

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA



UMA TRADUÇÃO COMENTADA
DE MALCOLM LOWRY

MARIA LEITÃO

MESTRADO EM TRADUÇÃO

2010

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA



UMA TRADUÇÃO COMENTADA
DE MALCOLM LOWRY

Trabalho de Projecto orientado
pelo Prof. Doutor António Feijó

MARIA LEITÃO

MESTRADO EM TRADUÇÃO

2010

Resumo

Este projecto propõe uma tradução de quatro contos de Malcolm Lowry: «China», «June the 30th, 1934», «Under the Volcano» e «Strange Comfort Afforded by the Profession». Da reflexão deste trabalho ressaltam dois aspectos centrais: por um lado, a articulação com questões tradicionalmente abordadas pela teoria da tradução; por outro, um enquadramento dos contos no contexto da obra do autor.

Num primeiro momento, entendendo a natureza fundamentalmente empírica como o factor realmente relevante da tradução, procura pensar a tradição teórica a partir de noções como a traduzibilidade de princípio, o papel do tradutor e a dialéctica da fidelidade/traição. Num segundo momento, analisa os aspectos centrais da obra de Malcolm Lowry, tendo em atenção o modo de criação: se os textos iniciais parecem confluir para aquilo que virá a ser o seu grande romance, *Under the Volcano*, os textos posteriores denotam uma tendência quase anuladora da expressão anterior. A ideia fulcral subjacente à obra de Malcolm Lowry é a noção do ciclo, culminando no projecto de *The Voyage That Never Ends*, cuja ambição seria a articulação de um conjunto de obras interligadas. Os contos traduzidos datam de períodos distintos da vida do autor, sendo, por isso mesmo, reveladores, na sua relação entre si, das evoluções desse ciclo.

Por fim, apresenta as traduções em formato comentado, dando conta de algumas instâncias emergentes do processo de tradução.

Palavras-chave: Malcolm Lowry; tradução; intraduzibilidade; fidelidade; *work in progress*; literalidade.

Abstract

This project proposes a translation of four short stories of Malcolm Lowry: “China”, “June the 30th, 1934”, “Under the Volcano” and “Strange Comfort Afforded by the Profession”. Further study of these works raises two key aspects: on one hand, its connection with issues traditionally addressed by the theory of translation; on the other, a framework of the short stories within the scope of the author's work. Firstly, assuming the fundamentally empirical nature of translation as the actual relevant factor, it explores the theoretical tradition from the viewpoint of notions as the principle of translatability, the translator's role and the fidelity/betrayal conflict. Secondly, it examines the core aspects of Malcolm Lowry's work, considering the form of creation: if the early texts seem to converge into what will become his great novel, *Under the Volcano*, the later ones reveal an almost nullifying tendency regarding his previous expression. The central idea underlying Malcolm Lowry's work is the notion of cycle, culminating in the draft of *The Voyage That Never Ends*, whose ambition was to articulate a set of interrelated works. The translated short stories date from different periods of the author's life, revealing therefore, in their relationship with each other, different phases of that cycle. Finally, translations are presented in a reviewed layout, giving an account of some instances arising from the translation process.

Key-words: Malcolm Lowry; translation; untranslatability; fidelity; work in progress; literality.

Agradecimentos

Quero agradecer ao Prof. Doutor António Feijó a cuidadosa orientação deste trabalho e, em particular, as numerosas sugestões, sem as quais as traduções que aqui se apresenta não teriam encontrado a sua forma actual.

Quero também agradecer à Prof. Guilhermina Jorge e à Prof. Teresa Furtado, pelo exemplo que deram e a amabilidade com que contribuíram para enriquecer, em vários sentidos, os seminários do primeiro ano do Mestrado em Tradução. Deixo ainda um agradecimento ao Prof. Luís Dias Martins, pela forma como sempre mostrou as possibilidades.

Por fim, agradeço aos que me são próximos a inesgotável paciência, e a simples presença.

Índice

Sobre as noções teóricas	6
Malcolm Lowry	11
Nota Biográfica.....	11
Sobre o Vulcão	13
Viagem Interminável	17
Aspectos da tradução	27
Traduções para português de Malcolm Lowry	27
Os contos	29
As traduções	34
China.....	35
30 de Junho de 1934	45
Debaixo do Vulcão	65
Estranho Conforto que a Profissão Consente	88
Conclusão	112
Bibliografia.....	114

Sobre as noções teóricas

Qualquer teorização sobre a tradução prende-se, antes de mais, com uma reflexão sobre a linguagem, já que, antes disso, esta última se constitui como o acto de tradução por excelência. Ora, a filosofia da linguagem tem evidenciado a concorrência de duas tendências: de um lado, a visão universalista, que toma as diferenças inter-linguísticas por fundamentalmente superficiais e de pouca relevância no que se refere à comunicação substancial, declarando que a comunicação efectiva de uma língua para a outra atesta a existência de uma presença activa em qualquer língua, isto é, de um sentido universal. A visão relativista, por outro lado, encara as analogias aproximativas da tradução como meios rudimentares, incapazes de estabelecer uma equivalência total dos sentidos implícitos na linguagem. É nesta perspectiva que se enquadra a ideia de Benjamin Lee Whorf, segundo a qual, admitindo o argumento de que o hopi e o inglês integram metafísicas tão diferentes que não podem ser calibrados, a noção da incomparabilidade é radical, e a tradução, na verdade, um fracasso.

Naturalmente, a teoria da tradução centra-se sobretudo na perspectiva universalista, assumindo, assim, a traduzibilidade de princípio. De facto, sobre a noção da intraduzibilidade, simultaneamente uma questão teórica e um problema empírico, a perspectiva universalista parece fornecer um argumento incontestável: é inviável a afirmação da intraduzibilidade, tendo em conta que, efectivamente, a tradução é um fenómeno.

O pensamento sobre a tradução associa-se frequentemente ao mito de Babel. Neste contexto, a tradição oculta declara a existência de uma linguagem primordial, uma *Ursprache* anterior à confusão babélica. Encarnando o *logos* original, as palavras através das quais Deus falara ao mundo, a língua do Paraíso seria cristalina e absoluta: seria a verdade sem as contingências de um intermediário, o que significa que haveria uma concordância perfeita entre as palavras e os objectos, entre a percepção e a realidade apreendida. Depois de Babel, o discurso terá passado a interpor-se entre a verdade e à compreensão. A tarefa da tradução seria, então, o regresso a esse estado pré-babélico, o encontro com a essência que aproximaria todas as línguas. A metafísica da tradução de Walter Benjamin (1972), assenta justamente na ideia de uma «linguagem universal», a *reine Sprache* língua pura que confere sentido ao discurso, mas que nenhum idioma contém por si só.

No fundo, a desmitificação deste conceito corresponde justamente ao princípio da traduzibilidade: quer por possuir os traços de uma língua original perdida, quer por consistir em códigos interiorizados *a priori*, a tradução responde à diversidade das línguas através da afirmação da inteligibilidade universal. Por outras palavras, a ideia da intraduzibilidade toma por impedimento da tradução precisamente aquilo que a torna possível.

O princípio da traduzibilidade não implica, todavia, a crença na ausência de obstáculos – ora, a ideia da fragilidade da tradução é essencialmente o assunto de que se tem vindo a ocupar a teoria. De acordo com esta perspectiva, a tarefa do tradutor recobre-se de uma série de contingências, encaradas como um «mal aceite» e, ao mesmo tempo, de uma exigência ética inerente à tarefa de dar a conhecer o «outro» pela tradução, numa relação dialógica entre as línguas e sempre no pressuposto de preservar a alteridade e de respeitar as diferenças entre as línguas. Trata-se, em suma, do dever de dar algo a conhecer sem o corromper, gesto a que Antoine Berman (1998) chama de hospitalidade. Neste sentido, o «certo respeito pelo original» inseparável da ideia da ética da tradução assenta no princípio de que a tradução é uma dádiva (um pouco como um acto ultrajante que se desculpa ao sagrado original pela entrada em propriedade alheia). Venuti, por sua vez, entende a ética como uma forma concreta de transformação social: o seu projecto de minorização não visa apenas promover a «inovação cultural», mas a compreensão da diferença cultural. Mas, independentemente das variações, o princípio comum é o de uma «éducation à l'étrangeté», em que a ética da tradução coincide com o impulso que explica a decisão de traduzir. Ora, esta noção é contrariada pelo facto de as diferenças não se revelarem apenas na passagem de uma língua para a outra: o mesmo sistema linguístico pode integrar – e é, efectivamente, o que acontece – visões do mundo e modos de expressão diversos. Neste sentido, é válida a afirmação de George Steiner de que «compreender é traduzir» (2002:25); e note-se que a ordem das palavras não determina que traduzir é compreender – embora o seja, importa antes de mais identificar o fenómeno que lhe é anterior. A afirmação de Steiner engloba uma noção um pouco mais abrangente do que a do simples confronto com «o estrangeiro», se tivermos em conta que é sempre possível dizer a mesma coisa por outras palavras. Toda a forma de comunicação é, já de si, uma forma de trans-lação (e aqui é apropriado o termo inglês *trans-lation*), de transferência de sentido. Qualquer sistema linguístico revela diferenciações – mais ou menos subtis – que se prendem com uma variedade de factores, da mesma maneira que se pode concluir que a leitura de um texto do passado conduz a uma tradução, diacrónica, no interior da língua materna. Partindo deste princípio, a «presença activa» de que fala a teoria da tradução é accionada em todo o acto de comunicação, e não apenas na passagem de uma língua para outra.

Ora, esta perspectiva impede que seja possível entender a tradução literária como mero instrumento de comunicação e de informação que se faz passar de uma língua para a outra - ou de uma cultura para a outra.

De modo mais evidente, a noção de ética da tradução surge associada à dialéctica da fidelidade/traição, a que, por sua vez, se faz corresponder o paradigma da terceira voz, que parece pressupor a comparação dos dois textos, o original e o traduzido, com um terceiro texto, que seria detentor do sentido idêntico que circulasse do primeiro para o segundo. Desmistificando esta noção, Ricoeur (2005) evidencia o paralelismo entre a terceira voz da tradução e o terceiro homem no Parménides de Platão: do mesmo modo que o terceiro homem se situa entre a ideia do homem e os modelos humanos que se julga participarem na ideia verdadeira e real, também o terceiro texto seria portador do próprio sentido. Se em jogo está, então, a ideia de uma equivalência, que existe teoricamente e que é preciso encontrar e restituir, «decifra-se» o enigma da tradução ao colocar no lugar da presunção de uma equivalência, que não é demonstrável, uma *produção* de equivalência, que só pode ser procurada, trabalhada, pressuposta: em suma, só pode ser interpretada, da mesma forma que um texto literário não se presta a uma leitura única e absoluta.

Por outro lado, é incerta a ideia da originalidade (ou de autenticidade) autoral. Relembre-se o caso dos clássicos: a crítica textual está ciente de que estamos hoje muito longe de ler o «verdadeiro» Shakespeare, para não falar de textos mais remotos – e para não falar da Bíblia. Aquilo a que actualmente temos acesso é, sabemos-lo, o resultado de uma constante mutação assente no processo de transmissão, com uma gradual perda de genuinidade – e, particularmente no caso de Shakespeare, podemos falar de mais do que um resultado, se tivermos em conta as duas principais frentes editoriais, o Primeiro Folio e, em certos casos, as edições avulsas, piratas ou *bona fide*, os chamados Quartos. De resto, até nos casos de obras actuais é questionável essa autenticidade, uma vez que o processo de publicação inclui, frequentemente, as opções impostas pelo editor. Em última instância, esta perspectiva leva-nos a questionar, de um modo geral, os princípios subjacentes à ideia de originalidade literária, na medida em que todos vivemos da tradição própria e alheia. Se a linguagem é, já de si, uma re-constituição de formas existentes – pois cada palavra e cada frase são já a tradução de outros signos e de outras frases – a literatura encerra forçosamente essa instância e, ainda, a reutilização de modelos já concebidos: as formas literárias. A própria ideia de uma identidade literária nacional (própria de um país) é um conceito movediço. Apesar da tendência para um determinado estilo – ou antes para a familiaridade com uma certa «voz» que perpassa a tradição literária de uma comunidade – não deixa de ser verdade que a consolidação dessa tendência resulta do contacto com outras literaturas, nomeadamente com literaturas

estrangeiras. O futurismo de Pessoa, para dar apenas um exemplo, não seria possível sem Marinetti. Daqui decorre que: a escrita nasce sempre da leitura.

Dá-se então continuidade à afirmação de Steiner: se compreender é já uma tradução original, a tradução é, inevitavelmente, uma forma de interpretação. Esta perspectiva opõe-se necessariamente à noção do apagamento do tradutor preconizada pelas teorias generalistas. Sendo o texto traduzido uma obra visível de um sujeito de escrita e de um lugar e tempo históricos específicos, a pretensão do apagamento do tradutor converteria a operação de tradução numa tarefa de transcrição, objectiva e inquestionável. Por outro lado, o objectivo de uma transparência que vise o original e que dissimule, para o leitor, o facto de estar a ler uma tradução é contrariado pelo envelhecimento comprovado das traduções.

Noutro sentido, a perspectiva do apagamento do tradutor diante do texto parece estar de acordo com uma tendência para a sacralização do original «autêntico» e, conseqüentemente, para uma ideia da tradução como um duplo necessariamente inferior, gesto que continuamente se revela uma decepção e uma ofensa. Se, por um lado, este aspecto se aproxima da noção de intraduzibilidade – porque, se o original é sagrado, é também irreproduzível – aproxima-se igualmente da tendência para a literalidade. De facto, a tradução palavra-a-palavra parece servir o ideal do original e a demanda de uma submissão a ele: é para dar lugar à forma original que o tradutor renuncia à essência da sua própria língua e da sua tradição literária, acabando por produzir, afinal, uma linguagem artificial, ou aquilo a que se chama o «tradutorês». Paradoxalmente, as traduções de Hölderlin, um caso em que não só o tradutor se rege pelo princípio do literalismo, como também transfigura a própria língua dando a impressão de falar grego em alemão, têm sido uma referência, no sentido positivo, na literatura da tradução.

O domínio que mais concretamente se ocupa da questão da fidelidade é a crítica da tradução, que, no fundo, procura avaliar a homologia das linguagens, no sentido de uma correspondência dos efeitos e envolvimentos. Por oposição à tradução técnica, que pretende alcançar um rigor terminológico ou conceptual, o objectivo da tradução literária é o de um rigor estético, sensível; o de procurar fazer o que faz o original. À crítica subjaz, no entanto, uma contradição: a tendência para uma visão axiológica opõe-se ao carácter objectivo e científico que lhe seria inerente. Por outro lado, não pode existir um critério absoluto sobre o que é uma boa tradução, não só porque qualquer texto é susceptível de ser traduzido de uma série de formas possíveis (e legítimas), mas também porque não existe o terceiro texto, a verdade que emana do original para ser descoberta e repostada pelo tradutor.

É, por isso, na prática que o tradutor transpõe o obstáculo da intraduzibilidade de princípio. Por outro lado, podemos trazer para a nossa língua o que não podemos traduzir directamente com as palavras de que dispomos: aliás, o factor de estranhamento, que muitas vezes surge sob a forma de «enriquecimento», não é uma novidade, porque na base da história das línguas estão justamente os processos de doação, de empréstimos, e por diante.

Somos então levados a concluir que a teoria da tradução não dita a sua prática, nem o processo ocorre no sentido inverso, assumindo assim a incompatibilidade entre o trabalho sistematizador que a reflexão teórica estabelece e os mecanismos muitas vezes intuitivos implícitos na recriação literária.

De resto, é possível constituir uma teoria independentemente da tradução efectiva, e há, de facto, teorizadores – diríamos antes pensadores – sobre a tradução que não traduzem, bem como, e em muito maior proporção, tradutores que não teorizam. Este aspecto pressupõe que a teoria da tradução não se impõe como um método, e que interferem nesse processo apenas os princípios e as estratégias que se instauram na recriação do discurso. Fundamentalmente, conduz à evidência de que não existe uma prática geral e invariável: os mecanismos definem-se em função de texto a traduzir e das suas especificidades. Apesar da sua dependência do original, a tradução é também um acto inaugural: e, assim como o autor do texto a traduzir não coloca em prática um método pré-concebido e determinado por uma teoria, também o tradutor consolida o seu trabalho empiricamente, descobrindo o seu caminho próprio.

Assim, diríamos que as dificuldades que podem advir de uma tradução não podem deixar de ser resolvidas senão empiricamente, em função do texto, mais do que ao serviço de uma teoria geral, e no sentido de oferecer um equivalente possível, mais do que uma tradução que se assuma como única possível e inquestionável. Uma tradução literária é inseparável do seu tradutor, por muito boa que seja a vontade com que aquela empreenda a sua tarefa: não só pela competência linguística que lhe é inerente, mas também pela sensibilidade que determina uma dada leitura do texto – e uma dada re-escrita do mesmo.

Malcolm Lowry

Nota Biográfica

Clarance Malcolm Lowry nasce a 28 de Julho de 1909, em New Brighton. Em 1927, matricula-se na Universidade de Cambridge, mas a leitura de O'Neill e de Joseph Conrad leva-o a interromper os estudos para seguir numa viagem marítima rumo ao Oriente. Embarca no navio *S. S. Pyrrus*, que o leva, através do Canal de Suez, a Xangai, Hong-Kong, Yokohama, Singapura e Vladivostoque. De regresso a Cambridge, ingressa no St. Catherine's College e escreve, a partir dos apontamentos que tomou durante a viagem, duas pequenas histórias, «China» e «Seductio Ad Absurdum», ambas publicadas na revista *Experiment*. Mais tarde, essas histórias darão origem a *Ultramarine*, romance muito influenciado por *The Ship Sails On*, do escritor norueguês Nordhal Grieg e por *The Blue Voyage*, de Conrad Aiken, cujo protagonista, marinheiro e escritor, parece corresponder ao passado recente de Lowry, e a um certo ideal de existência. Aos dezanove anos, ainda enfasiado com as perspectivas universitárias, Lowry escreve uma carta a Aiken, dizendo: «all I want to know is why I catch my breath in a sort of agony when I read [*The House of Dust*]». A partir deste momento, Aiken parece entrar de maneira decisiva na sua vida, tornando-se uma presença tutelar.

Em 1930, embarca noutra viagem marítima, a fim de se encontrar em Oslo com Nordhal Grieg, com quem manterá também uma longa amizade. *Ultramarine* é reescrito e publicado pela primeira vez em 1933, em Londres.

Em Espanha, conhece Jan Gabriel, uma actriz norte-americana. Casam-se em 1934, em Paris, mas Jan regressa pouco depois para Nova Iorque. Lowry acaba por partir para os Estados Unidos em busca da mulher.

Em 1935, Lowry dá entrada no hospital psiquiátrico de Bellevue, onde permanece durante dez dias, para uma cura de desintoxicação. Essa experiência dará origem a *Lunar Caustic*. No ano seguinte, parte com Jan para Los Angeles, depois para Acapulco. A chegada ao México coincide com o Dia dos Mortos, o dia exacto em que se situa a acção de *Under the Volcano*. Instalam-se em Cuernavaca e Lowry começa a escrever o seu grande romance. Começa, também, a frequentar as cantinas, onde se entrega ao mescal e à tequila. Em Dezembro de 1937, Jan parte definitivamente. Lowry viaja para Oaxaca para afogar a dor

em mescol e regressa depois a Los Angeles, onde começa uma nova versão de *Under the Volcano*.

No ano seguinte, conhece Margerie Bonner, antiga estrela de cinema, com quem irá casar e passar o resto da vida. Mudam-se para a Colômbia Britânica, onde Lowry começa a terceira versão de *Under the Volcano*. Instalam-se depois em Dollarton, numa cabana junto de um bosque, na costa canadiana do Pacífico, onde Lowry trabalha na quarta versão.

Em 1945, faz uma viagem ao México e descobre que Juan Fernando Márquez, amigo que lhe serviu de modelo para as personagens de Dr. Virgil e Juan Cerillo em *Under the Volcano*, foi assassinado numa cantina, à semelhança do Cônsul. Começa então a trabalhar na novela *Dark As The Grave Wherein My Friend Is Layd*.

A 6 de Abril de 1946, depois de as suas sucessivas versões terem sido recusadas por doze editoras, *Under the Volcano* é aceite por duas editoras: a Reynal & Hitchcock, nos Estados Unidos, e a Jonathan Cape, em Inglaterra. Nos dois anos seguintes, viaja para Florença, Veneza, Roma, Nápoles, Pompeia, Capri e Bretanha, lugares que servirão de cenário a vários contos integrados em *Hear Us Oh Lord From Thy Dwelling Place*. Nos anos seguintes, trabalha simultaneamente em várias novelas, sem, no entanto, conseguir concluir nenhuma delas.

De regresso a Dollarton, trabalha em *October Ferry to Gabriola*, que a Random House se recusa a editar, e nos seus poemas. No ano seguinte, Lowry e Margerie deixam o Canadá e viajam para Nova Iorque, depois para Milão e para a Sicília. Em 1955, mudam-se para Inglaterra. Lowry volta a ser internado para tratamento psiquiátrico. Permanece em Ripe, Sussex, e continua a trabalhar em *October Ferry*.

Morre a 26 de Junho em 1957, depois de ingerir demasiados barbitúricos. O veredicto foi «death for misadventure».

Sobre o Vulcão

Under the Volcano é publicado pela primeira vez nos Estados Unidos, onde conhece um sucesso considerável, mas breve: Malcolm Lowry é hoje relativamente desconhecido na América, como, de resto, em Inglaterra, o seu país natal e, curiosamente, o seu romance figura na Enciclopédia Britânica de 1948/49 como sendo a obra de um escritor canadiano. Por outro lado, a sua obra não é abundantemente estudada nos circuitos académicos e culturais, não se enquadrando, aparentemente, na tradição literária. Dito ainda de outro modo, não parece apelar imediatamente ao leitor, a menos que este se abandone ao esforço de embarcar nele. De facto, é preciso atravessar a densidade dos primeiros capítulos para entrar em *Under the Volcano* – cuja leitura é frequentemente interrompida no primeiro capítulo, que o próprio Lowry reconheceu como sendo difícil e, à primeira vista, entediante. Na célebre carta a Jonathan Cape – carta que determinou que *Under the Volcano* fosse afinal publicado sem os cortes e as alterações propostas pelo editor e que figura no prefácio da primeira edição francesa – Lowry escreve que o problema não reside no texto em si, mas na predisposição do leitor para se aventurar a reconhecer a forma do livro e a verdadeira intenção do seu autor: «Se me dissesse que um bom vinho não precisa de publicidade, responderia talvez que não falo de vinho, mas de mescal, e que além da publicidade, uma vez franqueado o umbral de uma taberna, o mescal precisa de ser acompanhado de sal e limão»¹. Com esta frase, Lowry parece sintetizar o esforço inicialmente exigido por *Under the Volcano*: o umbral de uma taberna, o impulso que leva o leitor a transpor a barreira do início do romance, requer de seguida uma combinação de ingredientes que absorvam (a versão original emprega mesmo a expressão «get it down») o «corpo» dos seguintes capítulos. De facto, o início do romance pode ser visto como um ritual de preparação para o que se lhe segue: uma viagem num tempo «circunfluyente, como se afectado pelo mescal» (DV: 336).

E o que é *Under the Volcano*, afinal? Uma Divina Comédia ébria, para voltar às palavras de Lowry. Uma espécie de sinfonia, uma ópera, um poema, uma canção, uma comédia,

¹ *Debaixo do Vulcão*. Tradução de Virgínia Motta. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007: 11. Doravante: DV

uma farsa. «É superficial, profundo, distraído, pesado, segundo os gostos de cada um» (DV:14). Pode ser visto como uma trágica história de amor, um livro sobre o México, ou, ainda, a lamentável epopeia de um alcoólico, terrivelmente lúcido, capaz de identificar e descrever todos os sintomas da sua doença. O Cônsul bebe por necessidade de atenuar um mal-estar profundo, recusando a humanidade; os aspectos da vida que, afinal, se assemelham à abjecção que em si próprio reconhece. A sua embriaguez é quase uma ascese, faz dele um visionário capaz de identificar um mundo de correspondências, caminho para o encontro de uma entidade perfeita e uma [«é assim que eu bebo, como se estivesse a receber eternamente um sacramento» (DV: 52)]. Ao mesmo tempo, criou um círculo vicioso de que lhe é impossível sair. Bem vistas as coisas, o círculo é o princípio a partir do qual se desenvolve o romance, começando pela estrutura da acção, que se inicia num tempo posterior, precisamente um ano após a morte do Cônsul.

Under the Volcano narra uma descida aos infernos. A acção desenrola-se à maneira de uma tragédia grega: no espaço de um dia, o dia 2 de Novembro de 1938, Dia dos Mortos no México. A presença da morte e a necessidade de sacralização dominam o Cônsul Geoffrey Firmin – e todo o romance. É no Dia dos Mortos que Yvonne, sua mulher, regressa a Quauhnahuac, para se reconciliarem. Não é, contudo, o que acontece, porque, precisamente, o Cônsul está concentrado no terror que encontrou perante a própria imagem.

Under the Volcano é, também, uma rede intrincada em torno do silêncio. As quatro personagens, Geoffrey, Yvonne, Hugh e Laurelle, vivem no mutismo do auto-conhecimento e da alienação, que a arte terá induzido ou revelado. Todas elas podem, aliás, ser vistas como «aspectos do mesmo homem, ou do espírito humano». Na verdade, todas elas partilham de uma condição comum: a de serem, de uma forma ou de outra, artistas fracassados. Yvonne teve uma breve carreira de actriz, Laurelle foi realizador de cinema, Hugh não alcançou um sucesso perdurável enquanto músico e o Cônsul, de forma ainda mais evidente, é um escritor falhado, simplesmente porque ficou retido num impasse e não escreve. No entanto, ainda que o Cônsul não seja um escritor na medida em que o desejava – ou na medida em que se entende que um escritor vive seriamente comprometido com a sua obra e na perspectiva de a publicar – é através dessa noção que estabelece a sua identidade e o seu lugar no mundo².

² Nos últimos momentos do romance, quando sobre ele recai a suspeita de ser um espião, Firmin mente acerca do seu nome (serve-se do nome de William Blackstone, o homem que foi viver com os índios), mas

A alienação do exterior e o interesse por estudos ocultos reforçam a sua interpretação do mundo enquanto extensão simbólica da sua mente. No entanto, essa interpretação não resulta em coerência e sentido, mas em fragmentação e dissolução do «eu», razão pela qual podemos pensar que o Cônsul não poderia ter escrito *Under the Volcano*. Geoffrey Firmin representa a intensificação da consciência que se tornou imóvel. Incapaz de agir, a consciência torna-se a sua vida, a sua ficção.

O Cônsul não é alheio a esse facto: pelo contrário, não só tem consciência de que nunca escreverá o seu livro, como também das desculpas de que se serve para não o fazer, ainda que a ironia com que o expresse pareça aligeirar o facto³. Ora, essa ironia, que permite que a tomada de consciência do erro ou da culpa funcione ao mesmo tempo como a sua absolvição, é precisamente o que coloca o Cônsul num universo totalmente controlado por si. Através dela – ou seja, através da linguagem – antecipa qualquer golpe do destino.

O livro que o Cônsul deixa por escrever compõe um dos temas fundamentais de *Under the Volcano*: paradoxalmente, o da salvação possível através do fracasso da linguagem. As cartas que não são enviadas, o postal de Yvonne que circula à deriva antes de chegar ao seu destino, as inscrições mal interpretadas («¿Le gusta este jardín que es suyo?») ou cujo significado as personagens não conseguem verdadeiramente assimilar («No se puede vivir sin amar»), as palavras que Yvonne e o Cônsul deixam por dizer um ao outro – todas estas circunstâncias estão em desacordo com a ideia do livro do Cônsul: a dimensão simbólica, que pressupõe um universo de correspondências, contrapõe-se à ironia, na sua forma de auto-alienação - ainda que a ideia do livro esteja presente na vida conjunta que Geoffrey e Yvonne idealizam, sendo um elemento que, num plano simbólico, permitiria unificar a mulher com o homem, a carne com o espírito. Mas, apesar de conter momentos de escrita brilhantemente irónica, *Under the Volcano* não é um romance irónico – nem se nega a si próprio.

Num sentido mais amplo, a alienação do Cônsul e o conseqüente fracasso do seu livro prendem-se com uma ideia de culpa primordial: a incapacidade de viver de acordo com a

mantém-se firme quanto ao facto de ser escritor; é esse o aspecto de si mesmo que pretende conservar numa altura em que o perigo traz a si uma espécie de balanço da sua vida.

³ «Em cada homem habita um poeta frustrado. No entanto, talvez não seja uma boa ideia, nas circunstâncias em que me encontro, fingir, pelo menos, que estou prosseguindo com o meu grande trabalho, a minha obra-prima a respeito da “Sabedoria Secreta”, com a qual uma pessoa pode sempre alegar, quando se verifica que a obra nunca mais sai, que o título justifica perfeitamente semelhante facto» (DV: 51).

filosofia da «vida impessoal», que teoriza a necessidade de entender a vida (individual) no contexto da forma cíclica do tempo e da História (aspecto que naturalmente encontramos na própria forma, circular, do romance). No ensaio «Garden of Etna» (GE), publicado em 1950, Lowry refere que, embora cruel, a concepção dos outros como manifestação do próprio não é totalmente ilusória, desde que não resulte numa visão totalmente egocentrada do mundo (GE: 46). A intensidade dos remorsos do Cônsul denota o extraordinário valor que a si mesmo se atribui: é esse o erro fatal que determina a sua expulsão do paraíso, a perda definitiva de um estado de graça. As contínuas referências às mãos ensanguentadas de Orlac funcionam como um sinal sempre activo dessa culpa – e do castigo, embora a sua representação não se esgote na imagem das mãos de Orlac: vemo-la encarnada em sucessivas alusões, que, em *Under the Volcano*, comportam invariavelmente um valor metafórico. O mito de Tártaro – simbolizado no barranco onde o Cônsul acaba por morrer – desempenha aqui uma função importante: a ideia de um eterno castigo estabelece uma correspondência com o inferno de Dante, de acordo com o qual Lowry terá «planeado» o seu romance.

Viagem Interminável

*Success is like some horrible disaster
Worse than your house burning, the sounds of ruination
As the roof tree falls succeeding each other faster
While you stand, the helpless witness of your damnation*

*Fame like a drunkard consumes the house of the soul
Exposing that you have worked only for this –
Ah, that I had never known such a treacherous kiss
And had been left in darkness forever to founder and fail.*

«After Publication of *Under the Volcano*», Malcolm Lowry

As alusões ao mito de Sísifo em *Under the Volcano* espelham a condição absurda de Geoffrey Firmin: a de estar condenado a levar eternamente a cabo uma tarefa inútil. O poema em epígrafe, escrito, como o título indica, após a publicação do romance, retoma as bases dessa ideia. A noção de um trabalho sempre votado a falhar parece corresponder ao projecto de escrita que Lowry tentou empreender depois de publicado o romance que viria a consagrá-lo como autor de uma grande obra – e, mais uma vez, é evidente o carácter explicitamente autobiográfico deste poema, não só por recuperar aquilo que sabemos serem as preocupações recorrentes do seu autor (a ideia da impotência perante um destino impiedoso, repetidamente formulada em cartas⁴, e a imagem do alcoólico), mas também, de uma forma mais directa, pelos acontecimentos que refere (a publicação do seu romance, a casa a arder). Mas interessam-nos sobretudo os últimos versos pela situação paradoxal que descrevem: a de um autor que se dedicou inteiramente à escrita para depois se julgar condenado pela própria criação. Curiosamente, a versão aqui citada difere ligeiramente de uma versão também publicada do mesmo poema. Esta é, ao que parece, a versão «original», uma vez que é a que figura na primeira edição dos poemas de Lowry, numa selecção organizada em 1962 por Earle Birney em conjunto com Margerie Bonner. Ainda assim, é interessante notar que, na edição portuguesa de poemas de Lowry (*As Cantinas e*

⁴ A correspondência de Lowry foi publicada pela primeira vez em 1965, em *Selected Letters of Malcolm Lowry*, selecção organizada por Margery Bonner e Harvey Breit.

Outros Poemas: 108-109), ainda que a tradução de José Agostinho Baptista siga claramente a fonte original, a versão inglesa apresenta duas diferenças consideráveis⁵. A palavra «frame» surge no lugar de «fame» e a palavra «founder» dá lugar a «work». Nesta perspectiva, não é já a fama que consome a casa da alma, mas a moldura, ou seja, aquilo que, no seu acto de eternização, conduz a um estado de paralisação e impede a progressão. Por outro lado, não seria preferível ao sucesso uma condição de definhamento e fracasso, mas, pior ainda, uma situação de trabalho sempre fracassado («to work and fail»). De facto, Lowry conta, numa carta ao seu agente literário, Harold Matson, que, num período posterior à conclusão de *Volcano*, todas as noites escrevia cinco romances – mas apenas em imaginação, porque, na realidade, estava incapaz de escrever uma linha que fosse.

Malcolm Lowry levou mais de dez anos a escrever *Under the Volcano*, e passou os dez anos seguintes a procurar libertar-se dele. A sua obra posterior parece representar a tentativa de sobreviver ao seu grande romance; ao inferno que representava o seu passado e que era preciso expurgar. Ao mesmo tempo, configura a esperança numa nova forma de vida: uma vez explorados até à exaustão todos os aspectos possíveis da Queda, viria de seguida a imagem de um paraíso terreno, ou da procura dele.

Embora tenham sido prolíferos os últimos anos, foram poucas as publicações. Tendo em conta o trabalho simultâneo em vários textos, o aspecto mais evidente da sua obra final é talvez a incapacidade de alcançar uma forma. *Dark As The Grave Wherein My Friend is Laid*, *October Ferry to Gabriola* e *La Mordida* chegam-nos apenas como romances embrionários. Os contos, por seu turno, foram recebidos com pouco entusiasmo e, ainda hoje, apesar de suscitarem o interesse das editoras e de estudiosos de Malcolm Lowry, acabam por ter pouca expressão ao lado de *Volcano* – e é justamente esta a conclusão a que chega a generalidade dos estudos desenvolvidos em torno da sua obra. Matthew Corrigan, que durante algum tempo se entusiasmou com os últimos textos de Lowry, acabou por desanimar mais tarde, concluindo: «Let's face it, Malcolm Lowry is not for public consumption» (Corrigan 1970: 83).

A verdade é que, durante a última década da sua vida, Lowry planeou um elaboradíssimo contínuo de romances. A ambição de criar um todo coeso, contudo, não se concretizou como aconteceu com *Volcano*, mas é importante observar como partiu desse sucesso. As

⁵ Existe também uma tradução de Herberto Helder deste poema em *Ouolof*, mas, dada a natureza específica dessa tradução – que não se assume propriamente como tal, mas como uma mudança para português – é irrelevante para o caso, uma vez que o último verso, «fundir-me só, para sempre, na obscuridade, na noite», não deixa explícitos os aspectos acima referidos.

obras que publicou em vida, ou postumamente, representam apenas uma parte dos seus planos: *Ultramarine*, *Lunar Caustic*, *Dark As The Grave Wherein My Friend Is Laid*, *October Ferry to Gabriola* e *Hear Us Oh Lord From Thy Dwelling Place* deviam ser articulados, de acordo com Margerie Bonner, com dois outros romances que ficaram inacabados: *The Ordeal of Sigbjørn Wilderness* e *La Mordida*. A intenção era conjugar os oito livros no contexto de uma obra global, intitulada *The Voyage That Never Ends*. Já em 1940, num carta escrita a Jonathan Cape, Lowry falava do projecto de *The Voyage* em termos de uma trilogia, sendo que *Under the Volcano* representaria o Inferno, *Lunar Caustic* o Purgatório e *In Ballast to the White Sea*, texto que Lowry escreveu nos anos 30 e que acabou por se perder num incêndio, representaria o Paraíso. Contudo, em 1951, Lowry começara a delinear o seu projecto numa sequência de «talvez sete» romances. A primeira parte desse *work in progress* seria composto por *The Ordeal of Sibjörn Wilderness*, um romance sobre o mar, e *Lunar Caustic*; *Under the Volcano* surgiria no centro; por fim, a terceira parte corresponderia a uma trilogia composta por *Dark As the Grave*, *Eridanus* e *La Mordida*. *Dark As The Grave* e *La Mordida* ficaram inacabados, sendo que as suas publicações, em 1960 e 1962, respectivamente, decorrem de um trabalho empreendido por Douglas Day, o primeiro biógrafo de Lowry, e Margerie Bonner, a partir dos manuscritos de Lowry. A grande ambição subjacente a *The Voyage* era criar uma rede de livros escrupulosamente interligados, que continuamente se espelhassem uns aos outros.

Quase toda a ficção de Lowry após *Under the Volcano* é sobre escritores que escrevem sobre escritores, refere Richard Hauer Costa (1992: 125). Noutra carta a Harold Matson, Lowry falava de um conto seu, «Elephant and Colosseum», que reflecte o dilema de um escritor, chamado Cosnahan, que vai a Roma por causa de uma tradução para italiano do seu novo romance e se apercebe de que está a ser traduzido. É traduzido em sucessivas versões, até se tornar «a member of the human race who would not work again». Margerie Bonner conta a Hauer Costa⁶ que Lowry se associava frequentemente a Steppenwolf, do romance homónimo de Herman Hesse. Como em Hesse, há em Lowry a noção do escritor cuja identidade se dilui, que desaparece por trás das suas criações. A individualidade autoral dá lugar à ideia de estar, ele próprio, a ser escrito.

O tema da metaficção é justamente o que domina a escrita de Lowry depois de *Under the Volcano*. Ao mesmo tempo, todos os textos testemunham a forma como, em Lowry, a ficção decorre da experiência pessoal. A este respeito, Barry Wood chama a atenção para a

⁶ Carta de Margerie Bonner a Richard Hauer Costa, de 14 de Dezembro de 1968 (Costa, 1992:125).

existência de duas fases distintas na forma como Lowry trabalha o material autobiográfico (Wood: 6-7): na fase anterior a *Under the Volcano*, esse material é ficcionalizado (são os casos de *Ultramarine*, *Lunar Caustic*, e contos como «June the 30th, 1934»). Depois de *Under the Volcano*, há ainda textos, como *October Ferry to Gabriola*, *Forest Path to Spring* e outras histórias contidas em *Hear Us Oh Lord From Thy Dwelling Place* em que está patente o mesmo mecanismo. Entre as duas, surge a segunda fase, cujo modelo é invariavelmente uma história sobre um escritor, que é Malcolm Lowry, mas com um nome diferente. *La Mordida* e *Eridanus* inserem-se nesta categoria.

Lowry terá incorporado as experiências da sua vida em *Under the Volcano* como se esperando que a conclusão do livro lhe permitisse deixar para trás um passado. Ora, o sistema cabalístico que percorre todo o romance formula uma visão cósmica da vida – perspectiva que leva o Cônsul a confirmar a sua condenação à maneira de uma *self-fulfilling prophecy*. Depois de concluído *Under the Volcano*, deu-se o fenómeno inverso – terá sido desse modo que Lowry o entendeu – e o livro que escreveu passou a projectar-se na sua vida, o que terá começado com o facto de, na viagem que fez ao México em 1945, para visitar e dar a conhecer a Margerie o universo que o atormentou ao longo de uma década, ter sido encaminhado para o número 24 da Calle de Humboldt, precisamente a casa que serviu de modelo para a casa de Laruelle em *Under the Volcano*. As cartas desse período indicam que Lowry ponderava a possibilidade de a ficção ter começado a consumir a sua vida. Mais tarde, na mesma viagem, foi a Oaxaca ao encontro de Juan Fernando Márquez e descobriu que este tinha sido morto em 1939, na sequência de uma briga numa cantina. Para Lowry, esse incidente terá sido determinante para fundamentar a sua convicção de que o livro, no qual explorara as bases do inferno, acabava de apanhar o seu autor numa roda infernal: escapara à morte ao transferi-la para a ficção, mas o seu amigo acabara por ser apanhado nela.

Dark as the Grave inaugura a fase da escrita metaficcional, na medida em que alude a *Under the Volcano* (a que dá o nome de *The Valley of the Shadow of Death*) e o atribui à personagem de Sigbjørn Wilderness, colocando o livro e o seu autor no interior de outros moldes ficcionais. Wilderness é um escritor que leva a sua mulher Primrose ao México para lhe dar a conhecer o cenário que serve de modelo à sua ficção. Wilderness, de acordo com a explicação de Lowry ao seu agente, é alguém que, à maneira de Ortega, vai inventando a sua vida e tentando encontrar a sua vocação (*Selected Letters*, 1965: 331, cit. por Wood, 1978:4). Movido pela ideia de que não só a sua vida era comandada pela escrita, como também ele próprio era uma personagem no interior dessa ficção, Lowry

estava a fazer ambas as coisas: a inventar a sua vida e a procurar um novo rumo para a sua obra. Na mesma carta, acrescenta ainda que o tema da sua obra passou a ser o da identificação do criador com a sua criação – o inverso de Pirandello: seis autores em busca das suas personagens.

Ao mesmo tempo que *Dark As the Grave* contém o romance *Shadow of the Valley* e o seu autor, Wilderness, *La Mordida* contém a mesma personagem, em viagem ao México com a sua mulher Primrose, na procura do amigo que teria servido de modelo a uma personagem de *Valley of the Shadow*. Assim, *La Mordida* conteria *Valley of the Shadow* e *Dark As the Grave*. *Eridanus*, por sua vez, devia constituir uma série de recordações de Wilderness e da sua mulher da vida que tiveram em Eridanus (o lugar paradisíaco que corresponde ao Canadá de Lowry e Margerie), ao chegarem a casa de Laruelle, em Cuernavaca.

Por sua vez, em *Hear Us Oh Lord*, o conto «Elephant and Colosseum» marca um ponto de viragem na tendência do livro: se, nos contos anteriores, as personagens deixaram dissolver as suas identidades, essa tendência é desviada no sentido de uma identidade sólida e equilibrada. Cosnahan viaja sozinho por Roma para encontrar a tradução do seu romance e descobre que está imerso num mundo ficcional, sendo o encontro com Rosemary o que lhe permite restaurar o sentido das coisas e o contacto com a realidade.

Em «Through the Panama», novela em forma de diário integrada no mesmo conjunto de contos, Sigbjørn Wilderness apercebe-se, ao reflectir sobre o processo criativo do romance que planeia escrever, de que está condenado pela própria obra e pelas forças malignas que lhe estão subjacentes. A personagem do seu romance, Martin Trumbaugh, escreve um livro sobre uma personagem que é absorvida pela história que escreveu, tal como lhe aconteceu a ele em relação a *Valley of the Shadow* e, ao mesmo tempo, em relação à história de um romance que mal começou a escrever (que é *Dark As The Grave*, ainda que o protagonista já não seja Wilderness, mas Trumbaugh). As observações do diário acabam por ser sugestivas da forma como Lowry terá procurado possibilidades ficcionais: as considerações sobre experiências pessoais são submetidas a uma reflexão, num plano estético, sobre as situações ficcionais à luz de correspondências literárias ou de situações, e também a uma reflexão no plano moral. Mas por moral não se entende tanto uma visão dualística do bem e do mal, como uma procura de clarividência.

Há, na obra de Lowry, uma noção progressivamente mais forte de que existe uma verdade, a que é possível ter acesso através de uma rede de correspondências. Neste sentido, a escrita reveste-se de uma função particular, como se permitisse alcançar uma espécie de transcendência. Por outro lado, a escrita concede, teoricamente, a possibilidade de uma

evasão, que se contrapõe à condição a que se presta toda a actividade solitária. Lowry afasta-se dessa tendência, na medida em que não foge de si mesmo para explorar um mundo fictício que viabilize experiências alheias à sua vida concreta. Pelo contrário, podemos ver a sua obra como uma abstracção de si mesmo, em que cada nova obra clarifica ou traz à luz algum aspecto da anterior. Um exemplo claro é o do álcool, assunto que cada texto trata de forma ligeiramente diferente. Lowry vai atravessando a embriaguez em direcção ao misticismo: *Dark As The Grave* procura refazer *Under the Volcano*, da mesma maneira que Lowry procura repensar a questão do álcool na transição de um livro para o outro. Em todo o caso, mantém-se presente a relação entre os poderes visionários do álcool e a escrita: a ideia de que Lowry bebe para criar mais livremente, livre das suas máscaras, para se tornar «o outro» de Rimbaud. Sendo um veículo por excelência para um universo de correspondências, o álcool conduz a outra obsessão: a escrita. É por isso que Lowry cresce no interior da própria obra, ao ritmo de um pensamento, cada vez mais obsessivo, que parece representar o caminho para a verdade, para o auto-conhecimento, sempre passível de ser aprofundado.

A obra final pode ser vista como expressão máxima dessa procura, no sentido em que a escrita passa a representar, como a vida, uma luta pela salvação espiritual. Lowry passa a escrever como se na tentativa de se transcender, de se tornar consciência e obra em estado puro através das várias tentativas das suas personagens de se afastarem da civilização para se elevarem sobre a existência mundana.

Lowry descreveu *Hear Us Oh Lord*, a que reservara um final triunfante e esperançoso, como um reverso de *Under the Volcano* (*Selected Letters*, 1965:180, cit. por Wood, 1978:15). Se, em *Volcano*, as personagens não são capazes de encarar a possibilidade de um paraíso na terra, senão nos breves momentos em que a consciência do destino não se insinua tão fortemente, em *Hear Us Oh Lord*, essa possibilidade passa para primeiro plano. Ora, o paraíso na terra obriga a um acto de reconstrução, um ideal a partir do qual se medem os excessos e se avalia a distância a que se está do estado de graça – está, todavia, sujeito a uma desilusão: é a visão clara daquilo que somos aqui e agora. Uma das particularidades de Lowry reside talvez no facto de encarar a vida e a obra como uma batalha moral, tendo por isso recuado naquela para representar esse recuo nesta. Matthew Corrigan (1975:419) entende que a preocupação estética de Lowry, tal como a sua obsessão moral, é de ordem tonal e de reverberação imagética: as imagens, padrões do pensamento, ligam as suas personagens a um passado definitivo (daí a propensão para os *flash-backs*, os momentos dentro de outros momentos) mas também a um passado global, à

história que se fez consciência e se tornou intemporal. Neste sentido, as duas dimensões, a estética e a moral, unem-se na procura de um estilo análogo ao pensamento, procura que é continuamente infrutífera na obra final, onde essa intenção se manifesta insistentemente. A conclusão torna-se um problema após *Under the Volcano*, excepto no caso de alguns contos, porque, justamente, a combinação destas duas instâncias, a estética e a moral – o sonho do artista e o sonho do místico – perturba o desenvolvimento da obra. Lowry estava provavelmente ciente desse problema: quando soube que *Under the Volcano* tinha sido recusado por várias editoras, a conclusão que tirou foi a de que tinha apenas alcançado um triunfo moral, mas não um triunfo artístico, sendo que a única solução era reescrever todo o romance (Brittain e Kramer, 1976).

A procura de coesão – ou de uma perfeição que se manifeste a todos os níveis – está patente na própria forma da escrita: as frases intermináveis, as repetições, os movimentos circulares do pensamento e da prosa estão ao serviço de uma permanente procura de correspondências. Ao mesmo tempo, a sintaxe intrincada funciona como o meio que permite estabelecer uma ordem e superar os parâmetros de um mundo ordenado pela linguagem, como se a linguagem métrica, o ritmo e a construção musical decorressem de uma ordem moral que se assemelha ao caos e que é preciso controlar através de todos os recursos sintácticos possíveis. Ao fazer sistematicamente surgir uma frase do meio de outra com o fim de a esclarecer, o texto parece obedecer à ideia de que há sempre alguma coisa prestes a tornar-se clara no meio da obscuridade. O mesmo acontece com o conjunto da obra, em que os romances irrompem dos contos e, posteriormente, de outros romances, para que tudo se transforme numa viagem sem fim. Neste movimento circular, as personagens fundem-se umas nas outras nos limites do texto para depois transporem essa barreira e se inscreverem num processo global, fenómeno que explica o facto de estas não conseguirem ver muito para além da sua condição de redundância, de simples correspondência com um universo que as transcende, e para o qual não contribuem. Em termos fenomenológicos, como assinala Corrigan, tornam-se actos de intencionalidade: seres voltados para algo maior, para algum sentido que ateste a sua existência.

Prende-se talvez com esse aspecto a origem do impasse em que a sua obra se fixou após *Under the Volcano*: a procura de uma verdade passa a confluir para uma escrita centrada na consciência – a consciência do ser, da escrita, a auto-consciência. Acontece que a consciência não se traduz geralmente numa forma narrativa, pelo menos não directamente. O termo «stream of consciousness», em voga no tempo de Lowry, comporta, aliás, um falso princípio, uma vez que a consciência não «flui» de forma linear, constante e

inquestionável, como algo puro e simples. Neste sentido, a ficção, e a narrativa, são superestruturas que se situam acima da dimensão da consciência. As suas personagens – e importa pouco de que personagem se trata, porque, de certa forma, partilham a mesma consciência, mas em momentos e lugares diversos – reflectem geralmente sobre um acontecimento apreendido, momento a partir do qual a narrativa passa do plano real para um plano puramente abstracto, que depressa se desdobra numa rede de múltiplas correspondências. Mas se *Under the Volcano* nos apresenta, em última análise, o drama da consciência e se as personagens, por si só, representam apenas determinados aspectos de um espírito único, a verdade é que tudo isso é trabalhado em articulação com uma narrativa coesa. Na obra final, a coesão é sobretudo procurada através da inter-relação dos textos. Por outro lado, parece haver uma incapacidade de lidar com a indefinição, ou, para usar um conceito de Keats que era caro a Lowry, uma falta de capacidade negativa: a procura de respostas sobre a verdade da alma humana abala a potencialidade estética e acaba por comprometer a narrativa.

A questão que ainda assim se colocam os estudiosos é porque terá Lowry escolhido outra via depois de *Under the Volcano*, se com ele conseguiu alcançar o êxito que durante tanto tempo procurou. Barry Wood sustenta que foi precisamente a escrita de *Under the Volcano*, ao longo de dez anos, que levou Lowry a deixar-se consumir pela sua obra, sendo a metaficção apenas a expressão artística desse estado e, ao mesmo tempo, uma solução quase terapêutica para os traumas, as dúvidas e as obsessões próprias de um escritor preso nas tramas da sua ficção. De resto, regressando ao poema citado inicialmente, podemos ver o sucesso alcançado por *Under the Volcano* como uma espécie de prisão que terá levado a que dele se esperasse mais do mesmo, ficando por isso, como as suas personagens, retido no passado. Ou talvez se possa até concluir, regressando antes ao próprio *Volcano*, que, se decididamente o Cônsul não o poderia ter escrito, poderia ter sido ele o autor da obra que se lhe seguiu.

Os últimos textos de Lowry denotam um tipo de escrita profundamente diferente. No entanto, há um aspecto que percorre linearmente toda a obra: a ideia de que o tempo constitui a grande preocupação das personagens. O ponto de partida é sempre o de uma reconsideração presente sobre o passado, e raramente o reconhecimento de uma realidade actual, que, no entanto, é já forçosamente uma reelaboração feita a partir de noções actuais. O processo de escrita de Lowry reflecte bem esse fenómeno: embora se baseie numa experiência vivida no México, *Under the Volcano* é escrito no Canadá, num cenário

totalmente diferente e em condições já bem diversas. O mesmo acontece com *Ultramarine*, *Dark As The Grave*, *October Ferry*, e *Hear Us Oh Lord*.

O projecto de Lowry de uma obra global não tinha em vista um objectivo final e definitivo, mas um ponto de partida para um trabalho em constante mutação, noção que corresponde à ideia de que a própria vida é uma viagem contínua («the voyage that never ends»). Ora, essa ideia não é certamente apenas o fio condutor do seu projecto: é precisamente o que constitui a base de cada texto, desde os romances aos contos. Mas por viagem não se entende, neste caso, uma procura com uma finalidade específica. A finalidade é a de que a viagem tem de continuar, num movimento a vários níveis através do tempo e do espaço, na procura de um equilíbrio.

Os últimos textos possuem grandes semelhanças, sobretudo tendo em conta que as técnicas estilísticas ganham uma nova dimensão à luz de questões metafísicas inerentes. Em Lowry, é particularmente determinante a descrição da realidade em termos do fluir do tempo, ou seja, do movimento, e da sua relação com a dimensão espacial. É neste contexto que surge não só o seu mais significativo romance, mas uma trama de textos em que algumas cenas e alguns tipos de descrição são trabalhados de modo idêntico.

Nesta perspectiva, a escrita desempenha uma função semelhante à da viagem: ambas representam a procura de uma identidade, sendo a vida encarada como um esforço repetido, um movimento constante (Grace: 1977). Ao mesmo tempo, também a ideia do paraíso, o alcançar de um objectivo definitivo, é inviável, uma vez que a existência individual não é estanque, e o tempo não pode ser fixado em pontos específicos.

Sherrill Grace aponta duas marcas fundamentais na escrita de Lowry: por um lado, a obsessão com a forma ou a estrutura, constantemente descrita em termos espaciais, que se manifesta sobretudo nas evocações do passado, operando como marca de uma mente retida noutro tempo e atormentada pela culpa e pelo medo. A compressão do tempo, por outro lado, leva a que, nos romances como nos contos, as personagens voltem a viver o passado em sonhos ou visões, num estado de limbo induzido pela viagem. Deste ponto de vista, Lowry funciona um pouco ao inverso de Proust, na medida em que as suas personagens não se procuram no passado, antes desejariam poder sair dele. Ficar imobilizado no passado representa uma condição infernal, uma vez que impede que o tempo flua para o presente e o futuro – e, em *Under the Volcano*, o Cônsul está morto porque não consegue sair do passado. Mas, se reviver esse tempo representa uma inércia infernal, configura, ao

mesmo tempo, uma oportunidade de encontrar uma actividade renovada, que depende da aptidão da personagem para mudar.

A concepção de Lowry dos binómios tempo/espaço, acção/inércia, incorporada – por meio de cenas específicas, de símbolos e imagens – na estrutura do ciclo de *The Voyage*, assim como nos romances e contos, insinua-se sobretudo na sintaxe. O ritmo, produzido pela acumulação de orações participiais e temporais, sugere uma ideia de fluir do tempo, técnica que se manifesta sobretudo nas descrições da viagem, como se o andamento do veículo que transporta as personagens determinasse o ritmo da sua mente.

Muitos críticos de Lowry tendem a encarar a sua obra em termos do que é bom ou mau, acabando por contrapor o «milagre» de *Under the Volcano* ao «fracasso» dos outros textos – e por avaliá-los em função desse texto. William Van O'Connor (1961, cit. por Wood, 1978:4) considerou a reflexividade sobre a escrita e a ausência de um verdadeiro assunto duas das principais limitações de Lowry, e até o primeiro biógrafo de Lowry, Douglas Day (1973), que passou sete anos a investigar sobre a sua vida, viu em *Hear Us Oh Lord* um conjunto de contos sem substância, que na verdade mais depressa classificaria de considerações, do que de contos. Barry Wood, por sua vez, considerou estas opiniões como um grave erro de interpretação crítica, uma vez que menosprezam a elaboração de um sistema metaficcional altamente individualizado e diferente do que é produzido actualmente (note-se que o texto é de 1978).

A conclusão a que levou este trabalho foi, todavia, a de que o conjunto da obra de Lowry é a expressão de um *work in progress*, com todas as implicações inerentes a esse processo. Este factor torna supérflua a avaliação dos textos inacabados em função da pretensa grandeza de um romance que levou dez anos a escrever. Mas, uma vez concedida atenção a esses textos, o principal aspecto a ter em conta é a estreita relação entre todos eles, e o modo como cada texto parece desenvolver detalhes explorados num texto anterior. No fundo, o aspecto fundamental subjacente à obra de Lowry é a ideia do ciclo, noção que culmina no ambicioso projecto de *The Voyage*, em que nada seria deixado ao acaso.

Aspectos da tradução

Traduções para português de Malcolm Lowry

Em Portugal, a primeira tradução de Malcolm Lowry surge em 1962: Virgínia Motta traduz *Under the Volcano* e, quatro décadas mais tarde, em 2007, revê o romance por ocasião da sua reedição.

Depois da primeira edição de *Debaixo do Vulcão*, traduz-se em Portugal quase toda a obra de Lowry. *Dark as The Grave Wherein My Friend is Laid* (*Escuro como o Túmulo Onde Jaz o Meu Amigo*) é traduzido por Carmen González em 1973 e, no ano seguinte, Anna Hatherly traduz *Hear Us O Lord From They Dwelling Place* (*Ouve-nos Senhor do Céu que é Tua Morada*). Nos anos 80, Aníbal Fernandes traduz *Lunar Caustic*, Fernanda Pinto Rodrigues traduz *Ultramarine* (*Ultramarina*), e Augusto T. Dias traduz *Ghostkeeper*, novela contida em *Psalms and Songs*. Na década seguinte, surgem as traduções de duas novelas, *Through the Panama* (*Através do Canal do Panamá*), por Anna Hatherly, e *October Ferry to Gabriola* (*O Barco de Outubro para Gabriola*), por Maria José Figueiredo. Em 2008, José Agostinho Baptista selecciona e traduz um conjunto de poemas de Lowry, numa edição a que dá o nome *As Cantinas E Outros Poemas do Mar e Do Álcool*.

Deste inventário ressalta um aspecto curioso: o número de obras de Malcolm Lowry traduzidas em Portugal é quase equivalente ao número dos tradutores: só Anna Hatherly voltou a traduzir Lowry. De resto, foram publicados em Portugal dois livros *sobre* Malcolm Lowry: *Por Cima do Vulcão*, de Pedro José Leal, uma espécie de biografia romanceada, e, em 2009, ano em que se comemora o centenário do autor, *A Caminho do Vulcão*, de Marcelo Teixeira, obra que ficcionaliza um encontro entre Lowry e Fernando Pessoa no ano de 1933, durante a sua passagem por Lisboa.

Assim, ficam apenas por traduzir alguns poemas, *La Mordida* – romance que ficou incompleto e que Margerie Bonner «completou», conjuntamente com Douglas Day – os restantes contos de *Psalms and Songs* e a correspondência.

Dos contos aqui traduzidos, «China», «June the 30th, 1934» e «Under the Volcano» foram publicados pela primeira vez em *Malcolm Lowry: Psalms and Songs*, edição de Margerie Bonner. «Strange Comfort Afforded by the Profession» foi publicado em 1961, em *Hear Us O Lord From Thy Dwelling Place*, colecção que, como referido, foi traduzida por Anna Hatherly (*Ouve-nos Senhor*). Este facto era desconhecido na altura de selecção dos textos a incluir no projecto, tendo-se optado por não confrontar as duas traduções.

Os contos

Os contos traduzidos foram escritos em períodos diversos da vida de Lowry. «China» foi escrito no final dos anos '20, «June the 30th, 1934» e «Under the Volcano» nos anos 30, e «Strange Comfort Afforded by the Profession», entre 1948 e 1956, circunstância que nos permite, de alguma forma, traçar a evolução da escrita de Lowry. De um modo geral, diríamos que «China» corresponde ainda a um período de iniciação – Lowry teria apenas vinte anos – embora contendo já uma parte daquilo que virá a ser a escrita «madura» do seu autor. Pelas semelhanças que apresenta relativamente a *Ultramarine*, somos levados a crer que o conto terá dado origem ao romance, à semelhança do que aconteceu com *Under the Volcano*. Em «June the 30th», quase podemos afirmar que está encontrada a forma que irá culminar em *Under the Volcano*. Por fim, diríamos que «Strange Comfort» se insere já na fase que mais atrás se classificou como o período metaficcional. Ainda que aparentemente muito distintos, encontramos nos quatro contos a repetição – ou antes a reelaboração – de alguns aspectos, como o da viagem enquanto configuração da ideia do tempo.

Relativamente às semelhanças – ou aos pontos em que os quatro textos se tocam para seguirem caminhos diversos, o aspecto mais evidente é talvez o carácter autobiográfico, o que seria de esperar, uma vez que constitui a base do processo criativo do seu autor. «China» resulta da viagem que Lowry fez em 1920 rumo ao Oriente, e o único incidente passado evocado pela personagem – o facto de ter vencido um torneio de críquete – corresponde ao torneio de golfe que Lowry venceu aos quinze anos, no Royal Liverpool Golf Club. «June the 30th 1934» reporta-se a uma viagem a Paris, no ano de 1934 – ano em que Lowry casa com Jan Gabriel. «Under the Volcano» é, como sabemos, o resultado da primeira viagem ao México, em 1938, e «Strange Comfort» tem origem numa viagem a Itália entre 1947 e 1948. A viagem, que serve de ponto de partida a qualquer um dos contos, é a condição que permite que as personagens se libertem das suas raízes para se deixarem comandar. Daí decorre, paradoxalmente, um alheamento face à realidade exterior que logo se converte num sentimento de irrealidade. O narrador de «China» não se consegue libertar da ilusão de que a guerra não está efectivamente a ter lugar, apesar da presença de uma voz interior que lhe lembra que existe uma realidade para além do «eu», distância que ao mesmo tempo se reflecte na não identificação com os outros tripulantes do barco. Também Goodyear se encontra perante uma realidade social que não consegue

entender (o caso Stavisky e tudo aquilo que no mundo está em transformação e que lhe é difícil identificar), e numa situação de desconforto quase histérico diante da presença dos outros passageiros, que representam uma ameaça ao seu universo interior. Sigbjørn Wilderness, que é, de todas as personagens, a mais alheada do mundo, refugia-se na casa de Keats – precisamente por se tratar da casa de um artista que pela morte deixou de ser real – e depois num bar onde consome uma boa quantidade de *grappas*. Também a guerra só lhe diz respeito na medida em que se pode alegrar por os italianos terem preservado a casa de Keats dos alemães. Sigbjørn nota, não sem alguma ironia, que os italianos correram um risco considerável: ele, contudo, limita-se a usufruir do resultado desse risco a favor do estranho conforto que a profissão lhe consente: esse conforto mais não é do que a possibilidade de se fechar no seu mundo de correspondências. No caso de «Under the Volcano», esse alheamento é representado pela personagem do Cônsul, para quem o álcool se tornou um meio de se encontrar consigo, ao ponto de a embriaguez ser já o seu estado natural – e o facto de se encontrar em privação acentua mais ainda essa condição.

O modo como o tema do álcool é desenvolvido nos quatro contos parece estar de acordo com um padrão segundo o qual «China» representa apenas a latência de determinados assuntos. Em «June the 30th» e «Under the Volcano», esses assuntos são trabalhados na perspectiva de uma tentativa de um relacionamento com o mundo – perspectiva que o segundo acaba por desmentir – e, em «Strange Comfort», essa tentativa é deixada de parte e passa a ser assumido o estado de total isolamento e de dissolução da identidade. Talvez se possa assumir que «China» trabalha a noção de irrealidade, aborda o tema do álcool de passagem, e acaba por concluir que «estamos sempre aqui», levando o nosso horizonte para onde quer que nos levem os nossos passos. Nos contos seguintes, essa teoria já não é formulada em termos de uma conclusão: poderá ser uma evidência para as personagens, no sentido em que as viagens que fizeram as terão levado a concluir que transportam sempre o seu horizonte consigo. Ainda assim, essa evidência não resulta numa noção de identidade estável: pelo contrário, vai-se agravando à medida que passamos de um conto para o outro. Se o narrador de «China» denota uma certa integridade no sentido em que não se deixa influenciar pelas outras personagens do conto (a sua consciência mantém-se imperturbável apesar das contínuas avaliações de que é objecto), nos contos seguintes, essa identidade é posta à prova. Goodyear mente a respeito da sua identidade, porque parece não saber ao certo qual é a sua. Assim como o Cônsul de *Under the Volcano* declara chamar-se Blackstone – o homem que foi viver com os índios – pois é o nome que simboliza a pureza que desejava recuperar – Goodyear assume uma identidade que imagina ser a de Firmin

alguns anos antes da guerra, quando teria a mesma idade que ele. Por outro lado, não se identifica com as próprias palavras, o que, mais uma vez, lembra os delírios do Cônsul. No conto homónimo, é também a interacção com os outros que leva a uma reavaliação da identidade – mas, se no conto anterior, os «outros» acabam por ser representados apenas pela personagem de Firmin, neste englobam também os passageiros da carrinha, os polícias, e, de algum modo, as pessoas nas ruas, nas cantinas.

De certo ponto de vista, essa reavaliação pode ser entendida em articulação com questões morais. Goodyear diz a Firmin ter estado na guerra, como se esse incidente justificasse o seu fracasso e o facto de não contribuir para o mundo. Em «Under the Volcano», o índio que morre à beira da estrada representa a possibilidade de as personagens contribuírem para alguma coisa. De facto, ainda que chegue a recear tratar-se de uma alucinação, o Cônsul acaba por chamar a atenção do motorista para essa realidade. Mas Yvonne é incapaz de agir e Hugh acaba por ser persuadido a não intervir pelo Cônsul, que, embora devesse representar a autoridade, é o que mais anseia desembaraçar-se daquela situação – de preferência por via do mescal. De resto, há em ambos os contos a ideia de que as personagens têm uma profissão à qual não sabem corresponder. Goodyear é reverendo, ainda que nada o faça adivinhar, à excepção do colarinho – assim como ninguém diria que Geoffrey Firmin de *Under the Volcano* é, na verdade, o cônsul britânico. De Sigbjørn Wilderness sabemos apenas que, tendo «uma cada vez menor bolsa Guggenheim», está aparentemente mais inclinado para a profissão de escritor. No caso de Wilderness, somos quase levados a concluir que as preocupações morais são já livremente assumidas enquanto despreocupações: como se, sendo de algum modo o resultado das personagens dos contos anteriores, tivesse já atingido um ponto em que, como as velhas de «Under the Volcano», a piedade e o terror perante uma realidade alheia tivessem já sido apaziguados pela prudência e pela convicção de que é melhor ficar onde se está. Este aspecto leva-nos a considerar que o letreiro em *Under the Volcano* que incentiva a que se cuide do seu próprio jardim não se distancia muito da conclusão de *Candide* de Voltaire, segundo a qual «il faut cultiver notre jardin» (nosso sublinhado). Não estamos assim tão longe da ideia de que as várias personagens representam uma parte de uma mesma consciência – mais uma vez, parecemos estar diante (ou dentro) da de Lowry, a explorar diversos aspectos em função da sua evolução, ou da sua «aprendizagem».

Wilderness renunciou à acção, para passar a viver num plano quase exclusivamente mental, o que justifica que não esteja, como acontece nos outros contos, em plena viagem. Ainda que se encontre num país que não o seu, as descrições não incidem sobre a viagem

propriamente, porque Wilderness não está a caminho de nada. A viagem, expressa aqui através da memória dos lugares visitados, parece funcionar como pontos de referência na evolução da personagem: em Richmond, passou por um período agradável e visitou a casa de Poe; em Seattle, enfrentou um período difícil. (De facto, as biografias de Lowry por vezes pouco mais são do que um inventário dos lugares por onde passou.)

Se, nos dois contos anteriores, a agitação da viagem (a trepidação do comboio, o ruído da carrinha) constituem um obstáculo à comunicação, em «Strange Comfort» não há, tão-pouco, comunicação, porque os «outros» estão ausentes: Sigbjørn está totalmente só, ainda que ilusoriamente acompanhado pelas figuras que servem de modelo à sua existência – sendo justamente uma figuração, porque estão mortas, e Sigbjørn nunca as conheceu. De modo idêntico, se, nos contos anteriores, os diálogos são continuamente inter-cortados pelos momentos de reflexão que, ainda assim, as personagens procuram sustentar de modo a não se alhearem totalmente da realidade que têm diante delas, em «Strange Comfort» a personagem não se sente obrigada a sair do seu universo, e a reflexão (abstracta) é o que domina o conto.

Wilderness – cujo nome tem uma simbologia óbvia – está num estado de desprendimento da realidade, questão que as personagens de «Under the Volcano» e «June the 30th» não conseguem (ainda) resolver interiormente. No entanto, o estado do Cônsul reflecte uma mudança relativamente a Goodyear. Goodyear receia ser tomado por um espião, como, de resto, receia todo o confronto com estanhos e vive atormentado pela culpa, mas, ainda assim, entrega-se à conversa com Firmin, que acaba de conhecer. Olhando para «Under the Volcano», podemos dizer que existe uma tensão entre Hugh, que representa ainda um optimismo fervoroso e juvenil, e o Cônsul, para quem o álcool se tornou uma espécie de antídoto para a abjecção que vê em todo o lado, até na beleza da paisagem. Sigbjørn parece já ter transitado para outro estádio. No romance, contudo, o Cônsul não se salva, porque o horror da consciência é explorado até ao limite, o que possivelmente se deve à desilusão concreta da sua vida, independentemente da náusea que sente «sem razão aparente» (não consegue perdoar a infidelidade de Yvonne, como também não consegue perdoar ao irmão). Sigbjørn não parece ter vivido algum inferno mais penoso que o de ter sido enviado para Seattle por intermédio do advogado do seu pai. Em todos os casos, contudo, excluindo «China», está presente a ideia da culpa, independentemente da natureza do passado de cada personagem e o modo de lidar com ele.

Os aspectos formais reflectem essa metamorfose. «China», expressão de um conjunto de ideias ainda em estado embrionário, revela uma escrita pouco trabalhada, talvez até rudimentar. O modo narrativo é também muito diverso: apresenta-nos um narrador autodiegético. É, em suma, um relato que gera uma reflexão manifestamente dirigida ao leitor: a de que «estamos sempre aqui». Nos dois contos seguintes, a intenção comunicativa – se assim lhe podemos chamar – torna-se mais subtil, é incorporada na narrativa, nas personagens, passando também para um plano implícito. Em «June the 30th», encontramos já um estilo mais consolidado, insinua-se um poder descritivo e com isso nasce uma musicalidade que parece corresponder ao ritmo da viagem, que por sua vez contagia o pensamento da própria personagem. «Under the Volcano» elabora esses aspectos, dando ao ritmo um movimento a um tempo sincopado e contínuo, como se a escrita quisesse expressar o que ainda não aflorou na palavra. Elaboro também os espaços simbólicos, deixando que a carga pressagiadora conduza a uma ideia de confluência de realidades num mesmo sentido, no sentido de uma unidade (a força pressentida no vulcão, os índios que no final retomam a imagem do índio moribundo e trazem de volta o sentimento de culpa). «Strange Comfort» inaugura – ou é representativo de – uma tendência contrária. A narrativa é despojada, reduzida aos detalhes estritamente necessários: em Roma, uma personagem, Sigbjørn Wilderness transita quase imperceptivelmente da casa de Keats para um bar. A sintaxe mantém-se intrincada – mas o ritmo perde a musicalidade. Se em «Under the Volcano», como no romance, a noção do tempo é «circunfluyente», em «Strange Comfort», as frases sucedem-se num movimento em espiral, mas acabam por se desarticular umas das outras – sobretudo a partir do momento em que Sigbjørn pede a primeira *grappa* – tornando-se reflexão em estado puro, fragmentação com vista à coerência, à coesão.

Esta evolução é análoga às formas que a ironia assume nos quatro contos. Em «China» a ironia é da personagem para com os outros, assim como em «June the 30th» esta se manifesta de Firmin para com Goodyear. Em «Under the Volcano», a ironia está no Cônsul, e é de si para consigo, acabando, de certa forma, por se revelar na narrativa – ainda assim, o conto não é irónico. «Strange Comfort», pelo contrário, é um texto irónico, a começar pelo próprio título e terminando no acesso de tosse de Wilderness.

As traduções

China (1)

Para mim (2), a China é como um emaranhado, como um sonho; em boa medida, um sonho bizarro. Pois, apesar de eu lá ter estado, assume por vezes contornos que a minha imaginação lhe conferira antes de lá ter ido. Mas, mesmo se lá vivesse, não deixaria de me parecer irreal; habitualmente não penso nisso, mas, quando penso, fico com vontade de rir.

Moro lá em baixo nas docas, agora em Hoboken (3), Nova Jersey e, de vez em quando, vou lá abaixo dar uma volta, para ver um navio que atravessou o Oceano Ocidental. Isso não me cria saudades de casa nem desperta em mim o velho amor pelo mar ou pelas recordações que tenho da China. Tão-pouco me entristece quando penso que lá estive e que, afinal, tenho tão poucas recordações.

Não acredito na China.

Podem dizer (4) que sou como aquele homem de quem terão lido, que passou a vida como marinheiro num navio, navegando entre Liverpool e Lisboa, e que, depois de reformado, sobre Lisboa apenas sabia dizer: andam mais depressa os eléctricos lá do que em Liverpool.

Tal como Bill Adams, fui parar à vida do mar saído de uma escola privada inglesa, onde usei cartola e uma bengala com castão de prata, mas por aí se ficam as semelhanças. Eu era fogueiro.

Naquela altura, uma terrível guerra estava a ter lugar na China, mas nem nisso eu acreditava. Mesmo do outro lado do rio de onde desembarcámos, a China fazia troar as suas armas Bum! bum! bum! (5), mas tudo aquilo se

1) Título: Entre as duas alternativas («China» sem o deíctico e «A China») optou-se pela primeira, precisamente porque a presença do artigo faria supor que se trata de um conto sobre a China, quando, na verdade, se trata primordialmente de um conto sobre a inesperada inexistência dessa estranheza relativamente ao um lugar «estrangeiro». Por outro lado, a relativa brusquidão do título estabelece, de alguma forma, o tom do texto.

2) Na versão inglesa, a preposição «to me» ocorre no final da oração; na versão portuguesa, temos a possibilidade de colocar a preposição no início ou no meio da oração. A questão que se coloca é se é relevante o facto de o conto iniciar, como na versão original, com a palavra «China» - o que, de certa forma, compromete a naturalidade na versão portuguesa - ou se esse aspecto tem pouca importância, fazendo então sentido preservar a cadência que é natural na nossa língua. A precedência da preposição «para mim» joga, todavia, em favor da prevalência do «eu» sobre o lugar. Dito de outro modo, a sensação de estranheza sentida pelo narrador não é tanto gerada pelo confronto com uma realidade estranha, a China, como pelo confronto com o universo pessoal.

despenhava sobre as nossas cabeças sem nos tocar. Não que eu tivesse acreditado naquilo com mais convicção, tivéssemos todos ido pelos ares: não associamos a nós próprios esse tipo de fatalidades. Mas era como se sonhássemos, como muitas vezes sonhei, que permanecíamos incólumes sob o tumulto de uma catarata imensa, as do Niagara, por exemplo.

Estávamos atracados pela proa ao cruzador de batalha inglês, o *H.M.S. Preteu*. À popa estava uma lancha de Ningbo, alta e pintada de cores vivas. Fora isso, pouco havia nas imediações, antes de os estivadores chegarem, que sugerisse que não estávamos em casa: até a guerra, por palpável que parecesse através da bruma do rio que eclipsava a outra margem, não dissipava essa ilusão: muito podia ter acontecido, para o bem e para o mal, durante a nossa ausência de Inglaterra. E talvez isso me leve à minha única verdadeira questão. Estamos sempre «aqui». Nunca o sentiram? Bom, para mim, isso era muito evidente. Num jornal inglês, podia ler sobre a célebre cidade ali à mão, dividida contra si mesma, torturada não só pela possibilidade de invasão, mas também pelas ameaças da sua própria oclocracia, mas quando o chefe de máquinas nos proibiu de atravessar o rio para lá chegar, virei-me para o lado e adormeci. Não acreditava que ali estivesse. E quando o despenseiro propôs que se organizasse uma partida de críquete entre o *Arcturion*, que era o nome do nosso navio, e o *H.M.S. Proteu* (6), tive a certeza de lá não estar. No entanto, já adivinhava que seria assim.

Iniciaram-na no Oceano Índico.

Estava a terminar o meu turno de vigia (7) e, ao chegar à galé, percebi que estavam a iniciá-la.

3) *I live down at the docks now in Hoboken* (p. 21, l. 7) – Na verdade, esta frase permite duas interpretações, dependendo da posição que se atribuir à vírgula:

i) *I live down at the docks, now in Hoboken.*

ii) *I live down at the docks now, in Hoboken.*

4) *You can say I'm like that man you may have read about* (p. 21, l. 14) – Começa neste ponto a «abordagem ao leitor», estando a dificuldade precisamente nas possibilidades comunicativas contidas no pronome *you*, o que leva a que a tradução hesite entre a segunda pessoa do singular e a segunda pessoa do plural. Neste caso, optou-se pela segunda alternativa, sendo que, posteriormente, outros casos exigiram outras soluções.

5) *Doom! doom! doom!* (p. 22) – No inglês, esta expressão tem, por um lado, um valor onomatopéico (o som das armas) e, por outro, um sentido de destino e sentença, particularidade que não foi possível transpor para a tradução.

6) *Arcturion* e *H.M.S. Proteus* – Em *Mardi*, de Herman Melville, o navio chamado *Arcturion* tem uma tripulação intelectualmente pobre, como é o caso em «China». No mesmo romance, há também uma referência ao mito de Proteu, o que leva a crer que se trata de uma alusão a Melville.

Os marinheiros estavam para ali, em torno do castelo da proa, a enovelar fios de cordame de amarra. Pareciam velhas criadas, a segurar a malha umas das outras, pensei. Vi então que estavam a fazer bolas de críquete. O *Arcturion* trazia um hélice de reserva acorrentado à parte dianteira do tombadilho, onde o capitão marcava a giz o alvo. Um *wicket!* (8)

Enquanto acabava o meu prato, vi que estavam a começar e, quando finalmente saí lá para fora, já tinham começado. A bombordo da doca alagável, do armário de vassouras ao hélice de reserva a distância era de um campo de críquete e, ao fundo, Hersey estava a servir. Deu uma longa corrida mesmo por baixo da escada de convés e depois serviu. Junto *wicket*, marcado a giz no hélice de reserva, Lofty tremia. Rodava no ar um taco que o carpinteiro lhe fizera. Hersey recebeu novamente a bola. O resto da equipa dispersava-se pelas escotilhas, sobre os tubos de vapor, no meio da roupa por lavar. Hersey lançou a bola de novo. Lofty não apanhou. Hersey tinha outra vez a bola. Um ou dois marinheiros continuavam a enovelar cordame.

Quando os marinheiros me viram, puseram-se a falar de modo afectado por minha causa. Ah, ouça lá, passe-me a coisa, o diabo da bola – e assim por diante.

Resolvi que odiava aqueles homens, e apeteceu-me esmagá-los: nunca passariam de escumalha. Corria-lhes no sangue untuosidade e servilismo e ainda hoje me parece necessário dizer estas coisas com puro ódio. A imitar um sotaque proletário eram ainda mais desagradáveis do que a classe a que eu pertencia.

7) *Eight bells* (p. 22, l. 28) – No sistema de navegação britânico, o sino toca de meia em meia hora. Tendo em conta que um período de 24 horas é dividido em seis turnos de quatro horas, o oitavo toque representa o final do turno.

8) *A wicket!* (p. 23, li. 2) – Não existindo em português uma expressão correspondente, mas apenas uma definição descritiva («grupo de três paus verticais unidos por barras horizontais chamadas *bails*, definido pelo *batsman*») e precisamente porque se trata de um termo próprio de um desporto associado à cultura inglesa, optou-se por manter a forma inglesa.

Velhas criadas burguesas de touca e vassoura, é o que os marinheiros ingleses dos barcos a vapor são de verdade.

Alguns fogueiros por ali andavam, cobertos de fuligem, a sorrir e a olhar de lado como os pretos. Não se juntavam aos outros. Eram solidários, tinham um inimigo, o despenseiro. Os marinheiros e os outros eram Judas mesquinhos que tinham de se dar com os dois lados. Eram maus uns para os outros e eram capazes de vos roubar o leite do chá. Mas os fogueiros eram um bloco sólido. Éramos essenciais. E fazíamos frente ao despenseiro por causa da comida.

Tinham começado por fazer pouco de mim: Onde fica Heton, Hoxford ou Cambridge? Mas, por fim, acabaram por dizer: Eton, Oxford, Cambridge e o castelo de proa do fogueiro. Pelo menos, não foi para marinheiro, e isso já é qualquer coisa. Era esta a atitude deles.

Eu era carregador de carvão e trabalhava no quarto de vigia das 12 às 4 e, ao fim de algum tempo, aceitaram-me tacitamente como sendo um deles. Trabalhava com empenho e não resmungava. Respeitava-os, mas isso não lhes dizia nada. Mas agora, unidos e olhando com desprezo para os marinheiros, olharam-me de lado como se desconfiassem de que eu me tivesse passado para o lado do inimigo.

Depois, o despenseiro saiu da cozinha a fumar um charuto, parou imperioso no topo da escada de convés e desceu lentamente, fumando.

– Olá, rapaziada, deixem-me dar uma tacada.

E Lofty passou o taco ao despenseiro.

Em pouco tempo, estava a bater bolas por todo o lado; lançou duas para o Oceano Índico e estava nitidamente satisfeito consigo próprio. Ah, era muito evidente que se julgava alguém com classe.

– Que marinheiros idiotas – disse o fogueiro num tom arrastado.

Nessa noite, andava eu a fumar de pantufas de um lado para o outro na popa, quando o despenseiro veio ter comigo.

– Diga lá – começou por dizer. – De certeza que joga críquete. Pois olhe, eu não sou só despenseiro. Fiz os meus estudos. Mas deixe cá ver, você não é o...

Senti, de súbito, que tinha de lhe dizer que era. Contei-lhe como me saíra no torneio entre Eton e Harrow, como jogara contra os australianos; não havia nada que eu não soubesse de críquete. Também lhe disse para ficar calado, mas já devia saber que não se pode confiar num marinheiro.

Só quando ele se foi embora é que me ocorreu tudo o que lhe devia ter dito.

Cumpriu a promessa enquanto lhe foi conveniente, e só enquanto lhe foi conveniente. Entretanto, estávamos cada vez mais perto da China.

E, quanto mais nos aproximávamos, menos eu acreditava nela.

O que vos quero dizer é que, para mim, não era de modo nenhum a China; era aqui mesmo, este cais. Mas não é bem isto que queria dizer. O que quero dizer é que aquilo que decerto não era, era a China: um lugar longínquo, algures. O que era, era aqui, algo de sólido,

táctil, impenetrável. Ou, talvez, nem uma coisa nem outra.

Reparem, eu tinha-me esgotado por trás de uma barreira da vida no mar, por trás de uma barreira de tempo, de modo que, quando desembarquei, sabia apenas que era *aqui*. Mesmo quando, ao fim de alguns copos, ficava animado, esquecia-me sempre de que estava na China. Estava «aqui». Percebem o que estou a dizer?

A primeira coisa de que me dei conta quando lá cheguei foi a extensão do erro. Não que estivesse desiludido, quero deixar isso claro. Não senti, com Conrad, «que o esperado já desaparecera, já passara imperceptível num suspiro, num fulgor, com a juventude, com a força, com o devaneio das ilusões» (9). Esse suspiro, esse fulgor, nunca aconteceram. Não havia momento que cristalizasse o Oriente para mim. Esse momento não teve lugar. O que aconteceu foi diferente. Tinha ansiado intensamente por uma coisa, e a isso chamei China; e, no entanto, quando cheguei à China, ainda ansiava por essa coisa, exactamente da posição em que me encontrava. Talvez a China não estivesse ali, não existisse para mim, tal como eu podia não existir para a China.

E comecei até a acreditar que o meu trabalho não era real, embora houvesse sempre uma voz que segredava: experimenta pegar numa barra de grelha e logo vêes como é real.

Então atracámos, e pouco tempo passou até que o comandante mandou chamar-me.

– Organizámos um torneio de críquete com o *H.M.S. Proteus* e queremos mostrar-lhes como é – disse.

– Claro – disse o despenseiro. Organizámos uma partida de críquete e vamos mostrar aos recrutas manhosos (10) o que pensamos deles.

9) A referência é a *Juventude*, de Joseph Conrad.

10) *Foxy Swaddies* (p. 25) – O termo «swaddy» designa alguém de Swadlincote, Derbyshire, designando, por isso, um certo provincianismo. Por outro lado, representa também uma forma coloquial agora em desuso: «private soldier», noção comparável, em português, a um «recruta».

– E você vai jogar – disse o comandante.

– Claro – disse o despenseiro. E agora trate de se aprumar um pouco, veja se tem um ar arranjado, está a ver? Não pode jogar com uma toalha velha ao pescoço. O que é que eles iam pensar de nós?

– Tem razão – disse o capitão. A última vez que foi a terra com uma toalha ao pescoço foi uma autêntica vergonha para o navio.

– Foi o único homem a ir a terra sem gravata – disse o despenseiro.

– Fui dar um mergulho – comecei por dizer. Mas, afinal, qual era o interesse de falar com estas velhas alcoviteiras? E divertia-me muito olhar mais uma vez para o coração corrupto da vida que deixara para trás; rejubilava com o facto de a minha existência se manter totalmente inalterada e de estar continuamente, onde quer que estivesse, a ser avaliado e farejado pela minha igualha. Um pouco mais tarde, o despenseiro desceu ao castelo da proa com uma série de extravagantes brins brancos que tinha desencantado e não tardou que desse com um brim pendurado no varão do meu beliche. Enquanto mudava de roupa, os fogueiros sorriram com malícia.

– Assim sentes-te em casa, Jimmy.

Nenhum outro fogueiro fora seleccionado para jogar e, por dentro, fiquei em fúria.

Lá fora, o despenseiro dizia:

– Vamos mostrar àqueles recrutas que podemos fazer uma equipa como deve ser.

Depois caminhámos ao longo do cais em direcção ao campo de críquete, que ficava entre um monte de escórias e um depósito de carvão. Uma névoa avançava densa do rio em direcção à cidade, mas, para onde íamos, o ar estava límpido, não

fora uma fina chuva de carvão que vinha da lixeira e nos batia miúda na cara, salpicando de pó de carvão as nossas calças brancas. Podia fazer-se aqui uma excelente caracterização de personagens. Havia o velho Lofty, o Hersey, o Sparks, o Tubby, os três oficiais e o médico, e podia fazer-se uma boa descrição de cada um deles (11). Mas, infelizmente, sou incapaz de distingui-los; era talvez eu quem perdia com isso, mas aqueles marinheiros pareciam-me todos o mesmo: eram todos uns autênticos filhos da mãe, e agora, depois de tanto tempo, só consigo vê-los através daquela espécie de névoa que havia na altura. Por isso não vos vou aborrecer com isso. Só que faziam mesmo rir, pela forma descompassada como desciam o cais. E eu era, de todos, o que mais fazia rir, enrolado com eles no mesmo descompasso, cada um de nós com o maravilhoso brim branco que o despenseiro nos dera. Um calças excessivamente curtas, outras excessivamente compridas, que mais nos faziam parecer um bando de *coolies* chineses do que uma equipa como deve ser.

Os recrutas saíram depois do *H. M. S. Proteu*, e, claramente, não se tinham preocupado em vestir de branco. Uns traziam calções de caqui; outros, fato-macaco; outros, ainda, de camisolas sem mangas e calças caqui. E agora, ao fim de tanto tempo, só consigo vê-los por uma espécie de névoa. Tão-pouco sou capaz de dizer: «Bom, havia um tipo que era assim». Que diabo, eram uns meros recrutas, transviados, explorados, simplórios, bonitos e feios como todos nós.

O capitão deles e o despenseiro atiraram uma moeda ao ar. Ganhou o despenseiro.

O capitão do *Arcturion*, que não estava a jogar mas que era conhecido por ser «um ferrinho» em críquete,

11) *Now you could make a fine character study out of this. (...) and you could make a fine description out of each one* (p. 26, últimas linhas) – Neste caso, não se justifica, como no ponto (5), a tradução de «you» pela segunda pessoa do plural, razão pela qual se emprega aqui o pronome indefinido.

ficou debruçado por trás de uma galeria a observar o que se se passava com um ar muito crítico.

– A bola era minha – disse eu, a rir. – Você devia ter corrido.

– Julguei que tinha dito que sabia jogar críquete – resmungou o despenseiro.

– A bola era minha. Você é que devia ter corrido – disse a rir.

– Não se ria – disse o despenseiro.

Mas continuei a rir. Então apareceu o comandante, e também ele parecia estar danado.

– De que é que se está a rir? Julguei que você tinha dito que sabia jogar críquete – disse. – Eliminou o nosso melhor jogador e não respondeu ao serviço. Ora, ora, julguei que tinha dito...

– Os fogueiros não jogam críquete – disse secamente, e caminhei para longe do cais.

Só olhei uma vez para trás. Lofty estava a jogar no duro, com um taco cruzado, defendendo as cores do convés. Nesse momento, a chuva abateu-se num lençol, interrompendo o jogo (12). Era a estação das monções.

Corri para o *Arcturion* e mudei rapidamente de roupa.

À entrada, vi os outros voltarem, arrastando-se soturnos para o interior do castelo da proa de marinha, com as calças brancas coladas ao corpo como trapos ensopados.

Bum! Bum! Bum!

Outros fogueiros juntaram-se a mim à entrada, e ficámos a ver os estivadores a desembarcar o nosso carregamento de aviões de reconhecimento, um bombardeiro, um avião de combate, metralhadoras, canhões antiaéreos, bombas de vinte e cinco libras, munições. Não acreditei em nada daquilo. Não estava lá.

12) *Then the rain juiced down and stopped play.* (p. 28, ll. 4-5) – Assume-se que a ausência do artigo antes de «play» se trata de uma gralha de edição.

E agora ouçam o que vos quero perguntar de novo. Nunca sentiram isto: que se conhecem tão bem, que o chão que pisam é o vosso chão, que não é nunca a China ou a Sibéria ou a Inglaterra ou qualquer outro lugar? É sempre nós. É sempre a terra nossa, a madeira, o ferro nossos, o asfalto que pisamos é o asfalto nosso, quer seja na Broadway ou no Chien Mon.

E trazemos sempre o horizonte nosso no bolso que é nosso onde quer que estejamos.

30 de Junho de 1934

O comboio para Bolonha partiu silenciosamente da Gare de l'Est.

Era algo de inesperado. Seria de prever um barulho tremendo, uma série de propulsões espasmódicas, perdermos o equilíbrio. O Reverendo Bill Goodyear, de West Kirby, Cheshire, Inglaterra, atirou a sua mala para a bagageira e sentou-se atrás da *l'Oeuvre*. Mas não havia nada de compreensível n'A Obra (1) e, por isso, pôs-se a olhar pela janela.

Cartazes publicitários fluíam rápidos, da Oxygénée, da Pernod Fils, da *Machine Infernale* de Jean Cocteau no Théâtre des Champs Elysées, de Charles Boyer em *La Bataille*, em exibição no Rex.

Goodyear fixou o olhar para além dos painéis publicitários, perfurados para contrariar a pressão de ventos, sobre os campos plúmbeos dos telhados com as suas antenas e cordas de estendal dançando ao sol, para ver se conseguia avistar a sua igreja favorita, em Alesia. Mas estava obviamente demasiado longe. Retomou o seu jornal, procurando seguir um artigo dedicado ao caso Stavisky (2). Não conseguia perceber nada daquilo. E o que eram todas aquelas referências aos grandes motins na Place de la Concorde, e noutros lugares, em Fevereiro? Reflectido na janela, o seu colarinho de padre parecia um disfarce, fazendo-o sentir-se um pouco como o próprio Stavisky. Parecia que, nos últimos tempos, nada menos do que outra Revolução Francesa se passara sem que ele disso se tivesse apercebido. Nem percebia exactamente porque é que, para promover a

1) *L'Oeuvre*; (p. 3, l.7) – Jornal francês de ideologia de esquerda, extinto em 1940.

2) *Stavisky affair* – Escândalo financeiro decorrente da fraude de Alexander Stavisky, dando origem a uma crise política em França, no ano de 1934.

paz, era necessário que o mercado interno francês fosse estimulado por laços mais estreitos com os cartéis do aço alemães. Mas o seu francês era pobre e talvez o autor estivesse a tentar transmitir algo de bem diferente.

Ao fim de algum tempo, Bill Goodyear apercebeu-se de que não estava tanto a ler como a esconder-se, por detrás do jornal. Ah, que maçada que era, nunca estar à vontade em comboios, em barcos, em salas de visitas! Tal como no púlpito, levava demasiado tempo a recompor-se para se inteirar de uma nova comunidade. Talvez fosse porque, acreditando apaixonadamente na humanidade, receasse o contacto superficial, o mero roçar de asas com o próximo. Dobrou o jornal e olhou de novo pela janela.

Os sinais saudavam com a precisão de um relógio, um homem impassível num cubículo com a inscrição Paris 5 ergueu uma alavanca e dezenas de carris ficaram para trás, serpenteando e fundindo-se num só. E, como e afastasse camiões exibindo velhas inscrições do tempo da guerra, 40 *hommes*, 8 *chevaux*, edifícios, caminhos-de-ferro de superfície, até a própria Torre Eiffel, o comboio, livre da ambiguidade de subúrbios e entroncamentos, desviou-se em frente, assobiando rumo a Bolonha e Inglaterra. A poderosa máquina negra, a determinação daquilo, agradava-lhe.

Goodyear puxou do cachimbo e de um detestável tabaco Scarfelati que comprara em Chartres. Mas também o cachimbo podia, pelos menos, dissimular o seu mal-estar, que agora mais se assemelhava a pânico, um medo de que, a qualquer momento, a intimação descesse da escuridão das coisas e que o seu pequeno universo fosse derrubado. Em pouco tempo, ficou escondido por detrás de uma torrente de ar cinzento e metálico (3), uma cortina

3) *A flood of vile grey air* (p.4, l. 31) – Por associação ao metal vil, assume-se aqui a acepção metalúrgica, que no texto funciona como metáfora do progresso – e também da guerra.

de fumo que se interpunha entre ele e um mundo vacilante.

Mas o Scarfelati era simples mecha, o cachimbo foi ficando demasiado quente e o homem à sua frente ofereceu a Goodyear a sua bolsa de tabaco.

Na bolsa estavam pequenos anéis alourados de tabaco aromático inglês.

Enquanto reacendia o seu cachimbo, Goodyear olhou para o seu companheiro pelo canto do olho. Era um homem baixo e bronzeado, bastante mais velho do que ele, pensou, mal vestido mas com roupa cara, de queixo saliente e olhos cinzentos, firmes. Tinha uma perna hirta.

Mas, mais do que de qualquer impressão física, Goodyear teve consciência flagrante de um sentido de familiaridade, até mesmo no silêncio do outro. O seu desconforto dissipou-se.

– Obrigado – disse. – Este é bem melhor.

– Chamo-me Firmin. Está em França há muito tempo?

– Goodyear. Não. Vim apenas visitar um *confrère* meu à igreja americana de Paris. No Quai d’Orsay.

– Não gosto dos franceses – disse o outro. – Demasiado ressentidos. São pouco sinceros.

– Eu não diria o mesmo. Gosto deles; são um grande povo.

– Demasiada burocracia.

Os homens não voltaram a falar até chegarem a Amiens; então, o outro disse:

– Este lugar era muito movimentado durante a guerra.

Mal se reconhece – Fez uma pausa. – Mas imagino que você era demasiado novo para a guerra.

Goodyear não disse nada, envergonhado por então ter sido novo de mais.

– Então, muito prazer.

– Muito prazer.

Os dois homens deram um aperto de mão. Firmin olhou lá para fora.

– Isto é o Somme – disse.

Ficaram em silêncio até passarem por Étaples, até que Firmin disse:

– Houve aqui muito combate (4).

O comboio avançava rapidamente pelo silêncio; campos de erva-traqueira ou centáurea azul. As medas de feno permaneciam intactas na mansidão do amor, como pães. Entretanto, um rapaz e uma rapariga pescavam num canal. Goodyear puxou de uma carteira, de onde retirou uma fotografia. Entregou-a a Firmin. Na fotografia, via-se três crianças em grupo num jardim, em torno de um canteiro de erva.

– Este é o Dick. Faz doze anos em Julho.

– Bonitas crianças. Aposto que está ansioso por voltar a vê-las.

O homem devolveu a fotografia, que Goodyear tornou a colocar na carteira. Enquanto a metia no bolso, disse:

– Enfim, de qualquer modo, mandam-me de volta vazio.

Firmin assentiu com a cabeça. Parecendo não ter reparado nas últimas palavras do outro, comentou:

– Uma vez pensei em casar. Mas dei completamente cabo da anca durante a guerra. Há muito que deixou de incomodar quando ando. Ainda assim, na minha actividade, não posso permitir que incomode...

Ambos permaneciam sentados, a fumar, olhando pela janela. Havia mais rapazes a pescar.

– A pesca – disse Firmin. – Lança-se sempre ao lado. Às vezes, depois de esperar durante muito tempo, vê-se que não dá nada.

Goodyear riu baixo.

4) A referência é a uma revolta, em 1917, no exército britânico, estacionado em Étaples, onde houve lugar a duros treinos militares. Um pouco mais a Sul, teve lugar, entre 1 de Julho e 19 de Novembro de 1916, a Batalha do Somme, que consistiu numa ofensiva das forças francesas e britânicas contra as linhas fortificadas alemãs. Tratou-se de uma das maiores batalhas da Primeira Guerra Mundial, tendo resultado em mais de um milhão de vítimas.

– Isso também é válido para o peixe.

– Houve aqui muito combate – repetiu Firmin.

De súbito, e para seu embaraço, Goodyear sentiu sobrevir um dos ataques de histeria que o tinham vindo a atormentar na viagem de regresso a casa. Os seus lábios estremeceram na boquilha do cachimbo. Voltando ainda mais o rosto para a janela para que Firmin não o visse, forçou as pálpebras contra os canais lacrimais, que ameaçavam abrir. Com os olhos estranhamente semi-cerrados, Goodyear viu um trabalhador que se endireitava ao olhar para cima, para a passagem ensurdecadora do expresso. Depois, procurou fixar o olhar nos cabos telegráficos, ondulando e afundando-se atrás do comboio. Também isso não resultou, e estava prestes a render-se à emoção, quando viu, por entre o bosque por que passavam, um rapaz de calções. Corria furiosamente, e o que era curioso no rapaz era o facto de parecer acompanhar a marcha do comboio. Goodyear ficou tão surpreendido, que esqueceu por completo o seu embaraço. O rapaz acabava de cair. Extraordinário! Deixou de olhar, e deixou de pensar na alucinação, para concentrar o pensamento em Firmin. Olhou pela janela e lá estava o rapaz, mas agora – seria mesmo? Meu Deus, não podia ser, impossível – não estava enganado, o rapaz *era Dick* (5).

Era absurdo. Estavam a passar por um rio e foi Dick, e mais ninguém, que nele mergulhou alegremente. E era Dick, nitidamente Dick, quem nadava no rio. E era também Dick, a trepar pela margem do lado oposto e correndo mais depressa que nunca.

Nada disse a este respeito, mas, de cada vez que olhava pela janela, lá estava o rapaz.

5) *The boy was dick* (p. 7, l. 12) – Neste caso, manteve-se o itálico, por se tratar de uma ênfase também plausível no português.

– Havia aqui um sítio a que chamavam praça de touros (6) – dizia Firmin. – Todo em areia – era por isso que lhe chamaram praça de touros. Ninguém diria que a areia gela. Mas palavra, era frio no Inverno.

Goodyear olhou lá para fora apenas duas vezes mais, mas, de ambas as vezes, viu o seu rapaz, correndo, a acompanhar o comboio.

Aldeias e cemitérios de guerra afundavam-se à sua frente e desapareciam. Tentaram conversar, mas a oscilação do comboio fragmentava-lhes as frases. As rodas chiavam contra o ferro.

Ao passar por Neufchatel, a linha deslizou mais suave. Firmin disse:

– Este lugar era muito movimentado durante a guerra. Agora, ninguém diria. Uf!

Goodyear olhou o pôr-do-sol (7). Um candeeiro de rua solitário estava aceso. Um avião distante sobrevoou as nuvens encasteladas. A chuva parecia iminente. O fumo desprendia-se levemente dos telhados íngremes. Havia uma estranha tristeza nesta viagem de comboio pelo pôr-do-sol, e também um desejo de conforto.

Estavam a chegar a Bolonha.

– O comboio passa mesmo por cima da rua principal – disse Firmin. Ao abrandarem, a natureza do andamento mudou; o comboio ia-se tornando acessório de um cais, do mar.

– Aquele lugar ali era terrível durante a guerra – disse Firmin. – O Café Cristol.

E Goodyear olhava lá para fora, para a chuva, que agora começava a cair, na direcção do café outrora famoso. Então chegaram ao cais.

Estavam a mudar de meio, mas assaltava-o a ideia; não, é mais do que isso, algo maior está em transformação...

6) *the bullring* (p. 7, l. 20) – Campo em Étapes onde tinham lugar os treinos militares.

7) *Goodyear watched the sunset* (p. 8, l. 1) – O «simple past» é, por vezes, um problema na tradução para português, uma vez que pode ser representado quer pelo pretérito perfeito, quer pelo pretérito imperfeito. Goodyear *olhava*, *prolongadamente*, o pôr-do-sol, ou *olhou-o*, por breves instantes? O contexto levou-nos a considerar a segunda hipótese.

Pouco depois, o barco saía das docas, e os dois ingleses ficaram juntos no cais, olhando para o lugar agreste (8) de terra e chuva que era a França a desaparecer.

Em seguida, havia apenas escuridão e o rugir do mar.

– É uma desolação, uma desolação.

– Feio, feio.

– Nunca senti tanta desolação. Não sei porquê – Goodyear riu.

– Venha tomar uma cerveja, homem, e alegre-se.

– Excelente ideia...

Firmin dirigiu-se para o bar, coxeando à frente de Goodyear. Havia um cheiro intenso e calor; o bater do motor era ruidoso. Decidiram-se por uma cerveja Bass.

– Sempre que bebo uns copos, imagino que estou outra vez a ser desmobilizado – disse Firmin enquanto bebia.

Goodyear bebeu; depois, por algum motivo, disse uma coisa peculiar.

– Também eu!

Era, por implicação, uma mentira completa e Goodyear ficou espantado consigo próprio.

– O quê? Esteve na guerra? Porque não me disse? Tenho estado para aqui a falar como se tivesse feito a guerra toda sozinho.

– Não sei. Na verdade, o meu único irmão foi morto – Goodyear estava de novo a mentir. – Confortávamo-nos com a ideia de que estava enterrado em França. O corpo nunca foi identificado e não é uma coisa de que gostemos de falar.

Firmin estava em silêncio. O coração de Goodyear batia com a batida do motor. Pensou no que poderia tê-lo levado a dizer aquela estranha falsidade. Claro que não tinha irmãos. Seria mesmo ele a dizê-lo? E fora ele quem, há pouco, vira o rapaz a correr? E agora vinha, para

8) *the wilderness of clay and rain which was France disappearing* (p. 8, ll. 17-19) – O termo «wilderness» coloca alguns problemas, não tanto por ser um termo de difícil conversão para português – pois tendemos a traduzir «wilderness» por um adjetivo em vez de um substantivo – mas sobretudo por se tratar de um termo recorrente no conto e, ainda, do nome de uma personagem de outros contos, Sigbjørn Wilderness – recorrência que quase se torna um *leitmotiv* nos textos aqui apresentados. Neste caso, foi possível manter o sentido de «agreste».

cúmulo, aquela estúpida mentira de um irmão imaginário. Bebeu um gole e viu, mentalmente, o rapaz a correr outra vez, mas agora o rapaz era Firmin. Firmin tal como havia sido alguns anos antes da última guerra, quando tinha aproximadamente a mesma idade que Dick nesse momento tinha.

Mas Goodyear não entendia porque tinha contado aquela mentira. Teria ele desejado ser camarada deste homem; para, de algum modo, o compensar pelos seus ferimentos e pretendido, com a mentira acerca da guerra, aproximar-se dele e, assim, da humanidade, perante a qual era responsável, e aos olhos da qual – e não eram estes também os olhos de Firmin? – a sua falha pudesse mostrar-se desculpável?

E, noutra parte da mente, Goodyear antecipava, ansioso, as perguntas que Firmin podia fazer-lhe: em que regimento? Em que pelotão? lembra-se do Capitão fulano de tal? – perguntas a que nunca saberia responder.

Mas Firmin mudou de assunto.

– Chamei-lhes maus, aos franceses? Talvez tenha sido injusto com eles. Dizem que tiveram de lutar muito para fazer as colheitas. E a preços muito baixos. Um país de negócios difíceis.

– O meu amigo americano do Quai d’Orsay estava esta manhã a falar do seu país. Estão rodeados de electricidade e não conseguem usá-la. Campos de trigo, mas ninguém tem pão. Roupa por todo o lado, mas não a podem comprar. Uma situação terrível.

Através da portinhola, Goodyear via o mar alterado que, sob o brilho ofuscante das luzes, era tão verde e flutuante como a paisagem fora da janela do comboio.

– Fruta a apodrecer, não podem comê-la. Não podem ter o que querem.

- O que podem eles fazer?
- O que pode cada um de nós fazer?

Depois de uma pausa, Firmin disse:

- O bar de um barco faz-me sempre lembrar uma peça chamada *Outward Bound* (9). Se não me engano, havia lá um tipo como você.

Goodyear conteve-se para não responder.

- Lembro-me muito bem da peça, aliás – prosseguiu Firmin. – Tínhamos de imaginar que todas as personagens estavam mortas. Passava-se num barco sem tripulação, mas que tinha um bar. Ah, pois, tinha um *bar*! Até me lembro do nome do empregado do bar: Scrubby. As personagens estavam mortas, iam de viagem para aquilo a que se pode chamar o Juízo Final. Não era o tipo de peça que se esqueça facilmente. Vi-a encenada em Singapura por uma companhia amadora.

- Você disse Singapura?

– Sim, Singapura.

- Isso foi em Julho de 1927?

– Devia ser, sim, em Julho de 1927.

- Então fui eu quem produziu a peça – disse Goodyear.

– Foi você que a produziu? É engraçado. Há sete anos. Deixe-me ver, então, terá sido depois de Lindbergh sobrevoar o Atlântico?

Os dois homens ficaram a olhar um para o outro. Que estranho, estava Goodyear a pensar: a mentira gerara a verdade.

- Podia tê-lo encontrado nessa altura.

– Eu estava em trabalho de missionário.

- Na altura era prospector.

– Talvez nos tenhamos encontrado.

- Bom, tem piada. Bom, é melhor bebermos outro copo a isso. Nunca ave nenhuma voou com uma só asa (10).

9) *Outward Bound* (p. 10, ll. 15) – Peça de Sutton Vane, de 1923.

10) *No bird ever flew with one wing* (p. 11, l. 6) – Expressão essencialmente escocesa e irlandesa, utilizada para justificar a necessidade de tomar mais uma bebida. Traduziu-se literalmente este segmento, precisamente devido à sua especificidade.

Goodyear pediu outra Bass. – Esta pago eu – disse.

– Um brinde – disse Firmin.

– À sua.

– Ah, mas o mundo já não é o que era – disse Firmin. – Não sente também qualquer coisa no ar? Se não se importa que lhe pergunte, não lhe parece difícil manter a fé? É claro que não sou uma pessoa religiosa, mas não será difícil?

– Devo confessar – disse Goodyear, – *tenho* de confessar que a Igreja falhou em muitos aspectos importantes – Parecia indefeso, falando claramente de si próprio. – Mas é difícil começar de novo.

– Sim, eu sei que é. Antes da guerra, estava a estudar para ser engenheiro no Politécnico de Bradford. Depois da guerra, depois de sair do hospital, descobri que já não podia trabalhar no Politécnico. Para começar, não nos era permitido fumar. Não é engraçado? Depois das trincheiras... Santo Deus! Fizemos queixa ao director e ele disse «Bom, na verdade, também me parece difícil como o raio». Depois afastei-me completamente daquilo, tornei-me prospector.

– E agora está de licença: não sentiu muitas saudades de casa? Eu senti.

– Isso é o que se lê nos livros. Não. Só os jovens se sentiam realmente assim. – Firmin disfarçou, acrescentando – De qualquer maneira, ficarei contente quando voltar outra vez para o Oriente. Não suporto este trânsito. Levo dez minutos a atravessar uma rua.

– Só os jovens, ah? E eu? Só chegar a casa já me põe contente – disse Goodyear. Olhou para a sua Bass. – E essa é que é a verdade.

– Trabalho para uma empresa alemã – disse Firmin. – Vou primeiro a Londres, depois a Hamburgo, para receber

instruções. Depois de novo para o Oriente. Sim, para mim a prospecção é o meu ganha-pão. Metal. Todos os tipos de metal, todas as espécies. Enfim, é como a pesca. Lança-se sempre ao lado. Às vezes, depois de esperar durante muito tempo, vê-se que não dá nada. Podem ser só cem metros. O bom é acabarmos por terrenos que não prestam. Na cabeça de Goodyear, as palavras do outro começavam a tomar a forma de um sermão. «Irmãos, não seremos todos prospectores na vida? Encontrais o veio, e procurais sempre ao lado. Os pescadores entre vós sabem do que estou a falar (11).» Altura para fazer uma pausa e *sorrir* (12) ... «Segui os meus passos», disse, «e farei de vós pescadores de homens».

Ainda que apenas ouvindo por metade o que Firmin estava a dizer, mas apanhando aqui e ali uma palavra familiar, Goodyear observava o pêndulo do relógio por cima do bar, sobre as garrafas de Bass, Worthington, Johnny Walker (13); o pêndulo que baloiçava enormemente sobre o mundo, que o levava a West Kirby, Cheshire, e a Firmin de volta a Ambat e Batu, a Changkat e Jelapang, a Kuala Langkat, ou ao Rio Klang. Changkat... Jelapang... Kampong... *Clang*, faziam os motores. Metal. Metal que escorria por terra e mar: metal da terra, moldado no fogo, conquistador do ar e da água.

– Depois salgam-no, é claro – Firmin ia concluindo. – A terra que triplamente o marina (14). Porque às vezes podemos continuar a andar até cairmos. Bom, por mim fico contente (15). Estive em lugares aonde uma pessoa não pode ir sem armas; não é seguro. E todo o tipo de animais. Depois de lá ter estado algum tempo, esquecemo-nos de que alguma vez existiu um lugar chamado Inglaterra. Mas imagino que você também já fez todo este tipo de coisas?

11) *The fishermen among you will know what I mean* (p.12, ll. 10-11) – Alusão a S. Pedro, a quem Jesus encorajou a ser «pescador de homens».

12) *He would stop here for smiling* (p. 12, l. 11) – Neste caso, justifica-se o itálico, uma vez que funciona como uma forma de ironia.

13) *Above the bottle of Bass, Worthington, Johnny Walker* (p. 12, ll. 15-16) - Na verdade, não é apenas uma garrafa, mas várias. Assumindo que se trata de um erro tipográfico, não se manteve a forma singular.

14) *Three pickle earth* (p. 12, l. 25) - Na linguagem náutica, «pickle» está associado ao acto de esfregar com sal ou vinagre as costas de alguém condenado a sofrer a pena das vergastadas.

15) *Well, I'm happy* (p. 12, l. 26) – Neste caso, o verbo «to be» deixa-nos perante duas possibilidades, podendo significar «sou feliz» ou «estou feliz», alternativas com implicações diferentes. Por outro lado, «happy» pode significar um estado de satisfação, mais do que de felicidade, hipótese que o contexto permite confirmar: não só Firmin não parece uma pessoa «feliz», como também a forma do seu discurso não parece justificar uma declaração dessa natureza.

Goodyear olhava para o pêndulo e pensava, nesse momento, no dedo de Deus acenando, incansável. Criava-se sistemas, que depois se destruía. Num dado momento, uma criatura fora colocada na terra para evoluir por si mesma; noutra, fizera-se crónicas de guerras, e as guerras tiveram lugar. Aqui criara-se um povo, além destruía-se. Havia realmente uma espécie de determinismo no destino das nações? Seria verdade que, no final, acabassem por ter também o que mereciam? Que fizera um povo, ou não, para que fosse obliterado? Nesse momento, pareceu estranho a Goodyear que, enquanto Firmin e ele tinham condescendido com a França, ao mesmo tempo que estavam descorçoados com a América, ao mesmo tempo que tinham tirado o chapéu, como cavalheiros, à nação derrotada, a Alemanha, não tivessem dito uma única palavra sobre Inglaterra. E a Inglaterra? Não tinham feito essa pergunta um ao outro. Nem tinham tomado em consideração que pudesse haver alguma coisa de errado em si mesmos. O que é que *nós* temos de errado? Tinham ficado praticamente em silêncio sobre esse aspecto. E o que tenho eu de errado? Não o perguntara a Firmin e, mesmo ao fazer, sem grande convicção, a pergunta a si próprio, sentia-se incomodado com uma contradição sinistra na existência de Firmin. Não seria mau presságio o facto de Firmin, gravemente ferido na guerra, ter de passar o resto da sua vida à procura desses mesmos metais com que o Homem podia, de facto, construir um mundo novo, um paraíso de estelita, inconcebivelmente forte e delicado, que lhe permitiriam, através de amplas janelas de novas ligas de metais, deixar entrar a jorros a luz do futuro, mas com os quais – ou pelo menos assim lho assegurava o *L'Oeuvre* – o Homem não estava a fazer nada disso, mas, pelo contrário, com um génio diabólico,

simplesmente a usá-las para preparar as armas mais subtileza da sua própria destruição? Imaginou a discussão que teriam sobre esta evidência e a inevitável réplica de Firmin, de que a religião havia sido a origem de numerosas guerras e que, quando o não fora, num caso particular qualquer, a guerra se disfarçara sempre de cruzada, com Deus, ou o Direito, firmemente apoiando ambos os lados, e assim por diante – todos os nebulosos e irreais factos, mas inescapáveis, que, pela repetição, repetição e repetição, chegavam para criar um caos em si mesmos – e tudo isto, enquanto os dois homens se olhavam num silêncio de morte, como se uma verdadeira querela tivesse tido lugar entre eles.

– Estive um tempo em Creta no regresso a casa – disse Goodyear pausadamente, meditativo. – Uma ilha fascinante! Há muitos milhares de anos, tinham uma civilização surpreendentemente semelhante à nossa. Um povo empreendedor, mas não religioso. Em Cnossos, que podia ser comparada a Londres, chegaram ao ponto de pensar que o intelecto dos homens, por si só, podia resolver todos os seus problemas. Talvez Adão tenha feito o mesmo erro! Seja como for, vieram os bárbaros, que tinham realmente um Deus – um Deus malévolos, mas ainda assim um Deus que era unanimemente adorado, que era o Deus da Guerra – e que era toda a sua cultura condensada numa única coisa, e foi o dos Cretenses! Mas não – acrescentou, sério – com o espírito de Creta, isto é, com o espírito humano, do qual assumimos que o intelecto seja apenas parte. E creio que, quando esse espírito, apesar de todas as suas contingências, tiver alcançado um estado de desenvolvimento na sua compreensão e humildade, em que o verdadeiro Deus, o Deus da Vida, se é que alguma vez possa ser tão paciente,

não tenha de se sentir nauseado com a mera ideia, então terá amplamente triunfado sobre os maiores obstáculos e teremos então um mundo verdadeiro (16).

– Mas não me parece que essa parte sobre a evolução do intelecto se aplique a si e a mim, ah? – troçou Firmin. – Ah?

Goodyear, intimamente magoado com aquilo, nada disse.

O clangor das máquinas ocupava o silêncio: lá em baixo, o fulcro e o braço da alavanca faziam soar os seus gongos: atrás, as turbinas gritavam num turbilhão como se a água fosse violentamente impelida contra as grimpas curvas dos aros de roda: e fragor sibilante de sons entrelaçava-se espessamente pelo do túnel baixo da viela que levava ao bar.

Metal...

– Ah, que estranho mundo este – disse Firmin.

Os homens riram-se.

– Beba um copo. É o melhor que há. Gosto de ver um clérigo a tomar um copo.

– Há muitos que gostam de o fazer.

As bebidas chegaram.

– Bom – suspirou Goodyear, – volto a dizer. Estão a mandar-me de volta completamente vazio. Sim, e você tem razão, parece que está realmente (17) a ter lugar uma grande mudança, mas não se consegue descrevê-la.

– Mas você ainda é jovem.

– Trinta e quatro.

– Ninguém diria, mas tenho apenas trinta e nove. Cinco anos podem fazer uma grande diferença.

Beberam.

– Há sete anos, pensava que a vida de missionário era a vida para mim – disse Goodyear, respirando os cheiros quentes do navio, que destilavam (18) memórias de

16) *We shall have a real world* (p. 14, ll.22-23) - «Um mundo verdadeiro» e «um verdadeiro mundo» podem ter leituras diferentes: o primeiro tende porventura a significar um mundo genuíno, de verdade; e, o segundo, um mundo quase idílico, no sentido em que então seria como deve ser. Manteve-se a primeira alternativa, por comportar um maior grau de ambiguidade.

17) *It seems that there is a great change taking place* (p. 15, l. 8) – Neste caso, justifica-se substituir o itálico pela introdução de uma expressão enfática.

18) *The hot smell of the ship, that distilled memoirs of parting* (p. 15, l. 17-18) – Manteve-se deliberadamente o termo «destilar», pela relação que estabelece, mais uma vez, com o contexto metalúrgico.

despedidas. – Ao fim de dois anos, voltei a casa e casei. Desta vez, saí da concha e só aguentei seis meses. Alguma vez leu uma história do Wells chamada, creio eu, «Em Terra de Cego»? É sobre um alpinista que caiu na cratera de um vulcão e ficou incólume, mas num país onde todos eram cegos. O refrão «em terra de cego, quem tem olho é rei» ecoava-lhe na cabeça. Queria dar visão às pessoas. Mas depois descobriu que eram felizes na cegueira, e por isso escalou de novo até sair da cratera, antes que fosse tarde de mais. O problema era que o queriam cegar também a ele.

Goodyear olhou para o pêndulo.

– Bom, à nossa – disse Firmin.

– Sim, à nossa.

Passavam agora por Folkestone. Subiram ao convés, onde fazia um tempo agreste. Um cargueiro passava, fazendo-se ao largo (19), tocando, rouca e melancólica, a sua sirene. O passadiço caiu e abriu-se, espasmódico, para depois, com um estrondo, voltar ao lugar.

– Clic clac – disse Firmin.

Por sua vez, o navio em que seguiam deixou agora de ser um navio e transformou-se numa enorme estação. Os passageiros juntavam-se nos magotes, com os cachecóis apertados em volta da boca e de passaporte na mão, fazendo fila para receber os bilhetes de desembarque. Já quase parara de chover, mas caíam ainda umas gotas agrestes (20). A luz, húmida, realçava anúncios conhecidos; nostálgicos: Carter's Little Liver Pills, Players Cigarettes, Bovril: um touro choroso olhando – ironicamente, pensou Goodyear – para dentro de um frasco de extracto de carne: «Ai de mim, meu pobre irmão!». Construído numa inclinação acima deles, um

19) *A freighter was passing, outward bound*, (p. 16, l. 1-2) – A expressão «outward bound» refere-se ao movimento do navio em direcção a um país estrangeiro. No entanto, é também o nome do da peça referida por Firmin, a que está subjacente a ideia de uma viagem para fora, para «aquilo a que se pode chamar o seu Juízo Final». É, também, o título de um pequeno capítulo de *October Ferry to Gabriola*. Uma vez que, mais acima, a tradução manteve o título original da peça, é impossível manter o paralelismo desta sequência.

20) *it had almost stopped raining, but wild drops still fell* (p. 16, ll. 8-9) – Seguiu o mesmo princípio que no ponto 8.

cinema exibia Chaliapin e George Robey no *Dom Quixote* de Pabst; *Os Três Porquinhos* de Walt Disney.

Desta vez, ao pôr o pé no cais, Goodyear teve uma estranha percepção – sem que soubesse dizer de onde provinha – de que não estava tanto a mudar de elemento, como a mudar de mundo. Passou sem dificuldade pela alfândega e depois deambulou, de cachimbo na boca, descendo a plataforma, onde parecia que toda a gente estava a ler jornais. Os ardinas gritavam e Goodyear comprou um *Star* a um rapaz que envergava este anúncio como um avental: *As Atrocidades de Hitler. Alemanha em Armas*.

O que queria dizer tudo aquilo? Estaria realmente a começar já uma nova guerra? Não. Impossível. E Goodyear sentiu-se também tranquilizado pelo jornal, que, apesar das manchetes, dava apenas cordialmente conta de uma revolta no exército deste tal Hitler (21), na qual alguns camisas castanhas ou camisas negras – ou seriam esses do bando de Mussolini? – tinham sido executados. Pobres tipos. No entanto, não conseguia libertar-se da sensação de que aquilo era apenas a confirmação do que suspeitara; que se estava a iniciar um novo ciclo, que a face do mundo se estava a alterar...

O longo comboio de Londres ao navio encurvava-se, parado junto à plataforma, a estremecer já para partir. Assaltou Goodyear uma horrível imagem: o das 7:30 para Cnossos...

Foi ter com Firmin à carruagem (22) e sentaram-se de frente um para o outro.

– Já começaram outra vez – disse Firmin, abrindo o seu jornal. – Há algures qualquer coisa de fundamentalmente errado.

– Sim, já começaram outra vez.

21) A referência é à Noite das Facas Longas («Nacht der Langen Messer»), de 30 de Junho de 1934 – título do próprio conto – data marcada pelas execuções políticas pelo regime fascista alemão, motivado por uma revolta de Hitler contra a SA.

22) *Pullman* (p. 17, l. 4) – Rede ferroviária britânica de primeira classe.

– Estão-nos a impor outra agora.

Firmin parecia não estar à vontade. À cara afluía a dúvida e a preocupação, enquanto sacudia o jornal. Tinham uma longa espera pela frente, até que os últimos passageiros passassem pela alfândega.

– Nunca minto sobre o que trago – Firmin agitou-se com impaciência no seu lugar. – Digo sempre o que tenho a declarar.

– Guerra: a que preço a guerra? Quais são as perspectivas actuais? Mas não me parece que isto signifique guerra – disse Goodyear, lendo o jornal.

– Guerra – disse Firmin de um modo desagradável. – Não há dinheiro que chegue para a guerra – ainda.

– E qualquer possibilidade agrada.

– Nunca há dinheiro que chegue, mas eles arranjam-no sempre – disse Firmin.

Goodyear perguntou a si mesmo: estarei também a mentir a mim próprio? A ludibriar-me, passando-me em contrabando pela alfândega, quando devia ter a cabeça a prêmio, um metal que pagasse direitos alfandegários.

Um homem passou lá fora, lentamente, testando as rodas do comboio; o ferro tiniu, uma vez, duas vezes, três vezes. Vil. Metal. Falso. Os últimos passageiros apressaram-se a entrar na carruagem. Mas o comboio continuava a esperar.

Moveram-se por fim, para pararem com um estremeção.

– É preciso retaliar contra as causas – disse Goodyear, fazendo subitamente ouvir-se, alta, a sua voz na carruagem.

– Que causas?

– Sim, precisamente, quais? – baixou a voz – Nós próprios, provavelmente, tanto como qualquer outra coisa. Não vale a pena confrontar o mal com o mal.

O motor recomeçou, abafando as palavras verdadeiras e adulteradas, de novo interrompidas por um assobio estridente e convulsivo.

Vagas de fumo precipitaram-se rente às janelas. Operários perfuravam o solo (23). Perfuravam o solo em busca de gás; os terríveis hidrocarbonetos exalando-se das fissuras, expandindo-se, possuindo a humanidade. Olhou para fora pelo vidro embaciado. Veneno, pensou. Caos, mudança, tudo estava a mudar: os passageiros estavam a mudar: uma mudança de maré (24).

Goodyear recostou-se no assento. Sentia a mudança dentro de si – os seus pensamentos, de certo modo, tornavam-se mais expansivos: uma metalurgia insidiosa estava a trabalhar em si, à medida que os seus veios, as suas ligas metálicas, eram isolados. O troar titânico do turno da noite martelava-lhe os nervos, lacerando-os como se quisesse extrair dele o fino arame da sua consciência.

Sabia que se deixara alterar pelo verdadeiro padrão – o arquétipo dos acontecimentos, tão triviais de aparência – da viagem. E pressentia que os outros passageiros, por enquanto apenas visíveis através daquela mortífera manchete, *Alemanha em Armas*, tinham também sido afectados; estavam exactamente num ponto crucial das suas vidas, voltando-se para outro caos, uma nova complexidade de antagonistas melancólicos.

Ali sentado, por momentos, ele *foi* Firmin, o Firmin que voltara da guerra, ferido, para descobrir apenas que tinha de se tornar outra pessoa. Era quase como se Goodyear lhe tivesse dito a ele a verdade. E, olhando para Firmin, percebeu que também ele mudara.

Talvez agora, como antes, Firmin tivesse de fazer um acto impulsivo e diferente.

23) *Billows of smoke rushed up past the window. Workmen were drilling.* (p. 18, ll. 5-6) – Em inglês, é comum a acumulação de frases sem o deíctico. O mesmo não acontece no português, e a tradução vê-se por isso tentada a incluir um artigo definido. Neste caso, contudo, não se justifica referir os operários através do pronome definido, porque o texto não lhes fez referência anteriormente.

24) *A sea change* (p. 18, l. 11) – Alusão à canção de Ariel (d'A *Tempestade* de Shakespeare) – referência que encontramos também em «Strange Comfort»:

Of His bones are coral made, / Those are pearls that were his eyes: / Nothing of him that doth fade, / Both doth suffer a sea-change / Into something rich and strange.

No inglês, a expressão remete implicitamente para uma fonte do património literário. O mesmo não acontece no português, mesmo no caso de se reportar à tradução consagrada – que na verdade não existe, uma vez que são muitas as traduções para português d'A *Tempestade*.

E uma expressão de dúvida, que há uma hora fora apenas a sombra, em ambos os seus rostos, em ociosa conversa, tornara-se parte das suas feições, como se lhes tivessem sido acrescentados anos de vida.

De súbito, cuidadosamente, mas num movimento acelerado, o comboio arrancou uma vez mais, abrandou por instantes, derrapou e, retomando as rodas o seu ritmo, partiu finalmente.

Luzes vermelhas e verdes tremeluziam à medida que o comboio ganhava velocidade, campos de metal estendiam-se e contraíam, dilatavam, estreitavam-se.

Folkestone 3 West.

... Metal, metal autêntico, falsificado, dizia o comboio. Changkat, Jelapang, mentiroso e charlatão. Manganês, crómio, velha falsificação. Goodyear limpou uma mancha de vapor da janela e espreitou para a escuridão. O comboio avançava estrepitosamente sobre as agulhas. Não há dinheiro, não há dinheiro, não há dinheiro para a guerra. Folkestone 4 Circuit. Circuit Fund. Colecta. Prata e cobre, ouro e prata. Subitamente, lá estava de novo o seu rapaz de pernas à mostra, correndo, correndo com mais fúria, mais freneticamente do que nunca, luzes vermelhas e verdes caindo-lhe em cima, luzes cor de prata e cobre, correndo pelos campos de metal com sulcos de metal salpicados de moedas de fogo. Corre-pequeno-fantasma-da-juventude-da-próxima-guerra-corre-que-ainda-há-malmequeres-para-colher, dizia o comboio, atravessando um túnel. Goodyear estava cansado e fechou os olhos. Acordou com um estremeção. Os passageiros liam em silêncio ou fumavam nos seus lugares. Uma rapariga fazia malha a um canto. Nos corredores, homens balançavam, cambaleando como cegos, com as mãos estendidas para

a madeira ou o vidro, homens apalpando o caminho pelo mundo, caminhando durante o sono, sonâmbulos...

Os olhos de Goodyear voltaram-se de novo para a janela. Um homem que escavava, violentamente iluminado por um banho de centelhas como vermelhas, ergueu lentamente a sua pá. Vieram-lhe novamente as palavras de Davies: «O homem que cava o seu túmulo, a rapariga que tece a sua mortalha». Nunca é demasiado tarde, nunca demasiado tarde. Começar de novo. Perfura-se a terra. Prata e cobre. Prata e ouro. O Homem faz a sua cruz. Com cadinho de aço. Metal vil; falso; manganês; crómio; faz a sua cruz de ferro; com cadinho de aço.

O comboio investiu uma colina. O rapaz caiu ao fogo. As agulhas de tricô brilharam como baionetas. Lã de aço. As luzes vermelhas brilharam. Luzes verdes. Cose. Meias! Cose. Mortalha! Cose. Esfaqueia! Ferro, aço, disse o comboio. Ferro, aço. Ferro de aço. Ferro, latão, ferro, latão. Aço e ferro aço e ferro aço e ferro aço e ferro aaaaaaço!... (25)

Iam agora a uma velocidade tremenda, mas Goodyear e Firmin dormiam profundamente sob a lâmpada, enquanto o expresso continuava a gritar como uma concha, através de um mundo de metal.

25) *Knit. Socks! Knit. Shroud! Knit. Stab!* (p. 20, ll. 2-3) – Procurou-se, na medida do possível, manter o ritmo desta sequência, através da alternância de sons que, neste contexto, reproduzem os sons do comboio – e, num sentido mais amplo, das máquinas no geral.

Debaixo do Vulcão

Ao subirem a Calle Nicaragua em direcção à paragem de autocarro, Hugh e Yvonne voltaram-se para ver os pássaros cor de geleia que faziam trapézio nas vinhas. Mas o pai de Yvonne, perturbado pelos seus gritos estridentes, avançou a passos largo, austeros, pela tarde azul e quente de Novembro.

A camioneta não ia muito cheia de início e, em pouco tempo, vogava como um navio no mar picado.

Ora por uma janela, ora por outra, podiam ver a grandiosa montanha, Popocatepetl, com as nuvens enroladas em torno do sopé como fumo que saísse de um comboio.

Passaram por quiosques altos e hexagonais que faziam publicidade ao Cinema Morelos: *Las Manos de Orlac: con Peter Lorre*. Mais à frente, enquanto avançavam, com o barulho de chapa, pela pequena cidade, repararam em cartazes do mesmo filme, mostrando as mãos de um assassino veladas de sangue.

– Tal como em Paris – disse Yvonne a Hugh, apontando para os quiosques. – Kub, Oxygénée, lembra-te?

Hugh acenou com a cabeça, balbuciando alguma coisa, e a trepidação da camioneta fê-lo engolir cada sílaba.

– ... Lembra-te do Peter Lorre no «M»?

Mas tiveram de parar. O ranger das pacientes tábuas do soalho era demasiado intenso. Estavam a passar pelos cangalheiros: *Inhumaciones* (1). Um papagaio, com a cabeça empertigada, olhava-os do poleiro à entrada. *Quo Vadis?* perguntava um letreiro por cima.

– Magnífico – disse o Cônsul.

1) *Inhumaciones* – Enterros.

No mercado, pararam para deixar entrar índias com cestos de criação. Tinham feições marcadas, da cor de barro escuro. Havia robustez nos seus movimentos quando se sentaram. Duas ou três traziam pontas de cigarros atrás das orelhas, outra mordida um velho cachimbo. As suas caras bem-humoradas de velhos ídolos estavam enrugadas do sol, mas não sorriam.

Então alguém se riu, e as expressões dos outros despontaram, lentas, para a alegria; a carrinha fundia as velhas numa comunidade. Apesar da algazarra, duas delas conseguiam até manter uma conversa agitada.

Acenando-lhes educadamente, o Cônsul desejou estar, também ele, a caminho de casa. E pôs-se a pensar em quem teria sugerido que fizessem aquela pavorosa viagem à *fiesta* em Chapultepec, quando o carro estava avariado e não havia táxis que pudessem apanhar! O esforço de passar um dia sem beber, ainda que para bem da sua filha e do seu jovem companheiro, chegados de Acapulco naquela manhã, era bem maior do que imaginara. Talvez não fosse o mero esforço de se manter sóbrio que exigisse tanto como o de lidar com a catástrofe iminente que inusitadas bebedeiras recentes lhe haviam legado (2). Quando, pela quinta vez, Yvonne apontou para Popocatepetl, o Cônsul esboçou um sorriso. Chimborozo, Cotopaxi – e lá estava! Para o Cônsul, o vulcão tomara um aspecto sinistro: como uma espécie de Moby Dick, parecia acenar-lhes, convidando-os, oscilando de um lado do horizonte para o outro, para alguma catástrofe, única e intratável.

A camioneta desviou-se abruptamente do mercado, onde o relógio, no edifício principal que abrigava as tendas, mostrava sete minutos – acabara de dar as onze (3), o relógio do Cônsul dizia um quarto para as quatro – depois desceu aos solavancos uma ladeira íngreme e calcetada e

2) *Perhaps it was not the effort of merely being sober that told so much as that of coping with the legacy of impending doom recent unprecedented bouts had left him.* (p. 30, ll. 22-25) – Interpretou-se esta frase pressupondo que está omissa o pronome relativo que liga as duas orações: «*the legacy of impending doom that recent unprecedented bouts had left him*».

3) *the clock (...) stood at seven minutes past two – it had just struck eleven, the Consul's watch said a quarter to four (...)* (p. 30, últimas linhas) – Esta frase é talvez um pouco equívoca: o Cônsul dá conta de três relógios, apesar de o pronome «it» não deixar claro que não se trata do mesmo relógio, o que está no edifício, mas de outro, que acabou de dar as onze badaladas. A tradução procurou não anular essa ambiguidade.

começou a atravessar uma pequena ponte sobre um barranco (4).

Seria esta a mesma tapeçaria, pensou Yvonne, que atravessava o jardim do seu pai? O Cônsul dava indicação de que era. O fundo estava a uma profundidade imensa; olhava-se para baixo como se da gávea de um veleiro, apesar de uma folhagem densa e largas folhas em parte dissimularem a verdadeira insídia da queda. As margens a pique estavam cobertas de lixo, que até da folhagem pendiam; da encosta que se abatia para além da ponte, voltando-se para trás, Yvonne conseguia ver um cão morto mesmo lá no fundo, com ossos brancos visíveis, refocilando no lixo.

– Como essa ressaca de paxá, papá? – perguntou, sorrindo.

– «Tensos sobre o caos» – o Cônsul rugeu os dentes. – «Apertados num renque de máscaras». (5)

– Já não falta muito.

– Não. *Nunca* mais volto a beber. *Nunca* mais.

A camioneta avançava. A meio caminho da encosta, do outro lado do barranco, diante de uma pequena cantina alegremente decorada chamada El Amore de los Amores, um homem, de fato azul, esperava, balançando-se levemente e comendo um melão.

À medida que se aproximavam, o Cônsul julgou reconhecê-lo como um dos proprietários da cantina, que, no entanto, não estava de serviço: do interior chegava o som de canto embriagado.

Quando a camioneta parou, o Cônsul, sedento, avistou por cima das portas ripadas um empregado de bar que se debruçava sobre o balcão, falando com veemência para um barulhento grupo de polícias.

A carrinha ficou sozinha a trabalhar, enquanto o motorista se dirigiu à cantina. Saiu quase imediatamente, para se

4) *a little bridge over a ravine* (p. 31, l. 2) – Seguindo o exemplo da tradução de Virgínia Motta, traduziu-se «ravine» por «barranco», e não por «ravina». Por outro lado, na versão original do romance, encontramos, num dado momento, o termo espanhol «barranco» em vez da forma inglesa «ravine». Pretendeu-se preservar essa congruência, uma vez que, no romance, o barranco é o lugar onde o Cônsul acaba por morrer, sendo também essa a palavra com que termina («someone threw a dead dog after him down the ravine»).

5) «*Taut over chaos. Crammed with serried masks*» (p. 31, ll. 13-14) – Citação de Alan Porter.

(...) *the violation of the veiled design ; repudiation / and the doom of pride, the death-dance on / the tight-rope of the will taut over chaos / crammed with serried masks ; // naked, and balanced on the brooding void.*

atirar de novo para dentro do veículo. Depois, deitando um olhar divertido ao homem de fato azul, que aparentemente conhecia, meteu a mudança e arrancou.

O Cônsul observou o homem, fascinado. Estava realmente embriagado, e sentiu uma estranha inveja dele, embora fosse talvez um impulso de camaradagem. Quando da camioneta se começou a ver a fábrica de cerveja, a Cerveceria de Quahnahuac, o Cônsul, o seu olhar demasiado sóbrio nas mãos trémulas e largas do outro, enfiou culpado as suas mãos no bolso, mas encontrara a palavra necessária para o descrever: *pelado*.

Os *pelados*, pensou, os descascados, eram aqueles que não tinham de ser ricos para explorar os que eram realmente pobres. Eram também *pelados* aqueles políticos amestiçados que trabalham como escravos para se manterem durante um ano em funções, um ano que seja, ao longo do qual esperam amealhar que chegue para deixarem de trabalhar para o resto da vida. *Pelado* – era uma palavra ambígua, de facto! O Cônsul riu para si. Um espanhol que ele desprezava, usava, e enchia com um... ah... álcool «venenoso» licor. Enquanto que, para aquele índio, podia querer dizer o espanhol, ou, usado por qualquer um deles com um desprezo amigável, simplesmente alguém que fizesse um espectáculo de si próprio.

Mas, independentemente daquilo que pudesse ou não significar, o Cônsul pensou, com os olhos fixados no homem do fato azul, que era justo considerar que a palavra pudesse unicamente ter sido destilada (6) de um empreendimento como o da Conquista, sugerindo, como sugerira, por um lado, explorador e, por outro, ladrão: e não era difícil compreender porque acabara por vir a descrever os invasores, assim como as suas vítimas.

6) (...) *that the world could have been distilled only from such a venture* (p. 32, ll. 19-20) – Apesar de comprometer o ritmo do texto, manteve-se presente a ideia de destilação, já que, no parágrafo anterior, o Cônsul refere o «venenoso licor». Encontramos este termo também em «June the 30th», por sua vez relacionado com o metal, metáfora de um mundo em transformação.

Foram sempre permutáveis as expressões insultuosas com que o agressor publicamente depreciou aqueles que estão prestes a ser devastados!

O pelado, então, que durante algum tempo estivera a falar consigo mesmo numa voz pastosa, estava agora afundado num torpor. Não havia cobrador naquela viagem; os passageiros pagavam o bilhete à saída, ninguém incomodava o motorista. O fato azul, cheio de pó, com o casaco aberto mas apertado na cintura, as calças largas, sapatos em bico engraxados naquela manhã e sujos com a poeira do salão, indicava uma confusão de espírito que o Cônsul entendia muito bem: quem hei-de ser hoje, Jekyll ou Hyde? A camisa roxa, aberta no colarinho e exibindo um crucifixo, tinha sido rasgada e estava parcialmente por fora das calças. Por qualquer razão, usava dois chapéus, uma espécie de chapéu de feltro barato bem ajustado à coroa larga do *sombrero*.

Daí a pouco, estavam a passar pelo Hotel Casino de la Selva, e pararam uma vez mais. Potros de pêlo lustroso rolavam numa encosta. O Cônsul reconheceu as costas do Dr. Virgil, movendo-se entre as árvores no campo de ténis; era como se estivesse ali numa dança grotesca, inteiramente sozinho.

Nesse momento, saíam, entrando no campo. A princípio havia muros de pedra toscos de ambos os lados: depois, tendo atravessado a estreita bitola dos comboios, onde os tanques de petróleo Pearse se empilhavam ao longo do aterro contra as árvores, sebes frondosas, cheias de coloridas flores silvestres, com campainhas (7) de um azul intenso. Peças de roupa verdes e brancas pendiam das espigas de milho, diante das casas baixas com telhados de colmo. Mais adiante (8), as vívidas flores azuis cresciam até nas árvores, já brancas de neve com as flores, e foi

7) *Royal Blue Bells* (p. 33, l. 14) - Flor silvestre australiana da família das campanuláceas. Desconhece-se o nome desta flor em português – tratando-se de uma flor australiana, é possível que não exista designação portuguesa – sendo o termo taxinómico *Wahlenbergia Gloriosa*. Assim, optando por não manter a designação inglesa, a tradução vê-se obrigada a utilizar um termo geral.

8) *Now the bright blue flowers grew (...)* (p. 33, l. 16) – A opção de traduzir o advérbio «now» por «mais adiante» deve-se ao facto de a expressão equivalente não se enquadrar no português senão de uma forma que produz um certo efeito de estranheza. Assim, traduziu-se a expressão pelo sentido: o advérbio de lugar tem, neste caso, um valor semelhante, uma vez que as personagens viajam de autocarro, o que leva a que, num instante, os objectos distantes se aproximem, sendo aqui o espaço como uma representação do tempo.

com horror que o Cônsul viu toda esta beleza com horror.

Por momentos, a estrada tornou-se mais plana, de modo que foi possível Hugh e Yvonne falarem: depois, no momento em que Hugh dizia qualquer coisa acerca dos «convólculos» (9), tornou-se de novo muito pior.

– É como as campânulas – estava o Cônsul a tentar dizer, mas, naquele momento, a camioneta saltou sobre um buraco e era como se o solavanco lhe tivesse atirado a alma contra os dentes. Endireitou-se no assento e a madeira lançou-lhe uma dor penetrante por todo o corpo. Os joelhos tremiam-lhe. Com Popocatepetl ora seguindo-os, ora precedendo-os, corriam em terreno verdadeiramente áspero. O Cônsul sentia que a sua cabeça se tornara um cesto aberto, cheio de crustáceos. Agora, era o barranco que o atormentava, deslizando atrás deles com uma paciência repugnante, pensou ele, volteando continuamente em torno da estrada, de um lado ou de outro. Os crustáceos estavam-lhe atrás dos olhos; e no entanto, obrigava-se a ser jovial.

– Para onde foi agora o velho Popeye? – exclamava, no momento em que o vulcão desaparecia da vista, atrás da janela da esquerda, pois, embora o temesse, sentia-se um pouco melhor quando ali estava.

– Isto é como conduzir na lua – tentou Hugh sussurrar a Yvonne, acabando, no entanto, por gritar.

– Talvez todo coberto de espinafres! – respondeu Yvonne ao seu pai.

– Mesmo tirado de Arquimedes, desta vez! Cuidado!

A seguir, passaram por um terreno plano e arborizado, sem vulcão à vista, nada que se visse, excepto pinheiros, rochedos, pinhas, terra preta. Mas, quando olharam com atenção, repararam que os rochedos eram vulcânicos,

9) «*Convolvuli*» (p. 33, l. 21) – Traduziu-se pelo termo português, uma vez que o termo latim é de uso corrente no inglês.

que a terra parecia ressequida, que por todo o lado havia testemunhos da presença e da antiguidade de Popocatepetl.

Depois, o próprio monte aparecia de novo, magnífico, ou de aspecto triste, cinza ardósia como o desespero, inclinado sobre a sua mulher adormecida, Ixtaccihuatl, agora permanentemente contígua – o que talvez o explicasse, decidiu o Cônsul, sentindo que o Popo tinha também a irritante qualidade de parecer saber que as pessoas esperavam dele que estivesse prestes a fazer, ou a querer dizer, alguma coisa – como se ser a montanha mais bela do mundo não bastasse.

Olhando em volta da carrinha, entretanto um pouco mais cheio, Hugh avaliou o que o cercava. Reparou no bêbado, nas velhas, nos homens de calças brancas e camisa de cor púrpura, e depois nos homens de calças pretas com as suas camisas brancas de domingo – pois era feriado – e numa ou duas mulheres mais novas, de luto. Procurou interessar-se pelos animais de criação. As galinhas, os galos e os perus aprisionados nos cestos, e aqueles que ainda estavam à solta, todos se haviam submetido. Com apenas um ocasional bater de asa para mostrar que estavam vivos, agachavam-se passivamente debaixo dos assentos, com as patas delgadas e aguçadas presas com cordel. Duas frangas, assustadas e tremendo, iam entre o travão de mão e a embraiagem, dando a impressão de levarem as asas atadas à caixa de velocidades. Hugh acabou por se entediar com tudo isto. A ideia de Yvonne **(10)** deprimiu-lhe o espírito, sacudiu-lhe o cérebro, permeando a carrinha, e o próprio dia, com uma intensidade nervosa.

Afastou-se da proximidade dela **(11)** e olhou para fora, apenas para ver reflectido na janela o nítido perfil e o seu

10) *The thought of Yvonne sagged down his mind* (p. 35, l. 3) – A tradução à letra é, de facto, «o pensamento de Yvonne», ou «a ideia de Yvonne», embora se trate de uma forma comum em português e passível de ser substituída por outra, bastante menos equívoca (já que Hugh pensa em Yvonne, e não numa ideia que esta terá tido): «o pensamento em Yvonne». Todavia, se a alteração da preposição permite uma descrição mais rigorosa, produz, por outro lado, um efeito de estranheza que o contexto não pede, razão pela qual a tradução se ateu à primeira alternativa.

11) *He turned away from her nearness* (p. 35, l. 5) – Esta frase tem algo de subtil. Hugh não se afasta simplesmente de Yvonne: afasta-se literalmente da sua proximidade. Yvonne, por sua vez, sente-se desoprimida pela presença de Hugh, o que a liberta da violência de estar constantemente a pensar nele (p. 36, ll. 10-13). A combinação antagónica das duas palavras realça justamente a peculiaridade da relação, o que levou a tradução a preferir a solução literal.

cabelo brilhante e claro.

O Cônsul sofria com uma intensidade crescente. Todos os objectos que o seu olhar encontrava pareciam ter sido tocados por um significado cruel e supra-sensual. Sabia que a própria madeira do assento tinha o poder de lhe magoar as mãos. E as palavras que corriam por toda a largura do autocarro, acima do pára-brisas: *su salva estará a salvo no escapiendo en el interior de este vehículo*: o espelho retrovisor do motorista, o letreiro que se encontrava por cima, *Cooperación de la Cruz Roja*, ao lado do qual estavam pendurados três postais da Virgem Maria e um extintor, os dois vasos estreitos com margaridas, fixos sobre o tablier, o casaco de ganga e o espanador por baixo do assento do lado oposto àquele em que ia o pelado, tudo lhe parecia estar vivo, a participar, com uma animação malévola, naquela viagem.

E o pelado? O abanar da carrinha dificultava-lhe a tarefa de se manter sentado. Com os olhos fechados e balançando de um lado para o outro, tentava enfiar a camisa dentro das calças. Pôs-se a abotoar mecanicamente o casaco nos botões errados. O Cônsul sorriu, sabendo como se pode ser metucioso quando bêbado: a roupa misteriosamente pendurada, os carros conduzidos por um sétimo sentido, a polícia evitando um oitavo sentido. O pelado arranjara espaço para se deitar ao comprido no seu lugar. E tudo aquilo soberbamente conseguido sem uma única vez abrir os olhos!

Estendido – um cadáver – preservava ainda a aparência de estar misteriosamente consciente de tudo o que se estava a passar. Apesar do seu torpor, não deixava de estar alerta; uma metade de melão escorregou-lhe da mão, as fatias cheias de pevides, como passas, rolavam

de um lado para o outro; todavia, com vista de cego, aqueles olhos mortos viam-no: o crucifixo estava a soltar-se-lhe, mas estava consciente disso: o chapéu de feltro caiu-lhe do *sombrero*, deslizou para o chão, e, ainda que não fizesse qualquer tentativa de o apanhar, sabia claramente que estava ali. Estava a resguardar-se do roubo ao mesmo tempo que reunia forças para mais deboche. Para entrar na cantina de alguém, era preciso que caminhasse direito. A sua presciência era digna de admiração.

Yvonne estava a divertir-se. De momento, estava liberta, devido à presença de Hugh, da tirania de pensar exclusivamente nele. A carrinha avançava bem mais depressa, rolando, balançando, saltando: os homens sorriam e acenavam, dois rapazes, pendurados na parte de trás da camioneta, assobiavam; e as camisas coloridas, as cores ainda mais vivas dos bilhetes em forma de serpentina, vermelho, amarelo, verde, azul, que se agitavam presos a um gancho no tecto, tudo contribuía para dar à viagem um certo sentido de alegria. Podiam perfeitamente estar a caminho de um casamento.

Mas quando os rapazes desceram da camioneta, alguma daquela alegria dissipou-se. A predominância do roxo, nas camisas dos homens, dava ao dia um brilho perturbante. Havia também algo de brutal para ela naqueles cactos-candelabro, balançando-se. E também naqueles outros cactos, mais ao longe, como um exército que avançasse colina acima debaixo de um fogo de metralhadora. De repente, não se via nada lá fora, à excepção de uma igreja em ruínas, cheia de abóboras, cavernas como portas, janelas com barbas de erva. O exterior escureceu como se pelo fogo e parecia estar amaldiçoado. Era como se Hugh a tivesse abandonado de novo, e a dor dele insinuou-se de

novo no coração de Yvonne, possuindo-a por um momento.

Havia camionetas a dispersar-se na direcção oposta: camionetas para Tetecala, para Jujuta; autocarros para Xiutepec, para Xochitepec, para Xochitepec...

A grande velocidade, viraram para uma estrada lateral. Popocatepetl surgiu, do lado direito, com um dos flancos magnificamente curvo como o peito de uma mulher; o outro, recortado e feroz. As nuvens dispersas amontoavam-se em volumes densos por detrás.

Todos sentiram por fim que viajavam realmente para algum lado: tinham-se fechado em si mesmos, abandonados à vontade tumultuosa do veículo.

Precipitaram-se com estrépito, ultrapassando pequenos porcos que trotavam pela estrada, um índio peneirando areia. Iam passando anúncios em muros arruinados. *Atchis! Instancia! Resfria dos Dolores. Cafiaspirina. Rechaches Imitationes. Las Manos de Orlac: con Peter Lorre.*

Quando o piso se degradava, a camioneta abanava de forma assustadora e, por vezes, chegavam a sair da estrada. Mas a sua perseverança superava estes desvios: todos estavam satisfeitos por terem transferido para a camioneta as suas responsabilidades, e por terem sido embalados num estado de que seria doloroso acordar.

Como participante em tudo isto, foi com uma calma gélida e distante que o Cônsul se viu capaz de pensar, enquanto galgavam e transpunham uma interminável série de buracos atreadores, na terrível noite que sem dúvida o esperava, no seu quarto a tremendo com orquestras demónicas, nos instantes de sono assustador interrompido por vozes imaginárias de fora, que eram os cães a ladrar, ou o seu próprio nome a ser continuamente repetido com desdém por pessoas imaginárias que chegavam.

A camioneta deu um salto e prosseguiu.

Soletraram a palavra *Desviación*, mas desviaram-se demasiado depressa, num estrépito de pneus e travões. Ao entrarem de novo na faixa, o Cônsul reparou num homem, do lado direito da estrada, que parecia dormir profundamente, deitado junto à sebe.

Tanto Hugh como Yvonne pareciam alheados daquilo. Nem parecia provável ao Cônsul que, naquele país, alguém mais achasse extraordinário que um homem escolhesse dormir ao sol, à beira da estrada, ou até no meio da estrada.

O Cônsul olhou de novo para trás. Não havia dúvida. O homem, recuando agora rapidamente, jazia com o chapéu sobre os olhos, os braços estendidos para a cruz da beira da estrada. Passavam agora por um cavalo sem cavaleiro que mastigava a sebe.

O Cônsul debruçou-se para a frente para gritar, mas hesitou. E se fosse apenas uma alucinação? Seria muito embaraçoso. No entanto, acabou por gritar, batendo no ombro do motorista; quase ao mesmo tempo, a camioneta parou com um sobressalto.

Conduzindo rapidamente o veículo queixoso, guinando com uma mão num trajecto errático, o motorista, que se debruçava ao ponto de sair da cadeira para observar os cantos de trás e da frente com rápidos mas relutantes movimentos de cabeça, inverteu o sentido pelo desvio poeirento.

Havia um familiar e excessivo cheiro a gases de escape misturado com o cheiro quente do alcatrão das obras, ainda que ninguém estivesse a trabalhar na estrada, porque toda a gente largara o trabalho, e não havia nada ali para ver, a não ser o suave tapete roxo, reluzindo e transpirando solitário. Mas um pouco mais atrás, de um

lado da sebe, via-se uma cruz de pedra e, por baixo, uma garrafa de leite, um funil, uma meia e uma parte de uma velha mala.

Agora, podiam ver nitidamente o homem, deitado e com os braços estendidos na direcção daquela cruz ao lado da estrada.

II

Quando a camioneta parou de novo abrupta, o *pelado* quase deslizou do assento para o chão, mas, conseguindo dominar-se, não só firmou os pés, recuperando o admirável equilíbrio que lutava por manter, como também conseguiu, num movimento enérgico, ficar a meio caminho da porta, com o crucifixo colocado em segurança à volta do pescoço, os chapéus numa mão e o melão na outra. Acenou sério e, com um olhar que desanimaria à partida qualquer intenção de roubo, depôs cuidadosamente os chapéus num lugar livre próximo da porta e, com uma cautela exagerada, desceu para a estrada. Os olhos semi-abertos preservavam aquele brilho morto, mas não havia dúvida de que se apercebera de toda a situação. Deitando fora o melão, caminhou em direcção ao homem na estrada. Embora andasse como se transpusesse obstáculos imaginários, mantinha uma postura erecta, caminhando com firmeza.

Yvonne, Hugh, o Cônsul e dois passageiros seguiram-no. Nenhuma das velhas se mexera do lugar.

Do outro lado da estrada, Yvonne soltou um grito nervoso, voltando-se bruscamente para trás. Hugh agarrou-lhe o braço.

– Estás bem?

– Sim – disse ela, libertando-se. – Continuem. Não é nada. É que não consigo ver sangue, porra (12).

Estava a subir de novo para a camioneta, quando Hugh chegou com o Cônsul e os dois passageiros.

O *pelado* debruçava-se levemente sobre o homem deitado.

Apesar de ter o rosto coberto pelo chapéu, via-se que era um índio peão (13). Parecia evidente que estava a morrer.

O peito alçava-se como o de um nadador exausto, o estômago contraía-se e dilatava depressa, mas não havia qualquer sinal de sangue. Um punho cerrado batia espasmódico na poeira.

Os dois estrangeiros permaneceram ali impotentes, esperando cada um deles que o outro tirasse o chapéu do peão, para expor o ferimento que todos pressentiam lá, cada um impedido de o fazer por relutância comum, uma cortesia obscura. Cada um sabia que o outro, como ele, pensava que seria naturalmente ainda melhor se o *pelado* ou um dos passageiros examinasse o homem. Mas, como todos permaneciam imóveis, Hugh ficou impaciente. Balançava-se de um pé para o outro. Olhou suplicante para o Cônsul. O Cônsul estava ali há tempo suficiente para saber o que se podia fazer; além disso, era ele quem, de entre eles, mais se aproximava de ser uma autoridade. Mas o Cônsul, que procurava conter-se para não dizer «Deixem estar, afinal de contas, a Espanha invadiu o México primeiro», mantinha-se também imóvel. Hugh, por fim, já não conseguia suportar mais. Dando impulsivamente um passo em frente, fez o gesto de debruçar-se sobre o peão, quando um dos passageiros lhe puxou a manga.

– Senhor (14), deitar fora o cigarro?

– O quê? – Hugh voltou-se, perplexo.

12) *damn it* (p. 38, l. 12) – A dificuldade do calão prende-se com a adequação das equivalências: por um lado, não são de neutralizar; por outro, devem conservar o mesmo grau de expressividade – nem mais ofensivas, nem menos expressivas que o original.

13) *peon class* (p. 38, l. – «Peon» (do espanhol «péon», que, à letra, significa «peão») é um termo que se aplica a uma classe proletária, específica da América Latina.

14) *Mistair* (p. 40, l. 4) – Tratando-se de uma forma do inglês «mal falado», isto é, estrangeirado, empregou-se uma forma que, no português, preserva as mesmas características.

– Não sei – disse o Cônsul. – Fogos florestais, provavelmente.

– Melhor deitar fora o cigarro, *Señor*. É proibido.

Hugh largou o cigarro e calcou-o, atordoado e enfurecido. Estava mais uma vez a debruçar-se sobre o homem, quando o passageiro voltou a puxá-lo pela manga. Hugh ergueu-se.

– É proibido (15), *Señor* – disse o outro, educadamente, batendo no nariz. Deu um risinho estranho. – *Positivamente!*

– Eu *no comprendo, gnadige Señor* – Hugh procurava desesperadamente falar em espanhol.

– O que ele quer dizer é que não podes tocar neste tipo porque serias cúmplice por encobrimento – assentiu o Cônsul, começando a transpirar e desejando profundamente poder afastar-se daquela cena tanto quanto possível; se necessário, até por meio do cavalo do peão, para um local onde se anichavam grandes cabaças de mescal.

– Deixa lá estar isso não é só a palavra de ordem, Hugh, é a lei.

O respirar e o bater do homem eram como o mar, arrastando-se numa praia rochosa.

Então, apoiando-se num joelho, o pelado arrancou bruscamente o chapéu do moribundo.

Todos espreitaram, vendo o terrível ferimento num lado da cabeça, onde o sangue já quase coagulara e, antes de se afastarem, antes de o pelado lhe restituir o chapéu e, endireitando-se, fazer um gesto desanimado com as mãos manchadas do sangue quase seco, entreviram uma grande quantidade de dinheiro, quatro ou cinco pesos de prata e uma mão-cheia de centavos, habilmente acondicionada

15) They have prohibited it (p 40, l. 13) – O mesmo que em (14).

por baixo do colarinho do homem, pelo qual estava em parte escondida.

– Mas não podemos deixar o pobre homem morrer – disse Hugh em desespero, procurando com os olhos o pelado no momento em que este voltava para a camioneta, e depois novamente para baixo, para aquela vida que se distanciava de todos deles sem fôlego. – Vamos ter de chamar um médico.

Desta vez da camioneta, o pelado fez de novo um gesto de desânimo, que podia também ser de simpatia.

O Cônsul estava aliviado por ver que, por aquela altura, a sua presença incentivara de tal forma a aproximação, que os dois camponeses, que até então tinham passado despercebidos, se tinham chegado mais perto do moribundo, e que outro passageiro se chegara também ao corpo.

– *Pobrecito* – disse um deles.

– *Chingarn* – murmurou o outro.

E, aos poucos, os outros iam interiorizando aqueles comentários como uma espécie de refrão, um calmo tumulto de futilidade, de murmúrios, em que a poeira, o calor, o autocarro, com a sua carga de velhas imóveis e de criação condenada, até a terrível beleza e o mistério da região, pareciam conspirar: enquanto apenas aquelas duas palavras, uma de suave compaixão e a outra de diabólico desprezo, se ouviam acima das convulsões e da respiração penosa, até que o condutor, como se satisfeito por tudo estar agora como devia, começou impacientemente a buzinar.

Um passageiro gritou-lhe que se calasse, mas, pensando talvez que a repreensão era um assentimento a brincar, o motorista continuou a buzinar, pontuando a agitação, que em pouco tempo evoluiu para uma discussão geral em que

as suspeitas e as sugestões se anulavam mutuamente, um acompanhamento alvoroçado de toques de desprezo. Teria sido um homicídio? Teria sido um assalto à mão armada? Ou ambos? O peão cavalgara do mercado com mais de quatro ou cinco pesos, estando possivelmente na posse de *mucho dinero*, de modo que uma boa forma de evitar as suspeitas de roubo era deixar um pouco de dinheiro, tal como fora feito. Talvez não se tratasse afinal de roubo; teria ele sido simplesmente derrubado do cavalo? Teria levado um coice do cavalo? Seria possível? Impossível! Teriam chamado a polícia? Uma ambulância – a *Cruz Roja*? Onde estava o telefone mais próximo? Não deveria um deles, agora, ir à polícia? Mas era um absurdo supor que não vinham já a caminho. Como podiam eles vir a caminho, se metade estava de greve? Mas decerto já a caminho. Uma ambulância? Mas, naquele caso, a intromissão de um *gringo* era uma impertinência. De certeza que a Cruz Vermelha seria perfeitamente capaz de tratar daqueles assuntos sozinha? Mas haveria alguma verdade no boato de que o *Servicio de Ambulante* fora suspenso? Não era uma cruz vermelha, mas verde, e só davam início aos serviços depois de receberem informações. Talvez fosse uma imprudência, da parte de um *gringo*, assumir que não tinham sido informados. Um amigo seu, o Dr. Vigil, porque não ligar-lhe? Estava a jogar ténis. Havia então de ligar para o Casino de la Selva? Não tinha telefone; ou tivera, em tempos, mas avariara-se. Chamar outro médico, o Dr. Gomez. *Un hombre noble*. Demasiado longe e, de qualquer forma, era capaz de estar fora; bom, talvez estivesse de volta!

Por fim, Hugh e o Cônsul aperceberam-se de que haviam chegado a um impasse, facto que a buzina do

motorista continuava a comentar da forma mais adequada. Nenhum deles podia supor, pelo que via, que não havia «alguém da sua espécie» a olhar, de alguma forma, pelo destino do peão. Bom, decerto não parecia que alguém da sua espécie tivesse sido especialmente simpático para com ele! Pelo contrário, a mesma pessoa que o deixara à beira da estrada, que colocara o dinheiro debaixo do colarinho do peão, ia talvez agora em busca de ajuda!

Estes sentimentos erguiam-se e de novo se derrubavam mutuamente, e, apesar de não levantarem a voz, Hugh e o Cônsul não estavam a brigar; era como se de facto estivessem fisicamente a derrubarem-se e a erguerem-se, de cada vez mais cansados do que da vez anterior, de cada vez com uma obstrução prática ou psíquica perante a acção conjunta ou mesmo individual, sendo a última e mais poderosa dessas obstruções o facto de o assunto nem sequer lhes dizer respeito a eles, mas a outros.

Contudo, olhando em volta, aperceberam-se de que aquilo era também o que os outros estavam a discutir. Isto não me diz respeito, nem a ti, diziam num abanar de cabeça, mas a outra pessoa qualquer, comprometendo cada vez mais as suas respostas, progressivamente mais teóricas, até que, por fim, a discussão assumiu contornos políticos.

Para o Cônsul, o tempo parecia correr a velocidades distintas: a rapidez com que o peão morria contrastando estranhamente com o tempo que estava a levar a que todos chegassem à conclusão de que era impossível decidirem-se. Conscientes de que a discussão não estava, de maneira alguma, encerrada e de que o motorista, que entretanto deixara de buzinar e que conversava por cima do ombro com algumas das mulheres, não considerava a hipótese de partir sem antes lhes cobrar o bilhete, o Cônsul desculpou-se a Hugh e caminhou em direcção ao

cavalo do índio, que, com o seu alforje e uns pesados forros de ferro que faziam de estribo, mastigava calmamente os «convólulos» da sebe, mostrando-se tão inocente como só outro da sua espécie o pode fazer quando dela se suspeita, ainda que erroneamente, que tenha lançado ao chão o seu cavaleiro ou de ter escoiceado um homem até à morte. Examinou-o com cautela, sem lhe tocar, reparando nos seus olhos malévolos, amigáveis e plausíveis, na ferida no seu osso ilíaco, e no número sete marcado na garupa, como que procurando um indício do que se passara. Bom, mas afinal o que é que se passara? Ah, parábola de uma hora tão tardia. Mais importante era o que é que iria acontecer – a todos eles? O que lhe ia acontecer a ele era que ia beber cinquenta e sete copos à primeira oportunidade.

O autocarro buzina com grande determinação, agora que dois carros tinham parado atrás dele; e o Cônsul, vendo que Hugh se pusera sobre o esteio de um deles, voltou para trás abanando a cabeça ao mesmo tempo que a camioneta avançava em direcção a ele, para parar numa parte mais larga da estrada. Os carros, loucos de impaciência, abriram caminho pelo lado e Hugh desceu do segundo. Com placas de latão sob as matrículas que continham o aviso «Diplomático», desapareceram mais à frente numa nuvem de poeira.

– São sem dúvida aquelas coisas diplomáticas – disse o Cônsul com um pé no degrau da camioneta. – Anda lá, Hugh, não há nada que possamos fazer.

Os outros passageiros estavam a entrar no autocarro e o Cônsul manteve-se de um dos lados para falar com Hugh. A frequência das buzinações tornara-se mais lenta. Havia naquele som uma resignação enfasiada, quase divertida.

– Vais acabar por ir parar à cadeia e ser feito refém de um monte de papelada sabe Deus por quanto tempo – persistiu o Cônsul. – Anda lá (16), Hugh. O que é que julgas que podes fazer?

– Se não posso arranjar um médico aqui, que raio, então levo-o a um.

– Não te deixam ir no autocarro.

– Ai não, não deixam! Ah... lá vem a polícia. – acrescentou, no momento em que três *vigilantes* sorridentes avançavam em passos pesados pelo meio da poeira, com o coldre a bater na coxa.

– Não, não é – disse, infelizmente, o Cônsul – Pelo menos, penso que pertencem apenas à *polícia de seguridad*. Também não podem fazer grande coisa, a não ser dizer-te que te vás embora ou...

Hugh começou a protestar com os guardas enquanto o Cônsul o observava apreensivamente do degrau do autocarro. O motorista lá continuava a buzinar. Um dos polícias começou a empurrar Hugh em direcção ao autocarro. Hugh empurrou-o de volta. O polícia levou a mão atrás. Hugh ergueu o punho. O polícia deixou cair a mão e começou a mexer desajeitadamente no coldre.

– Vamos, Hugh, por amor de Deus – suplicou o Cônsul, agarrando-o de novo. – Queres levar-nos a todos para a cadeia? Yvonne...

O polícia continuava a remexer desajeitadamente o coldre quando, subitamente, a expressão de Hugh desabou como um monte de cinzas, ele deixou as mãos cair com lassidão para os lados, e, com um riso desdenhoso, entrou no autocarro, que já estava de partida.

– Não penses mais nisso, Hugh – disse o Cônsul, que estava no mesmo degrau que ele, deixando cair uma gota de suor no pé. – Teria sido pior que os moinhos de vento.

16) *Come on, Hugh*. (p. 44. L. 16-17) – Não parece relevante a entoação dada pelo Cônsul, até porque, em português, essa entoação não é dada.

– Que moinhos de vento? – Hugh olhou em volta, surpreendido.

– Não, não – disse o Cônsul – Queria dizer outra coisa; é que o Dom Quixote não teria hesitado tanto tempo.

E começou a rir.

Hugh deixou-se ficar por momentos a praguejar de si para si e a recordar a cena, o cavalo do peão a mascar a sebe, a polícia envolta em poeira, o peão, bem do outro lado, a bater na estrada, e agora, pairando bem alto sobre todos eles, aquilo em que antes não reparara, os óbvios pássaros de desenho animado, os *xopilotes* (17), que apenas aguardam a ratificação da morte.

III

O autocarro avançou.

Yvonne estava prostrada de vergonha e alívio. Procurou os olhos de Hugh, mas este afundava-se no seu lugar com tal fúria, que ela tinha receio de lhe falar ou até de lhe tocar.

Procurou uma desculpa para o seu comportamento pensando na decisão silenciosa e unânime das velhas de nada terem a ver com tudo aquilo. A irmandade, ao pressentir o perigo, com que haviam puxado para si os seus cestos de criação ou olhado em volta para identificar o que lhes pertencia! Então, tal como agora, tinham-se sentado imóveis. Era como se, para elas, ao fim das várias tragédias da história do México, a piedade, o impulso de se aproximar, e o terror, o impulso de fugir (como aprendera na faculdade), tivessem sido finalmente reconciliados pela prudência, pela convicção de que é melhor ficar onde se está.

E os outros passageiros? Os homens de camisa roxa que observavam atentamente o que se passava, sem também

17) *xopilotes* (p. 45, l. 19) – É possível, tendo em conta a propensão de Malcolm Lowry para as referências pouco exactas e os lapsos, que «xopilotes» seja um exemplo disso mesmo. Na verdade, estes Abutres do Novo Mundo são designados em espanhol por «zopilotes». Podendo tratar-se de um erro editorial, optou-se por esta última.

saírem? Quem é que queria ser detido como cúmplice, pareciam agora dizer-lhe. *Frijoles* para todos; *Tierra, Libertad, Justicia y Ley*. Queria aquilo dizer alguma coisa? *Quién sabe*. Não tinham a certeza de nada, a não ser de que era uma tolice uma pessoa meter-se com a polícia, que tinha a sua própria maneira de encarar a lei.

Yvonne tomou o braço de Hugh, que, no entanto, não olhou para ela. A camioneta rolava e balançava como dantes, outros rapazes saltaram para as traseiras do autocarro; começaram a assobiar, os bilhetes garridos tremeluziam com as suas cores vivas e os homens entreolhavam-se como se concordando que o autocarro superava os seus limites, que nunca fora tão rápido, o que provavelmente se devia ao facto de também ele saber que aquele dia era feriado.

A poeira infiltrava-se pelas janelas numa amena invasão dissolvente, enchendo o veículo.

Chegaram então a Chapultepec.

O motorista mantinha a mão no estridente travão de mão à medida que circulavam pela cidade, que estava já impregnada da repulsa que o Cônsul guardara por causa dos excessos passado. Popocatepetl parecia agora inacreditavelmente próximo deles, inclinando-se sobre a selva, que começara a puxar o entardecer sobre os seus joelhos.

Por um momento, fez-se uma espécie de calma crepuscular no autocarro. As luzes tinham aparecido: o Escorpião saíra do buraco e esperava, aninhando-se no horizonte.

O Cônsul debruçou-se para a frente e tocou em Hugh com o cotovelo:

– Está a ver o mesmo que eu? – perguntou-lhe, inclinando a cabeça em direcção ao *pelado*, que, durante todo aquele

tempo, se mantinha sentado, erecto, remexendo em algo que trazia ao colo, e mostrando uma expressão muito parecida com a anterior, embora estivesse claramente um pouco mais descansado e sóbrio.

Quando o autocarro parou na praça, Hugh, que fora projectado para a frente, viu que o pelado segurava na mão uma pilha triste e ensanguentada de pesos de prata e de centavos, o dinheiro do moribundo...

Os passageiros começaram a fazer fila para sair do autocarro. Alguns lançaram um olhar ao pelado, incrédulo mas ainda preocupado. Sorrindo em volta para eles, esperava talvez que se fizesse algum comentário. Mas não houve nenhum comentário.

O pelado pagou o bilhete com uma parte do dinheiro ensanguentado, e o motorista aceitou. Continuou depois a cobrar os outros bilhetes.

Os três permaneceram no *zócalo* (18), no morno fim de tarde. As velhas tinham desaparecido: era como se tivessem sido engolidas pela terra.

Numa rua próxima, soaram os ásperos e plangentes acordes de uma guitarra. E, de mais longe, chegavam-lhes a batida e os gritos da *fiesta*.

Yvonne tomou o braço de Hugh. Ao afastarem-se, viram o motorista, agora ostensivamente arrasado para o resto do dia, e o pelado, que, de peito feito e com um insolente sorriso de triunfo na cara, entrava numa *pulquería* (19). Ficaram os três a olhar para eles, e para o nome do salão, depois de as portas de entrada se terem fechado num estrondo: o *Todos-Contentos-y-yo-También*.

– Todos felizes – disse o Cônsul, na certeza de que iria beber um milhão de tequilas entre aquele momento e o fim da sua vida, tomando-o, como uma bênção, e adiando por momentos a necessidade da primeira – Incluindo eu.

18) Zócalo (p. 47, l. 14) - Praça mexicana.

19) Pulqueria (p. 47, l. 22) – As «pulquerías» são bares que servem pulque, uma bebida alcoólica tradicionalmente consumida na América do Sul. O problema que novamente se coloca é o de saber se se justifica «corrigir» o termo, que no texto original não é acentuado. É ainda o caso de *Todos-Contentos-y-yo-También*. Procurando não estender a tradução a questões editoriais, seguiu-se, contudo, a mesma lógica que no ponto 17.

Alguns, um sino fez proliferar tritongos abruptos e vívidos.

Caminharam em direcção à *fiesta*, com as suas sombras projectando-se na praça, dobrando-se verticais na porta do *Todos-Contentos-y-yo-También*, debaixo da qual aparecera a ponta de uma muleta.

Pararam, curiosos, reparando que a muleta permanecia onde estava durante algum tempo, talvez porque o seu dono estivesse a discutir à porta, ou a beber um último copo.

Nesse momento, a muleta desapareceu, como se tivesse sido dali alçada. A porta do *Todos-Contentos-y-yo-También*, através da qual podiam ver o motorista e o pelado a bebe, estava puxada para trás; viram alguma coisa emergir.

Com as costas recurvadas e gemendo com o peso, um índio velho e coxo trazia às costas, com a ajuda de uma correia assestada na testa, outro índio, ainda mais velho e decrépito. Carregava o homem mais velho e as suas muletas – carregava ambos os fardos...

Os três permaneceram no crepúsculo, vendo o índio desaparecer com o velho numa curva de estrada, arrastando os pés na poeira cinzenta e branca, com as suas sandálias de pobre.

Estranho Conforto que a Profissão Consente

Sigbjørn Wilderness, um escritor americano a viver em Roma com uma bolsa Guggenheim, parou por um momento nos degraus acima da banca das flores e escreveu, olhando repetidamente para a casa em frente, no seu caderno preto:

*il poeta inglese Giovanni Keats mente meravigliosa
quanto precoce mori in questa casa il 24 Febbraio
1821 nel ventiesesimo anno dell'età sua.*

Então, num súbito acesso de nervosismo e olhando não só para a casa, mas também para trás, para a igreja Trinità dei Monti, para a mulher na banca das flores, para os romanos passando para cima e para baixo ou atravessando a Piazza di Spagna, lá em baixo (porque, apesar de passados vários anos sobre a guerra, tinha medo de ser tomado por um espião), desenhou, do melhor modo que podia, a lira, semelhante à do túmulo do poeta, que se podia ver na fachada, entre o italiano e a tradução inglesa:



Depois, acrescentou rapidamente as palavras, por baixo da lira:

O jovem poeta inglês, John Keats, morreu nesta casa a 24 de Fevereiro de 1821, aos 26 anos.

Feito isto, voltou a meter no bolso o caderno e o lápis, olhou em volta com um ar agora mais penetrante e pesado – causado por um tal mal-estar, que não viu absolutamente nada, mas que se destinava a transmitir «tenho todo o direito de fazer isto», ou «se me viram fazer isto, então muito bem; eu *sou* uma espécie de detective ou, quem sabe, uma espécie de pintor» – desceu os restantes degraus, olhou uma vez mais, agitado, e entrou, com um suspiro de alívio como um homem que se fosse deitar, na confortável penumbra da casa de Keats.

Lá dentro, tendo subido a estreita escada, viu-se quase instantaneamente confrontado com uma inscrição numa vitrina, que dizia:

Vestígios de gomas aromáticas utilizadas por Trelawny aquando da cremação do corpo de Shelley.

E estas palavras – porque o caderno, do qual se munira de novo, parecia autorizado – também as anotou, abstendo-se embora de comentar as gomas em si, que quase escaparam à sua atenção, como, de resto, a própria casa – houvera aquelas escadas, havia um a varanda, estava escuro, havia muitos quadros, e depois ainda estas vitrinas; era um pouco como uma biblioteca – na qual não viu livros seus – tudo isto constituiu, a soma das percepções não anotadas de Sigbjørn. Das gomas aromáticas, Sigbjørn passou para a certidão de casamento do poeta, num relicário, e transcreveu também esse documento, escrevendo rapidamente, à medida que os olhos se tornavam mais habituados à escassa luz:

Percy Bysshe Shelley, da Paróquia *de Saint Mildred*, Bread Street, Londres, Viúvo, e Mary Wollstonecraft Godwin, de Cidade de Bath, solteira menor, *casaram nesta igreja por Licença (1) com Consentimento de William Godwin*, seu pai, este *Trigésimo Dia de Dezembro no ano de mil oitocentos e dezasseis*. Por mim, Mr. Heydon, Cura. Este casamento foi celebrado entre nós.

PERCY BYSSHE SHELLEY

MARY WOLLSTONECRAFT GODWIN

Na presença de:

WILLIAM GODWIN

M. J. GODWIN

Por baixo, Sigbjørn acrescentou misteriosamente:

Némesis. Casamento de marinheiro fenício que morreu afogado (2). Um pouco estranho, tudo isto, aqui. Triste – sinto-me um porco, por ver estas coisas.

Depois, avançou rapidamente – não tão rapidamente que não tivesse tempo para pensar, com uma vaga agitação, por que razão, se não havia motivo para os seus próprios livros se encontrarem nas prateleiras por cima dele, se justificava a presença de *In Memoriam (3)*, *A Oeste Nada de Novo (4)*, *A Luz Verde (5)*, e o *Livro de Campo das Aves do Paleártico Ocidental (6)* – em direcção a outra

1) (...) married in this *Church* by *Licence* (p. 140, l. 1) – Forma de casamento britânica particularmente célere, apesar de dispendiosa.

2) *Drowned phoenicien sailor* (p. 140, l. 11) – Alusão a «Waste Land» (1922) de T. S. Eliot.

Here, said she / Is your card, the Drowned Phoenician Sailor, / (Those were pearls that were his eyes. Look!)

Pode-se dizer que, se Eliot associa Phlebas, o marinheiro que morreu afogado, ao pai de Ferdinand (*The Tempest*, de Shakespeare), Sigbjørn associa Shelley a ambos.

3) *In Memoriam A. H. H.* (p. 140, l. 16) – poema de Alfred Lord Tennyson 1849, requiem a Arthur Henry Hallam.

4) *All Quiet on the Western Front* (p. 140, ll. 16-17) – *Im Western nichts Neues*, de Erich Maria Remarque, publicado em 1929.

5) *Green Light* (p. 140, l. 17) – Romance de Lloyd C. Douglas, 1936, adaptado ao cinema no ano seguinte, com a interpretação de Errol Flynn.

6) *Field Book of Western Birds* – Poderá tratar-se de *A Field Guide to Western Birds*, de Roger Tory Peterson, publicado em 1941.

vitrina, na qual surgiu uma carta emoldurada e inacabada, evidentemente de Severn, o amigo de Keats, que Sigbjørn copiou, tal como antes:

Meu caro senhor,

Keats piorou um pouco – pelo menos, a sua mente piorou muito – muito mesmo – contudo, o sangue estancou, a digestão está melhor e, apesar de uma tosse, deve estar a recuperar; isto, no que respeita ao seu corpo – mas a fatal perspectiva de consumação ainda lhe paira sobre a cabeça – e transforma tudo em desespero e miséria – não quer ouvir falar de viver – mais pareço não ter a sua confiança quando lhe dou essa esperança [as linhas seguintes tinham sido rasuradas por Severn, mas, mesmo assim, Sigbjørn anotou-as impiedosamente: *pois os seus conhecimentos de anatomia interna permitem-lhe avaliar qualquer alteração com rigor e contribuem fortemente para a sua tortura*], não considera as previsões para o futuro favoráveis – diz que o contínuo expandir da sua imaginação já o matou e que, mesmo se recuperasse, nunca mais escreveria nenhum verso – não quer ouvir falar dos seus bons amigos em Inglaterra, excepto daquilo que fizeram – e isto é outro fardo – mas das grandes esperanças que nele punham – do seu sucesso assegurado – da sua experiência – não quer ouvir palavra – depois, a falta de qualquer tipo de esperança que alimente a sua imaginação tão fértil...

Interrompendo-se neste ponto, Sigbjørn, de caderno na mão, caminhou demoradamente na ponta dos pés até

outra vitrina, onde, perante outra carta de Severn, escreveu:

Meu querido Brown – Ele partiu – morreu com a mais perfeita tranquilidade – parecia dormir. No dia 23, às quatro e meia, surgiram as imediações da morte. «Severn – levanta-me, pois estou a morrer – vou morrer sereno – não te assustes – dou graças a Deus que tenha chegado o momento». Ergui-o nos meus braços e o muco parecia ferver-lhe na garganta. A situação agravou-se até às 11 da noite, altura em que começou lentamente a afundar-se na morte, tão calado, que ainda pensei que dormia – Mas não posso dizer mais, por agora. Estou acabado para além das minhas forças. Não posso ficar só. Faz nove dias que não durmo – os dias que se seguiram. No sábado, veio cá um senhor para fazer um molde da mão e do pé (7). Na quinta-feira, abriram o corpo. Os pulmões estavam completamente desfeitos. Os médicos não quiseram...

Muito perturbado, Sigbjørn voltou a ler aquilo tal como agora se apresentava no seu caderno; depois, acrescentou por baixo:

No sábado, veio cá um senhor para fazer um molde da mão e do pé – para mim, esta parte é a mais sinistra de todas. Quem é este senhor?

Uma vez fora da casa de Keats, Wilderness não parou nem olhou para os lados, ignorando até o American Express, até chegar a um bar, no qual entrou sem, contudo, parar

7) *On Saturday a gentleman came to cast his hand and foot* (p. 142, ll. 3-4) – A operação consiste em talhar num molde as formas do rosto, mãos e pés, para modelar um busto, ou uma figura do corpo inteiro.

para anotar o nome. Sentiu que progredira num movimento, numa passada, da casa e Keats a este bar; em parte, apenas porque procurara evitar escrever o seu próprio nome no livro de visitas. Sigbjørn Wilderness! Até a forma como soava o seu nome era como uma bóia de sino (8) – ou, mais eufonicamente, um navio-farol, levado à deriva e lançado do Atlântico para um recife. E, contudo, como odiava escrevê-lo (adoraria vê-lo impresso?) – ainda que, tal como muita outra coisa nele, o seu nome tivesse escassa realidade, a menos que ele próprio a tivesse. Sem hesitar interrogar-se por que motivo, se estava tão perturbado com aquilo, não escolhera outro nome sob o qual escrever, como o seu segundo nome, que era Henry, ou o nome da mãe, que era Sanderson-Smith, escolheu a divisão mais isolada que encontrou no bar, já de si uma gruta subterrânea, e bebeu duas *grappas* de enfiada. Ao fim da terceira, começou a sentir algumas das emoções que se esperava que pudesse ter tido na casa de Keats. Sentiu plenamente a surpresa, que pouco o afectara, de que algumas das relíquias de Shelley ali estivessem, o que não era mais surpreendente, aliás, do que o facto de Shelley – cujo crânio, de resto, por pouco se livrara de ser apropriado por Byron como cálice de vinho e cujo coração, arrebatado das chamas por Trelawny (lera-o talvez em Proust), fora inumado em Inglaterra – ter sido enterrado em Roma (onde, de qualquer forma, o trecho da canção de Ariel inscrita na sua lápide podia ter preparado uma pessoa para algo rico e estranho) (7), e Sigbjørn sentiu-se tocado pelo cavalheirismo daqueles italianos de quem se dizia que, durante a guerra, haviam preservado dos alemães, correndo um risco considerável, o recheio daquela casa. Aliás, julgava agora que começava a ver a

8) *The very sound of his name was like a bell-buoy* (p. 142, ll. 12-13) – Alusão a «Ode to a Nightingale», de Keats: «the very word is like a bell».

9) *Prepared one for the rich and strange* (p. 143, l. 2) – Excerto da canção de Ariel, de *The Tempest*, de Shakespeare, como em «June the 30th, 1934» (cf. ponto 24).

But both suffer a sea-change / Into something rich and strange.

própria casa com maior clareza, ainda que, sem dúvida, não tal como era, e puxou novamente do seu caderno com o intuito de acrescentar às anotações já feitas aquelas impressões que lhe vinham retrospectivamente.

«Prisão Mamertina», leu... Abrira-o no sítio errado, no lugar de algumas observações feitas no dia anterior durante a visita à histórica masmorra, mas, estando soturnamente entretido pelo que vira, continuou a ler, sentindo apoderar-se dele, à medida que avançava na leitura, o horror da viscosa clausura daquela cela subterrânea, ou de outra cela subterrânea que, desconfiava, não sentira exactamente na altura.

PRISÃO MAMERTINA [dizia o cabeçalho]

A inferior é a verdadeira prisão

de Mamertine, a prisão estatal da Roma Antiga.

A cela inferior, chamada Tullianus, é provavelmente o edifício mais antigo de Roma. A prisão era utilizada para encarcerar malfeitores e inimigos do Estado. Na sala inferior, vê-se o poço onde, segundo a tradição, São Pedro fez miraculosamente uma fonte para baptizar os carcereiros Processo e Martiniano. Vítimas: políticos. Pôncio, Rei dos Sâmnitas. Morreu em 290 A.C. Giurgurath (Jugurta), Aristóbulo, Vercingétorix. – Os Mártires de Cristo, Pedro e Paulo. Apóstolos encarcerados no reino de Nero. – Processo, Abôndio, e *muitos outros desconhecidos* foram:

decapitato

suppliziato (asfixiados)

strangolato

morto per fame

Vercingétorix, o Rei dos Gauleses, foi seguramente *strangolato* em 49 A.C. e Jugurta, Rei da Numídia, morto à fome em 104 A.C.

A inferior é a verdadeira prisão – Sigbjørn pensou porque teria sublinhado aquilo. Pediu outra *grappa* e, enquanto esperava que lha trouxessem, voltou ao caderno, onde, por baixo das observações sobre a prisão Mamertina e, como agora se lembrava, na própria masmorra, deparou com este memorando:

Encontrar casa de Gógol – onde escreveu parte de *Almas Mortas* (10) – 1838. Onde morreu Vielgorsky? «Eles não reparam em mim, não me vêem, nem me ouvem», escreveu Gógol. «Que lhes fiz eu? Porque me torturam? O que querem deste miserável que eu sou? Que posso eu dar-lhes? Não tenho nada. As minhas forças esgotaram-se. Não consigo suportar tudo isto.» *Suppliziato*. *Strangolato*. No maravilhoso e terrível livro de Nabokov, quando Gógol estava a morrer «podia sentir-se-lhe a espinha através do estômago». Sanguessugas pendiam-lhe do nariz: «Levanta-as, afasta-as...» Henrik Ibsen, Thomas Mann, idem irmão: Buddenbrooks e Pippo Spano. Um – onde vivia? apanhou um escaldão? Talvez feliz aqui. Prosper Mérimée e Schiller. *Suppliziato*. Fitzgerald no Fórum. Eliot no Coliseu?

10) No prefácio escrito para a primeira edição francesa, Lowry escreve «[*Under the Volcano*] foi concebido a princípio, de modo algo pretencioso, sob o sempre eterno modelo das *Almas Mortas*, de Gógol» (DV:11).

E, por baixo, estava escrito de modo enigmático:

E muitos outros.

E por baixo disso:

Talvez Máximo Gorki também. Isto tem piada. Encontro entre o Barqueiro do Volga (11) e Pescador santificado.

O que é que tinha piada? Enquanto folheava o caderno para voltar de novo à casa de Keats, pensava o que tinha querido dizer, para além do facto de que Gorki, como a maior parte daqueles outros indivíduos distintos, vivera em tempos em Roma, se não mesmo na prisão Mamertina – apesar de outra parte da sua mente o saber perfeitamente – Sigbjørn percebeu que a esticometria peculiar das suas observações, anotadas como se imaginasse estar a escrever uma espécie de poema, o tinha levado a terminar o caderno prematuramente:

No sábado, veio cá um senhor fazer um molde das mãos e do pé – para mim, esta linha é de todas a mais sinistra. Quem era este senhor?

Com estas palavras terminava o caderno.

Isto não queria dizer que já não houvesse espaço, pois os seus cadernos, reflectiu num espírito avuncular, tal como as suas velas, tendiam a consumir-se de ambos os lados; sim, tal como previra, havia uma parte escrita no começo.

11) *Volga Boatman and saintly Fisherman* (p. 145, l. 2) - «Barqueiros do Volga»: canção tradicional russa popularizada no anos 20 por Feodor Chaliapin, cuja «autobiografia» foi escrita por Máximo Gorki (na versão inglesa, Chaliapin, an *Autobiography as told to Maxim Gorky*). Supõe-se que o encontro entre o Barqueiro do Volga e o Pescador santificado represente esse encontro criativo entre Gorky e Chaliapin, estando o Pescador associado a S. Pedro, referido mais atrás. Encontramos a alusão a S. Pedro também em «June the 30th 1934», no sermão imaginado de Goodyear (cf. ponto 11).

Voltou o caderno ao contrário, porque estava de pernas para o ar, sorriu e esqueceu-se de procurar mais espaço, pois imediatamente reconheceu aquelas notas, escritas na América há dois anos, numa visita a Richmond, Virginia; um período agradável para ele. Então dispôs-se a ler, a um tempo divertido e maravilhado por, num bar italiano, se ver de novo transportado para o Sul.

Não fizera nada com aquelas notas, nem sequer sabia que lá estavam, e nem sempre lhe era fácil visualizar exactamente as cenas que evocavam:

A maravilhosa praça inclinada, em Richmond, e a silhueta trágica de árvores desfolhadas e entrelaçadas.

Num muro: O nojento do Bob esteve aqui, de Boston, North End, Mass. Filho da mãe depravado (12).

Sigbjørn riu para consigo. Agora lembrava-se distintamente do gélido dia de Inverno em Richmond, do dramático tribunal no parque alcantilado, da longa subida para lá chegar e da cáustica demonstração de solidariedade para com o Norte na casa de banho dos homens (brancos) (13). Sorrindo, continuou a ler:

No relicário de Poe, estranhos recortes de jornal preservados:

O PÚBLICO QUE ENCHIA A CASA OUVIU TRIBUTO À OBRA DE POE. Estudante *universitário*, que pôs termo à vida, enterrado em Wytherville.

12) *Dirty stinking Degenerate Bobs was here from Boston, North End, Mass. Warp son of a bitch.* (p. 146, ll. 1-2) – Este segmento exemplifica um problema comum em tradução: as marcas do calão, reveladoras de aspectos culturais implícitos, sendo, por exemplo, a abreviação de Massachusetts, «Mass», de descodificação forçosamente menos imediata para o leitor português.

13) *The (white) men's washing room* (p. 146, l. 6-7) – «White» é atributo de «men» ou de «washing room»? O contexto parece sugerir que é de «men's», mas a tradução acaba por dissolver essa ambiguidade.

Sim, sim, e daquilo também se recordava, na casa de Poe, ou numa das casas de Poe, a que ao pôr-do-sol se deixava envolver pela enorme asa negra de sombra, onde a velha e amável senhora que cuidava da casa, que lhe mostrara os recortes de jornal, lhe disse num murmúrio: «Por isso está a ver, *nós* achamos que *nem todas* aquelas histórias sobre como ele bebia são verdadeiras». Sigbjørn continuou:

Do outro lado oposto à casa de Craig, onde morava a Helen de Poe, aquelas palavras na fachada, janelas, pendiam do local de onde E.A.P. – se não me engano – terá observado a senhora com o candeeiro de ágata: Cefaleias – A.B.C. **(14)** – Nevralgia: ÁLC-P-LEV **(15)** – Pepsi: desfrute – Beba Cola Royal Crown – Capilé Dr. Swell – «Quarto mobil para arrendar» **(16)**: terá Poe realmente vivido aqui? Deve ter, só podia ter vislumbrado a Psique em regiões ÁLC-P-LEV. – Apesar de tudo, antes disso do que sem qualquer ÁLC. Aposto que Poe já não vive em ÁLC-P-LEV. De que outra forma se explicaria «Quarto mobil para arrendar»?

Mem: Consultar o Cavalo que Fala na Sexta.

– Dêem-me a Liberdade ou dêem-me a morte [lia Sigbjørn agora]. No cemitério, com o túmulo de Patrick Henry; um aviso. Proibido fumar a menos de três metros da igreja; depois:

No exterior da casa de Robert E. Lee:

Por favor, puxe a corda

14) *A.B.C.* (p. 146, l. 20) – Sigla para linimento à base de aconitina, beladona e clorofórmio, para o alívio de dores, nomeadamente nevrálgicas.

15) *Lic-off-prem* (p. 146, l.20-21) – Expressão abreviada (de «licence off-premise») que informa que é permitida a venda de bebidas alcoólicas para consumo fora do estabelecimento. Não encontrando uma forma padronizada em português, traduziu-se o sentido (álcool para levar), mantendo a abreviação.

16) «*Furnish room for rent*» (p. 146, últimas linhas) – O carácter insólito da afirmação deve-se à ausência de duas letras, que convertem o modo passivo, «*furnished*», no modo imperativo, «*furnish*». Em português, o truncamento do verbo não resulta numa forma imperativa, embora permita criar um sentido ambíguo, fazendo supor que a «*mobil*» falta apenas um acento.

Para fazer tocar a sineta.

... Dentro do Museu Valentine, com as relíquias de Poe...

Sigbjørn parou um momento. Lembrava-se agora ainda mais nitidamente daquele dia de Inverno. A casa de Robert E. Lee estava, era claro, muito abaixo do tribunal, distante de Patrick Henry e da casa de Craig, e do outro relicário de Poe, e teria sido um grande puxão até ao Museu Valentine, não se adensasse Richmond, uma cidade cujo carácter helénico não se confinava apenas à arquitectura, mas que teria sido reconhecido nos seus declives por uma cabra das montanha grega, em torno de ruas tão íngremes, que era doloroso imaginar Poe a subi-las. As notas de Sigbjørn não estavam por ordem, e, na altura, deve ter sido de manhã e não ao pôr-do-sol, como na outra casa com a velha, quando foi ao Museu Valentine. Viu de novo a casa de Lee, e um ténue sentido de toda a enregelada beleza da cidade, lá fora veio-lhe à mente; depois, uma imagem de uma casa branca confederada, perto de uma gigantesca chaminé de uma fábrica cor de tijolo e, muito lá abaixo, o vislumbre de uma velha rua empedrada e uma figura solitária, atravessando o descampado, como se entre três séculos, da casa, em direcção à linha de comboio e esta chaminé, que pertencia à empresa Bone Dry Fertilizer. Mas, na sequência daquelas notas, «Por favor puxe a corda, para fazer tocar a sineta», na casa de Lee, parecia ter conferido um certo efeito musical de solenidade, conduzindo-o, em vez disso, ao museu de Poe, em que Sigbjørn voltava a entrar, agora na memória.

Dentro do Museu Valentine, com as relíquias de Poe [voltou a ler].

Por favor

Não fumar

Não correr

Não tocar nas paredes ou objectos em exposição

O respeito por estas normas permitir-lhe-á, bem como aos outros, apreciar o museu.

– Casaco e colete de seda azul, oferta das senhoras Boykin, que pertenceu a um dos dentistas de George Washington.

Sigbjørn fechou os olhos, deixando as gomas crematórias de Shelley e a oferta das senhoras Boykin debaterem-se um momento desamparadas, para depois voltar às palavras que se seguiram. Eram do próprio Poe, e formavam parte de algumas cartas, presumivelmente escritas, em tempos, em íntimo e angustiante desespero, mas que se prestavam agora a ser lidas atenta e descomprometidamente por alguém a quem fosse «permitido» apreciar, desde que não só não fumasse, como também não corresse nem tocasse na vitrina, onde, tal como as gomas, (do outro lado do mundo), eram preservadas. Sigbjørn leu:

Excerto de uma carta de Poe – após ter sido dispensado de West Point – ao seu pai adoptivo. 21 de Fev. de 1831.

«Será, contudo, a última vez que incomodo qualquer ser humano – sinto-me como se estivesse num leito de doente, da qual nunca me levantarei.»

Subitamente abalado, Sigbjørn calculou que Poe devia ter escrito aquelas palavras quase sete anos depois do próprio dia da morte de Keats, e que, muito longe de nunca se levantar do seu leito de doente, dele se erguera, para mudar, graças a Baudelaire, todo o curso da literatura europeia, sim, e não apenas para incomodar, mas para aterrorizar várias gerações de seres humanos com obras de eleição, como «O Rei Peste», «O Poço e o Pêndulo» e «Uma Descida no Maelstrom», para não falar do efeito provocado pelo conciso e profético «Eureka».

O meu *ouvido* tem sido demasiado traumático, sob qualquer descrição – estou a consumir-me dia após dia, mesmo se a minha última doença não o tivesse levado a cabo.

Sigbjørn terminou a sua *grappa* e pediu outra. A sensação provocada pela leitura daquelas notas era de facto muito curiosa. Antes de mais, tinha consciência de estar a lê-las ali, naquele bar romano; depois, de ter estado no Museu Valentine em Richmond, Virginia, a ler as cartas através da vitrina e a transcrever fragmentos delas; finalmente, do pobre Poe, sentado sombriamente algures, a escrevê-las. Além disso, a visão do pai adoptivo de Poe a ler também algumas daquelas cartas, pois conhecia sem se aperceber, embora afastando-as daquilo que viria a ser a posteridade,

aquelas cartas, que, independentemente daquilo que podiam não ser, eram certamente – voltou a pensar – destinadas a ser privadas. Mas sê-lo-iam de facto? Até mesmo ali, no ponto crítico, Poe devia ter sentido que estava a transcrever a história que era E. A. Poe no momento exacto daquilo que acreditava ser a sua maior carência, a sua desgraça final – por muito conscientemente engendrada que fosse – e terá talvez sentido uma certa relutância em enviar o que escrevera, como se pensasse: ora, podia usar algumas destas coisas: pode não ser tão bom assim, mas é, pelo menos, demasiado bom para ser desperdiçado com o meu pai adoptivo. O mesmo se passou com algumas das cartas publicadas do próprio Keats. E, no entanto, chegava a ser bizarro, no meio daquelas vitrinas, naqueles museus, o ponto a que uma pessoa, andando de volta daquilo, se via envolta pela cinérea evidência de ansiedade. Onde estavam o astrolábio de Poe, o cálice de clarete de Keats, o «Guia Prático de Nós para o Velejador» de Shelley? Era verdade que o próprio Shelley podia não saber das gomas aromáticas, mas até a bela e irrelevante circunstância que fora a oferta das senhoras Boykin não deixava de ser sugestiva de sofrimento, pelo menos para George Washington.

Baltimore, 12 de Abril de 1833

Estou a sucumbir – a sucumbir em absoluto, por falta de ajuda. E, no entanto, não estou ocioso – ou tão-pouco cometi alguma ofensa contra a sociedade que me fizesse merecer um destino tão duro. Por amor de Deus, apiede-se de mim e salve-me da destruição.

E. A. Poe

Oh, meu Deus, pensou Sigbjørn. Mas Poe resistira por mais dezasseis anos. Morrera em Baltimore, aos quarenta anos. Por agora, o próprio Sigbjørn estava nove atrasado nesse jogo, e – com sorte – era capaz de ganhar facilmente. Talvez, se Poe tivesse resistido um pouco mais tempo – talvez se Keats – voltou rapidamente as páginas do seu caderno, apenas para se ver confrontado pela carta de Severn:

Meu caro senhor:

Keats piorou um pouco – pelo menos, a sua mente piorou muito – muito mesmo – contudo, o sangue estancou... mas a fatal perspectiva de consumação ainda lhe paira... *pois os seus conhecimentos de anatomia interna... contribuem fortemente para a sua tortura.*

Suppliziato, strangolato, pensou... A inferior é a verdadeira prisão. E muitas outras. Tão-pouco cometi qualquer acto ofensivo contra a sociedade. Não há muito que não tenhas feito, irmão. A sociedade pode conceder-te as mais distintas honras, pode até colocar as tuas relíquias na companhia de um colete que pertenceu ao dentista de George Washington, mas, no fundo, gritou: – *O porco degenerado do Bob esteve aqui, de Boston, North End, Mass. Filho da mãe depravado...!* «No sábado, veio cá um senhor para fazer um molde da mão e do pé...» Terá alguém feito isto, pensou Sigbjørn, provando a sua nova *grappa* e, tomando subitamente consciência da sua cada

vez menor bolsa Guggenheim, comparado, isto é, Keats com Poe? Mas comparar em que sentido, Keats, com o quê, e em que sentido, com Poe? Que queria ele comparar? Não era a estética dos dois poetas, nem a interrupção de *Hyperion*, em comparação com a concepção de Poe do poema curto, nem sequer a ambição filosófica de um com o êxito filosófico do outro. Ou poderia isso, mais concretamente, ser entendido como faculdade negativa, por oposição a êxito negativo? Ou queria apenas comparar as suas melancolias? As libações? As ressacas? Ou, simplesmente, a sua crua força visceral – que os comentadores tão obsequiosamente esqueceram! – o carácter, no sentido nobre da palavra, o sentido em que Conrad por vezes o entendeu, pois não eram as suas almas como capitães à deriva, determinados a levar a bom porto, de algum modo e a qualquer preço que fosse, as suas comissões, que metiam água, cheias de valiosos tesouros e sempre contra o tempo, mas atravessando todas as intermináveis tempestades e os tufões que tão raramente amainavam? Ou, simplesmente, aquilo que parecesse funebremente análogo no reflexo mútuo dos seus relicários? Ou podia até especular, começando novamente por Baudelaire, acerca daquilo que o realizador francês, Epstein, que fizera *La Chute de la Maison Usher* de uma forma que teria maravilhado o próprio Poe, podia ter feito a partir de *As Vésperas de Santa Inês: E foram-se!*... «Por amor de Deus, apiede-se de mim e salve-me da destruição!»

A-há! Agora conseguia perceber: não augurava o preservar daquelas relíquias – para além do arquivo do malévolos pai adoptivo, que queria ficar com uma para ele – não tanto uma obscura vingança pelo não-conformismo do poeta, quanto pelo seu mágico monopólio, o seu

domínio das palavras? Se, por um lado, conseguia escrever o translunar «Ulalume», o seu inspirado «A Um Rouxinol» (que talvez explicasse o *Livro de Campo sobre as Aves do Paleártico Ocidental*), por outro lado, era também capaz de dizer, simplesmente: «estou a sucumbir... Por amor de Deus, apiede-se de mim...» Estão a ver, afinal era como toda a gente... O que é isto?... Reciprocamente, pode surgir quase uma trágica condescendência em afirmações como o tão citado «Ils sont dans le vrai» de Flaubert, perpetuado por Kafka – Kaf – e outros, e dirigido à humanidade em geral, contente, prehe e de faces rosadas. A condescendência, mais, a invertida aprovação de si mesmo, algo de francamente desnecessário. E Flaub... Porque haviam de estar *dans le vrai*, mais do que o artista está *dans le vrai*? Todas as pessoas e os poetas são praticamente a mesma coisa, mas alguns poetas são mais a mesma coisa do que outros, como George Orwell podia ter dito. George Or... E, no entanto, qual era o poeta moderno que gostaria de ser apanhado em flagrante (embora eles fizessem de tudo para o apanhar mesmo), com o seu «Acudam, por amor de Deus», não restituído, não incinerado, para ser posto numa vitrina? Nos dias que corriam, dizer que os poetas não só eram, como também se assemelhavam a gente era um truísmo. Longe de inconformistas ostensivos, como os jornais diários, eram os próprios escritores – outra vergonha – que aproveitavam triunfantemente todas as oportunidades para mostrar que se vestiam de forma semelhante, e, não raramente, eram bancários, ou, maravilhoso paradoxo, dedicavam-se à publicidade. Era verdade. Ele próprio, Sigbjørn, se vestia como um bancário – de outra forma, como teria coragem de entrar num banco? Podia discutir-se se os poetas, em particular,

ainda se permitiam, na absoluta intimidade, dizer coisas como «Por amor de Deus, apiede-se de mim!». Sim, haviam-se tornado mais gente comum do que a gente comum. E o desespero na vitrina, toda a correspondência privada cuidadosamente destruída, mas destinada a tornar-se dez mil vezes mais pública que nunca, vista através da grande vitrina de arte, estava transmutando-se agora em hieróglifos, compressões magistras, obscuridades para decifração por peritos – sim, e por poetas – como Sigbjørn Wilderness. Wil...

E muitos outros. Havia provavelmente uma boa ideia algures, escondida no meio daquelas inanes autocontradições; a piedade não podia impedi-lo de a usar, nem o impedia o terror que voltou a sentir por aqueles gritos de agonia, mumificados e nus, se encontrarem, assim, expostos ao olhar humano em permanente incorrupção, como se para todo o sempre embalsamados no eterno isolamento das suas câmaras funerárias: separados e, no entanto, não separados, pois não era como se o grito de Poe em Baltimore, de uma forma misteriosa – da mesma forma que um octeto de um soneto, digamos, encontra resposta no seu sexteto – tivesse tido resposta, sete anos antes, no grito de Keats, em Roma; de modo que, pelo menos de acordo com a realidade particular do caderno de Sigbjørn, a própria morte de Poe surgia como algo de extra-formal, quase extra-profissional, uma anotação tardia. E, no entanto, sem margem para erro, era parte do mesmo poema, da mesma história. «Mas o prognóstico de fatal consumação paira»... «Severn, levanta-me, pois estou a morrer.» «Levanta-as, afasta-as». Capilé Dr. Swell.

Fosse boa ideia ou não, já não havia espaço para desenvolver os seus pensamentos nos limites do seu caderno (as notas sobre Poe e Richmond cruzavam-se, através das de Fredericksburg, com as observações sobre Roma, a prisão Mamertina, a casa de Keats, e vice-versa), pelo que Sigbjørn tirou outro do bolso das calças.

Este era, em tudo, um caderno maior, o papel era mais forte e rijo, o que revelava datar de um período anterior à guerra, e ele trouxera-o da América no último momento, receando que fosse difícil encontrar um assim no estrangeiro.

Naquele tempo, quase desistira de tomar notas: todo o caderno novo que comprasse representava um impulso, em pouco tempo dissipado, de recomeçar a escrever; em virtude disso, acumulara em casa uma quantidade de cadernos como este, que, no entanto, estavam quase todos vazios, que nunca levava consigo nas viagens mais recentes depois da guerra, temendo que uma viagem qualquer sugerisse um começo com um aceno destrutivo, do passado, na sua alma: este parecera uma exceção, por isso o trouxera.

Constatou que este, tal como os outros, não estava isento de escrita: em várias páginas iniciais, surgia a sua caligrafia, tão hesitante e tão histérico de aspecto, que, para ler, Sigbjørn teve de pôr os óculos. Seattle, conseguiu decifrar. Julho? 1939. Seattle! Sigbjørn bebeu apressadamente um trago da sua *grappa*. Olhai, a morte erigiu ela própria um trono numa cidade estranha e estendida a sós, ao longe, no Ocidente trémulo, onde os bons e os maus e os melhores e os outros partiram para o seu eterno pior (17)! A inferior é a verdadeira Seattle... Sigbjørn sentiu-se desculpado por, naquela altura, não

17) *Lo, death hath reared himself a throne in a strange city lying alone far down within the dim west, where the good and the bad and the best and the rest, have gone to their eternal worst!* (p. 154, ll. 1-4) – Jogo de palavras a partir de um poema de E. A. Poe, «The City in the Sea»:

*Lo! Death has reared himself a throne
In a strange city lying alone
Far down within the dim West,
Where the good and the bad and the worst and the best
Have gone to their eternal rest.*

(nosso sublinhado).

apreciar plenamente Seattle e a sua graciosidade montanhosa. Mas não eram estas notas que encontrou senão o esboço de uma carta, redigida no caderno por se tratar de um tipo de carta que apenas lhe era possível escrever num bar? Um bar? Bom, podia-se chamar-lhe um bar. Porque, nessa altura, em Seattle, no Estado de Washington, ainda não vendiam bebidas fortes em bares – como, aliás, não as vendiam ainda em Richmond, no Estado da Virgínia – o que constituía metade do horror e o despropositado propósito de Sigbjørn ter estado no Estado de Washington. ÁLC-P-LEVAR, pensou. Não, não, não vás a Virginia Dare... Nem agites a Pepsó – de raiz presa – em busca da sua venenosa seiva (18). A carta datava – não tinha dúvidas de que a reconhecia, embora não se lembrasse se dela fizera outra versão ou se a enviara – do ponto absolutamente mais baixo das marés mais baixas da sua vida, um tempo marcado pela pavorosa circunstância de o pequeno legado de que então vivia ter passado subitamente para as mãos de um advogado de Los Angeles, a quem, de facto, escrevera aquela carta, uma vez que a sua família, que o julgava incompetente, se recusara a ter o que quer que fosse a ver com ele, como, de facto, o advogado acabara igualmente por fazer, enviando-o para uma família religiosa de tendências buchmanitas (19) em Seattle, na condição de que não lhe fossem confiados mais do que 25 cêntimos por dia.

Caro Sr. Van Bosch:

Do ponto de vista psicológico, e independentemente de tudo o mais, é de extrema urgência que eu abandone Seattle para me encontrar consigo em Los Angeles. Caso

18) *No, no, go not to Virginia Dare... Neither twist Pepsó – tight-rooted!* (p.154, l.15) – Novo jogo de palavras. Excerto de «Ode on Melacholy», de Keats:

*No, no, go not to Lethe, neither
twist
Wolf's-bane, tight-rooted, for its
poisonous wine*

Aqui, acentua-se a desmistificação, sendo as referências simbólicas substituídas por alusões a realidades corriqueiras. Lethe, o rio do esquecimento na mitologia grega, dá lugar a Virginia Dare (primeira criança a nascer na América filha de pais ingleses), «wolf's-bane», a planta com que Medeia tentou envenenar Teseu, a «Pepsó», e «wine» a «bane».

19) *Buchmanite tendencies* (p. 154, l. 26) – Frank Buchman, (1878-1961): evangelista norte-americano fundador do Oxford Group, grupo que deu origem ao movimento internacional Moral Re-Armament, em defesa da necessidade de uma regeneração moral durante a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria. Não parece existir em português um termo que designe o movimento.

contrário, receio bem ter um completo colapso mental. Tenho colaborado muito para além do que pensei ser capaz, na questão da bebida, e também procurei trabalhar a sério; sem, no entanto, lamento, ter vendido nada até agora. Não posso dizer que o meu modo de vida tenha sido circunscrito, como julguei que seria, pelos Mackorkindales, que, pelo menos, atenderam ao meu ponto de vista em certos aspectos, e, se é verdade que desejam ser guiados nas raras ocasiões em que realmente aceitaram exceder os 25 cêntimos diários acordados, estão pelo menos abertos ao meu desejo de regressar. Talvez isto se dê porque o Mackorkindale mais velho está literalmente e fisicamente esgotado de me seguir por Seattle, ou por você não ter sido capaz de providenciar os meios necessários para a minha subsistência aqui, mas é certo que a simpatia não vai mais longe. Em suma, simpatizam, mas não são capazes de concordar abertamente; nem o aconselharão a fazer-me voltar. E, em tudo o que toca a minha escrita – o que considero o mais difícil de suportar –, fui confrontado com a opinião de que «devia deixar tudo isso para trás». Seria compreensível se apenas pretendessem estar de acordo consigo ou com os meus pais neste ponto, mas este juízo é-me apresentado independentemente e deste modo blasfemo, a meu ver – ainda que inquestionavelmente creiam nisso – como se viesse directamente de Deus, que todos os dias desce do seu alto a fim de informar os Mackorkindale, se não de modo tão prolixo, que, como escritor sério, eu pouco valho. Farejando alguma verdade escondida nisto e sendo as coisas o que são, parece-me que já seria suficientemente desencorajador se o caso se ficasse por aqui, e não fosse para além do facto de se manter, em miraculosa sintonia com os meus pais e consigo, a

esperança de que eu, em vez disso, me tornasse num bem sucedido escritor de textos publicitários. Uma vez que não posso deixar de sentir, repito, e sentir respeitosamente, que as suas crenças são sinceras, tudo o que posso dizer é que espero que, no meio deste convívio diário com o seu Todo-Poderoso em Seattle, tenha entrado por engano alguma prece para deixar que este homem medonho regresso por amor de Deus a Los Angeles, e que, no final, este possa ser atendido. Pois é-me impossível descrever o meu isolamento espiritual neste lugar, ou negrume em que me afundei. É claro que me agradou a praia – decerto que os Mackorkindales lhe relataram que o grupo fez uma pequena incursão em Bellingham (espero um dia poder ir a Bellingham) – mas esgotei por completo qualquer valor terapêutico na minha estadia. Deus sabe como devo entender que nunca conseguirei recuperar neste lugar, isolado como estou de Primrose que, digam vocês o que disserem, quero com todo o coração fazer minha mulher. Foi com a maior das ansiedades que descobri que abriam as cartas que ela me enviava, e até tive de ouvir lições sobre o seu carácter moral por parte daqueles que liam essas cartas, a que fui impedido de responder, e nem quero pensar na dor que isso lhe causou. Esta separação dela seria, já por si, uma agonia insuportável, mas, como as coisas estão, posso apenas dizer que preferia estar preso na pior masmorra imaginável a ver-me encarcerado neste lugar maldito, que tem a maior taxa de suicídio da União. Estou literalmente a morrer neste buraco macabro e peço-lhe que me envie, do dinheiro que, afinal de contas, é meu, o suficiente para que possa voltar. Não sou seguramente o único escritor; outros houve, na História, cujas passadas foram mal interpretadas e que falharam... que conseguiram ganhar... sucesso... publicanos e pecadores... Não tenho a intenção...

Sigbjørn parou de ler e, resistindo a um impulso de rasgar a carta do caderno, porque soltaria as folhas lassas, começou meticulosamente a rasurá-la, linha a linha.

E, chegando a meio, começou a arrepender-se: que diabo, agora já não podia usá-la. Mesmo quando a escrevera, devia ter pensado que era demasiado boa para o pobre Van Bosch, embora tivesse de admitir que isso não era dizer muito. Podia tê-la usado, de um modo ou de outro, em alguma coisa. E, no entanto, como seria se eles – fossem «eles» quem fossem –, tivessem encontrado esta carta e a tivessem colocado numa caixa de vidro de um museu, com as suas relíquias? Não muito – ainda assim, nunca se sabe! Mas enfim, não o fariam agora. De qualquer forma, talvez conseguisse lembrar-se da maior parte... «Estou a morrer, a sucumbir em absoluto.» «Que lhes fiz eu?» «Meu caro senhor.» «A pior masmorra». E muitos outros: *O porco degenerado do Bob, esteve aqui, de Boston, North End, Mass. Filho da mãe depravado...!*

Sigbjørn terminou a sua quinta *grappa* não regenerada e, subitamente, soltou alto uma gargalhada; uma gargalhada que, como se tivesse ela própria percebido de que deveria tornar-se algo de mais respeitável, imediatamente se transformou num prolongado – embora, no seu todo, de forma relativamente agradável – acesso de tosse...

Conclusão

No capítulo dedicado às considerações teóricas sobre tradução, referiu-se a inseparabilidade da tradução e do seu tradutor. Ora, uma consideração sobre as traduções aqui apresentadas veio realçar outro aspecto: o de que não só uma tradução é o resultado das características ou contingências inerentes ao seu tradutor, como também essa relação é mutável. Por outras palavras, a conclusão é a de que as opções tomadas são sempre passíveis de serem questionadas e alteradas pelo próprio tradutor, para quem o regresso ao texto pode corresponder a uma nova visão sobre ele. A ideia aqui subjacente é, retomando a própria noção que encontramos em Lowry, a de um *work in progress*.

As traduções aqui contidas encontraram uma forma, o que não significa, porém, que seja essa a única forma que se entendeu como possível. De facto, o projecto de tradução viu-se permanentemente confrontado com a variedade de possibilidades – e o que determinou uma opção em detrimento de outras foi, em muitos casos, de ordem intuitiva.

Por outro lado, são também o resultado de uma interacção com o orientador deste projecto, circunstância que, ao mesmo tempo que permitiu resolver as hesitações – levando a uma escolha definitiva e, muitas vezes, alternativa – acentuou o carácter não-absoluto da tradução, ou as visões possíveis sobre ela. Essa é, somos levados a crer, a condição de qualquer tradução: a de estar continuamente sujeita a alterações futuras. Ao mesmo tempo, é justamente esse aspecto que, a nosso ver, lhe confere interesse.

Na prática, esse estado aparentemente inacabado prende-se ainda com o trabalho de pesquisa inerente à tradução. Neste caso, esse trabalho deveu-se sobretudo a alusões implícitas («Strange Comfort» acaba por ser uma rede de alusões literárias) e ao léxico especializado (como os termos náuticos, abundantes em «China»). Ainda que subsistam dúvidas relativamente a vários aspectos da tradução – não falamos das opções subjectivas, mas dos casos como o de «canterbury bells», em que deverá haver apenas uma tradução possível – outros casos houve em que se questionou a necessidade de o tradutor possuir conhecimentos sobre determinados assuntos – aspectos exteriores ao texto que iluminem as ambiguidades. Se, nuns casos, o tradutor não está suficientemente informado, noutros parece saber de mais. Um exemplo disso é um excerto que, em «Strange Comfort», Sigbjørn transcreve da carta de Severn: «on Saturday a gentleman came to cast his hands

and feet» (cf. ponto 7). A própria personagem parece não saber do que falam aquelas linhas – e, de facto, se ignorarmos o contexto, é possível que não sejamos levados a concluir o que significam. Nestas situações, o risco da tradução é o de ser excessivamente esclarecedora, iluminando caminhos nos lugares em que texto pretende ser obscuro.

No entanto, independentemente dos detalhes que aqui e ali ocuparam a tradução, a dificuldade que verdadeiramente se impôs foi a procura do «tom». Dos quatro contos traduzidos, «China» é, neste sentido, talvez o mais problemático. Interessantemente, a dificuldade reside no facto de a linguagem ser menos trabalhada, as frases mais curtas e o registo por vezes coloquial. Diante deste aspecto, impõe-se a questão sobre o que constitui, afinal, a dificuldade em tradução.

Bibliografia

Sobre tradução

Barrento, João. *O Poço de Babel*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

Benjamin, Walter. *Die Aufgabe des Übersetzers*. vol. 4, in *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1972.

Berman, Antoine. «De la translation à la traduction». In *Jacques Amyot traducteur français*, 23-40. 1998.

Derrida, Jacques. «What is a "Relevant" Translation». *Critical Inquiry*, 2001: 174-200.

Eco, Umberto. *Dizer Quase a Mesma Coisa Sobre a Tradução*. Algés: Dífel, 2005.

Feijó, António. «Notas [da tradução]». In *Hamlet*, de William Shkespeare, 245-253. Lisboa: Edições Cotovia, 2001.

Meschonnic, Henri. «Traduire au XXè siècle». *Quaderns: Rev. Trad.*, 2008: 52-62.

Paz, Octavio. «Tradução, Literatura e Literalidade». *Belo Horizonte*, 2006: 3-15.

Pereira, Miguel Serras. «A Língua de Ninguém». In *Da Língua de Ninguém à Praça da Palavra*. Lisboa: Fim de Século Edições, 1998.

Ricoeur, Paul. *Sobre a Tradução*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

Steiner, George. *Depois de Babel*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2002.

Venuti, Lawrence. «Translation, Heterogeneity, Linguistics». *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, 1, 1996: 91-115.

Sobre Malcolm Lowry

Brittain, Donald, Kramer, John. *Volcano: An Inquiry into the Life and Death of Malcolm Lowry*. [s.n.] Canada, 1976. (99 min.)

Corrigan, Matthew. «Malcolm Lowry: The Phenomenology of Failure». *boundary 2*, 1975: 407-442.

Costa, Richard Hauer. «The Man Who Would be Steppenwolf.» *The South Central Bulletin*, 1982: 125-127.

Day, Douglas. *Malcolm Lowry: A Biography*. Nova Iorque: Oxford Univ. Press, 1973.

Grace, Sherrill. «Lowry, Debussy and Under the Volcano». The Malcolm Lowry Foundation. www.malcolmlowry.blogspot.com (acedido em Abril de 2009) [s.d.].

—. «The Creative Process: An Introduction to Time and Space in Lowry's Fiction». *Studies in Canadian Literature*, 1977: 61-68.

Gusmão, Manuel. «Quando um romance é um poema, uma tragédia, uma farsa e várias alegorias.» *O Público Ípsilon* (Novembro de 2007): 18-19.

Harrison, Keith. «Allusions in Under the Volcano. Function and Pattern». *Studies in Canadian Literature*, 1984: 224-232.

—. «Malcolm Lowry's Hear Us O Lord: Visions and Revision of the Past». *Studies in Canadian Literature*, 1981.

McCarthy, Patrick A. «Lowry's Forest of Symbols: Reading in Under the Volcano.» *Journal of Modern Literature*, 1994: 52-72.

—. «Wriider/Espider: The Consul as Artist in Under the Volcano». *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne*, 1992: 30-51.

New, H. W. «A Note on Romantic Allusions in Hear Us O Lord». *Études en Littérature Canadienne*, 1976: 130-136.

O'Connor, William Van. «The Echoing Ego». *The Sunday Review*, 27/04/1961 :19.

Pagnouille, Christine. *Malcolm Lowry: Voyage au fond de nos abîmes*. Lausanne: Éditions L'Âde d'Homme, 1977.

Wood, Barry. «Malcolm Lowry's Metafiction: The Biography of a Genre». [s.l.] *Contemporary Literature*, 19, Inverno de 1978: 1-25.

De Malcolm Lowry

Lowry, Malcolm. *As Cantinas e Outros Poemas do Álcool e do Mar*. Tradução de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

—. *Através do Canal do Panamá*. Tradução de Anna Hatherly. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.

—. *Au-dessous du Volcan*. Tradução de Stephen Spriel e Clarisse Francillon. Sarthe: Gallimard, 2007.

—. *Debaixo do Vulcão (DV)*. Tradução de Virgínia Motta. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

Lowry, Malcolm. «Glória.» In *Ouolof*, de Herberto Helder, p. 103. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

—. *Lunar Caustic*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

—. *O Barco de Outubro para Gabriola*. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

—. *Romans, Nouvelles et Poèmes*. Tradução de Jacques Darras, Georges Belmont, Clarisse Francillon, Suzanne Kim et Jean Follain. Paris: La Pochotèque, 1997.

—. *Selected Letters of Malcolm Lowry*. Edição de Harvey Breit and Margerie Bonner Lowry. Filadélfia: J.B. Lippincott, 1965.

—. *The Voyage That Never Ends*. Introdução e selecção de Michael Hofmann. Nova Iorque: New York Review of Books, 2007.

— . *Ultramarina*. Traduzido por Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1986.

— . *Under the Volcano*. Londres: Penguin Books, 2000.

— . «Garden of Etna.» *United Nations World*, Junho de 1950: 45-47.