem o qual não há sentido ou destinação para o termos sido criados – é um outro humano. Esse suplemento necessário é o que nos liberta do solipsismo e quebra ou interrompe de alguma forma a nossa finitude: o estarmos contidos “aqui”. É certo, e o texto levar-nos-á até lá, que o que aqui fala é a experiência de uma falta ou de um imenso desamparo e, ao mesmo tempo a coragem da entrega a um outro e, por isso, é ao mesmo tempo o assumir de um risco. Que risco é esse? – Para Martha Nussbaum é a total exposição de alguém perante um outro.

Aqui chegados, creio que pode ser aceite que se trata de um caso de transformação do amador na coisa amada, sem tutela neoplatónica. Catherine é da terra e quer ser da terra. Ela não ama o amor, ela ama o seu outro, e a pequena frase não é a sombra de um qualquer céu, seja ele apenas o dos conceitos. Correndo o risco do anacronismo (risco aqui muito pequeno), sugiro que este caso é mais próximo de outros que virão depois. Por exemplo, o de Herberto Helder, num poema que começou por ter como título o verso de Camões e que,

hoje, sem título, guarda contudo no seu primeiro verso o verso do outro. Leio a sua última estrofe.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito  
de amator. E ela é batida e bate-lhe  
com o seu espírito de amada.  
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero  
do amor. Enquanto em cima  
o silêncio do amator e da amada alimentam  
o imprevisto silêncio do mundo.

146>147

Mas mesmo sendo assim, a pergunta pode ainda desdobrar-se em outras.

(a) Trata-se do eclipse de um sujeito na nomeação do seu objecto de desejo? A forma de um caso destes seria, por exemplo, o seguinte fragmento de *Amar um cão* de Maria Gabriela Llansol: "Eu apago-me no cão que desejo".

(b) Ou será uma projecção de si sobre um outro que se quer dominar ou devorar? Caso este que Pessoa-Reis conhecia:

Não só quem nos odeia ou nos inveja  
Nos limita e nos oprime; quem nos ama  
Não menos nos limita.

(c) Ou ainda: será que a frase não dissolve em quem a diz a alteridade do outro?

Martha Nussbaum refere circunstanciadamente Heathcliff como um "alien" desde sempre e para sempre como para quase todos. As excepções são o hipotético pai que o trouxe e sobretudo Cathy, para quem ele é um outro e uma figura particularmente forte da alteridade: ele é o seu outro electivo, o outro de si que suplementa necessariamente a sua identidade, de uma forma tal que ela só o pode dizer naquela forma em que a sua identidade depende de uma outra forma de si.

O que é um *alien*? Em que é diferente de um *outro*? Poderíamos tentar dizer que "alien" é um absoluto outro com o qual não há forma palavra, gesto ou contrato que estabeleçam

uma qualquer comunicação, nos vários sentidos da palavra, por exemplo, quando dizemos que numa dada casa o corredor comunica com os vários quartos. Entretanto, na história um outro pode ser configurado como um *alien*. E isso torna a fronteira instável e perigosa. Se o *alien* por exemplo é o não-humano e este o animal, percebemos que a fronteira é interior ao próprio humano e, consoante a traçarmos, assim certos desastres podem ou não acontecer.

Vejamos, alguns dos traços que configuram e singularizam Heathcliff. São desde logo a cor escura do seu cabelo e da sua tez que o levam a ser tomado por um cigano. Aliás, a sua diferença é de várias maneiras e repetidamente marcada etnicamente. Da primeira vez que o vêem ele aparece como um “cigano” para a sr.<sup>a</sup> Earnshaw tal como para a sr.<sup>a</sup> Linton, enquanto se parece com o filho de uma cigana para Isabella. O sr. Linton é mais abundante e irónico: “a little Lascar or an american or spanish castaway” (39). O critério étnico é tão forte que quando Nelly lhe propõe um modelo de identificação alternativo à exclusão de que ele é vítima, o que ela faz é propor-lhe uma fantasia que para além de lhe atribuir um outro status económico é sobretudo a fantasia de uma outra e fabular origem étnica: em que se tomaria por um príncipe disfarçado filho de um imperador da China e de uma rainha indiana (44-45).

Quando chega ao Monte dos Vendavais, Heathcliff não tem filiação nem tem nome e “fala uma algaraviada que ninguém entende”. Ainda antes de ser visto pelos da casa, é apresentado, numa dupla e significativa ambivalência. Referido não pelo pronome pessoal, mas como coisa ou animal – “Isto (“it” e não “he”) deve ser aceite como uma dádiva de Deus, apesar de ser tão negro que até parece que vem do diabo”. O romance ampliará até ao paroxismo esta segunda tensão: antes de Nietzsche, Heathcliff será uma figura que está “para além do bem e do mal” e, antes de Rimbaud, ele deseja “enterrar na sombra a árvore do bem e do mal”, assim como deseja que sejam “deportadas as honestidades tirânicas, afim que eles

pudessem vir com o seu muito [im]puro amor” (estou a citar, traduzindo e deformando o poema “*Matinée d’ivresse*” de Rimbaud). Trazido pela autoridade paterna do lugar, “entra na família”, mas é acolhido como intruso, à excepção de Cathy. O nome que lhe é atribuído é o de um filho que morrera de pouca idade e torna-se assim, pelo nome, uma espécie de substituto imaginário de um irmão morto de Cathy. Por isso nem sequer é necessário imaginar que ele seria de facto um bastardo do sr. Earnshaw, para perceber que uma das ameaças que impende sobre o seu amor é a proibição do incesto. Condenado a sobreviver à morte do seu outro, sobrevive para repetir essa morte e a falta sem cura. Objecto da exclusão, do medo como do ódio e do desprezo dos demais, ele será a vingança desatinada, a vontade de destruição e de expropriação violenta em nome do amor, do desejo ou da paixão. É já na sua acção de “anjo exterminador” que aquela com quem casou põe a questão da fronteira – “Is Mr. Heathcliff a man?”.

Aparentemente a frase é apenas ou apenas mais uma declaração de amor; onde está a diferença? porquê insistir no máximo de intensidade? e como descrevê-lo? É que a pequena frase reúne essas outras e, ao mesmo tempo, tem a brevidade certa de uma fórmula e, velozmente, diz o amor através da afirmação desafiante de uma identidade problemática se é que não impossível. Ela diz um desdobramento do sujeito que depois se reunifica mas obrigado ao outro. Dissolver esta diferença, anular a repetição variante seria aqui apagar a literatura.

Catherine Earnshaw, que é aqui o “amador”, diz o seu desejo por Heathcliff, que é a coisa incomensuravelmente amada. Heathcliff é o seu outro electivo e aquele que a elege. A promessa, a aposta e o risco demasiado altos vêm do fulgurante acontecer em que escolher é ser escolhido, ou do “centro do assombro/ onde não há distinção nenhuma/ entre ser queimado e ser fogo” (Carlos de Oliveira). E, entretanto, a unidade é feita do diferente e do diferido.

### 3. E será também um caso de “JE est un autre”?

Regresso a Bataille para terminar. Quase desde o início do seu ensaio ele supõe que Emily Brontë se terá identificado com Catherine Earnshaw, ao ponto de admitir que aquela “morreu por ter vivido os estados que ela própria descreveu”. Eu, sem poder partilhar os termos dessa leitura, partirei contudo dela, para formular uma última pergunta: ‘será que a frase é também um caso de “Je est un autre”?’.

Catherine, que embora ainda não o saibamos, nesse momento, já morreu, surge pela primeira vez no cap. III mas apenas através de rastros, vestígios, inscrições, ou seja, ela começa por aparecer enquanto texto e texto fragmentário. Primeiro é, no peitoril de uma janela, a inscrição ou a gravação, repetida e variante do seu nome e que o narrador soletra para nós até dizer que “o ar pululava de Catherines”. Depois, é a sua biblioteca de que se destaca uma Bíblia cuja folha de guarda tem uma inscrição com o seu nome e que diz que o livro é seu, depois ainda são frases soltas e, finalmente, outras em forma de diário, “hieróglifos desvanecidos” segundo o narrador que se propõe “decifrá-los”. Mas ainda nesse mesmo capítulo, há tempo para a velocidade e a vertigem com que ela aparece como alucinação no sonho do narrador e como espectro ou fantasma para Heathcliff. Ou seja, completando a descrição acima feita, direi que ela nos aparece como texto, resto de uma escrita em que se inscrevem sonhos, alucinações e fantasmas.

Muito mais tarde Heathcliff dirá “todas as tuas palavras ficarão impressas na minha memória como se fossem traçadas a fogo e, depois de partires, ir-me-ão consumindo lentamente” (cito da primeira edição em que li *O Monte dos Vendavais*, numa tradução portuguesa publicada pelas Edições Romano Torres). Estas palavras podem valer por sinédoque o texto que lemos. Mas por este caminho, mediada por diferentes narradores, o que estamos a ler é a memória de Heathcliff, pelo menos em parte, porque será acrescentada pela narrativa de

>>

acontecimentos posteriores à sua morte.

O primeiro nome de personagem que encontramos, logo no interior do primeiro parágrafo do texto é o de Heathcliff (aquele que começou por não ter nenhum na cronologia da história contada) e será este o último nome a aparecer, agora no penúltimo parágrafo do texto.

Helena Buescu mostrou com grande nitidez como as duas personagens se relacionam uma com a outra através designadamente das formas que usam para reduzir “todo o inteiro universo” “à forma do objecto amado”, e apenas nessa medida acceder à existência do sentido” (Buescu, 1990: 129). Poderíamos dizer que Heathcliff (cor)responde às falas de Cathy, mesmo àquelas que não chegou a ouvir no cap. IX. Como, por exemplo, em derradeira explicação a Nelly (cf. Buescu, *ibidem*):

Five minutes ago, Hareton seemed a personification of my youth, not a human being. I felt to him in such a variety of ways, that it would have been impossible to have accosted him rationally.

In the first place, his startling likeness to Catherine connected him fearfully with her. That, however, which you may suppose the most potent to arrest my imagination, is actually the least, for what is not connected with her to me? and what does not recall her? I cannot look down to this floor, but her features are shaped on the flags! In every cloud, in every tree – filling the air at night, and caught by glimpses in every object by day, I am surrounded by with her image. The most ordinary faces of men and women – my own features – mock me with a resemblance. The entire world is a dreadful collection of memoranda that she did exist, and that I have lost her! (Brontë: 245).

Heathcliff pode agora morrer, convocar a morte. Agora que a personificação é uma espectralização dos seres; agora que a semelhança de família parece neutralizar a diferença sexual (é Hareton e não Catherine II quem mais se parece com Catherine); agora que os corpos (o texto) do mundo disseminam (como uma doença) a semelhança, a imagem da coisa

amada; agora que já perdeu o gosto pela vingança. Agora que tudo é alucinação e fantasma e que Hareton e Catherine II duplicam, segundo a necessidade cega de reprodução da espécie, o anterior par impossível, Heathcliff pode morrer-se, numa noite de chuva que repete as primeiras "mortes" de Catherine.

\*

Eu sei que "JE est un autre" é a fórmula de uma poética autoral que se situa num plano diverso do de uma frase em que uma personagem de ficção ao falar da sua identidade faz a experiência da vacilação dessa mesma identidade. Eu sei que a gramática das duas frases é diferente em vários planos. Mas julgo poder argumentar que essa poética se liga por um dos seus valores de sentido a um desejo que aparece como um direito a viver várias vidas; ou seja é também de uma forma de configuração antropológica que se trata. Por aqui poderemos experimentar ou abrir uma passagem entre as duas frases. >>

Para proceder mais rigorosamente haveria que trazer para esta reflexão o facto do pseudónimo com que apareceu a primeira edição de *Wuthering Heights*; haveria que estudar os filtros dos narradores quando contam, e como parecem cúmplices de uma atenuação e, paradoxalmente, de uma estranha intensificação do poder transgressivo de dizer "I am Heathcliff". É como se a frase ameaçasse o dogma da personalidade ou da identidade monolíticas; e alucinasse a vacilação de uma identidade que consiste não em declinar o nome próprio mas sim em gritar o do outro.

Então eu diria que Emily Brontë é o outro daquela que diz ser Heathcliff; ou seja, é Heathcliff. Mesmo se for necessário pagar algum preço, eu tentaria por aqui: Se ela é Cathy que diz "eu sou Heathcliff", então ela Emily Brontë é Heathcliff. E a pequena frase toma ainda uma outra significação, a do desejo e da exigência de uma feroz reciprocidade. <<

---

## BIBLIOGRAFIA ∨

Bataille, Georges (1957), *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1972.

Brontë, Emily (1847), *Wuthering Heights*, ed. by William M. Sale Jr and Richard J. Dunn, New York and London: Norton & Company (1990).

Buescu, Helena Carvalhão (1990), *Incidências do olhar: percepção e representação*, Lisboa: Ed. Caminho.

Nussbaum, Matha C., 2001, "The Romantic Ascent: Emily Brontë", in *Upheavals of Thought, The Intelligence of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press.

## Línguas

### CORTADAS: LADY CHATTERLEY e o amante DELA em PORTUGUÊS

João Ferreira Duarte  
Universidade de Lisboa

*[W]ould you approve of your young sons, young daughters – because girls can read as well as boys – reading this book. Is it a book that you would have lying around in your own house? Is it a book that you would even wish your wife or your servants to read?*

The Trial of Lady Chatterley

Uma guerra obriga à travessia de fronteiras, também étnicas, culturais e linguísticas. Vinda da recente guerra de invasão do Iraque, que mobilizou um batalhão de tradutores e intérpretes, surgiu num jornal diário português a notícia que passo a resumir: um jovem curdo da cidade fronteiriça de Diarbaquir, que traduziu para o referido jornal e para um canal da televisão belga uma entrevista com o dirigente máximo de um ilegalizado partido curdo, foi pouco depois abordado por um agente da polícia turca, que o acusou de ter traduzido algo que não era bom. A intimação e intimidação do agente, citada pelo tradutor e re-citada pelo jornalista, teria sido expressa nos seguintes termos: “vamos cortar-te a língua para não falares tantas línguas” (*Público*, 23/3/2003).

Valerá a pena reflectir um pouco sobre as implicações do sinistro trocadilho do polícia turco, quanto mais não seja porque o episódio introduz alegorizadamente a argumentação que pretendo desenvolver neste trabalho. Notemos em primeiro lugar o paradoxo que tem acompanhado a tradução ao longo da história e aqui cruamente reiterado: é que, sendo uma prática que se define ontologicamente pelo cruzamento de fronteiras – linguísticas e culturais –, torna justamente por isso mais visíveis as linhas divisórias, convidando assim à reassertão da sua autoridade sob formas tanto mais violentas quanto mais policiadas forem as fronteiras transgredidas pelo acto tradutório. A história da tradução da Bíblia nos séculos XV e XVI é a este res-

>>