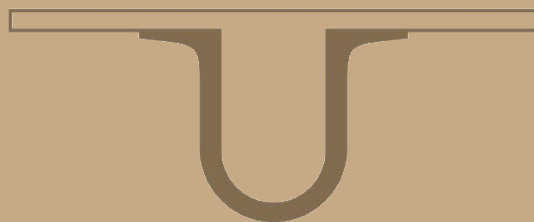




UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Paulo Jorge Marques Dias

A VOZ DO NARRADOR EM NEIL GAIMAN

TRADUÇÃO DO CONTO “THE THING ABOUT
CASSANDRA”

Trabalho de Projeto do Mestrado em Tradução, Português e duas Línguas Estrangeiras
(Inglês/Alemão), orientado pelo Doutor Jorge Almeida e Pinho e pela Doutora Graça
Capinha, apresentado ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade
de Letras da Universidade de Coimbra

Outubro de 2020

FACULDADE DE LETRAS

A VOZ DO NARRADOR EM NEIL GAIMAN TRADUÇÃO DO CONTO “THE THING ABOUT CASSANDRA”

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Trabalho de Projeto
Título	A voz do narrador em Neil Gaiman
Subtítulo	Tradução do conto “The thing about Cassandra”
Autor/a	Paulo Jorge Marques Dias
Orientador/a(s)	Doutor Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho Doutora Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira Capinha
Júri	Presidente: Doutora Cornelia Elisabeth Plag Vogais: 1. Doutora Jane Rodrigues Duarte 2. Doutora Graça Maria Constantino Nunes de Oliveira Capinha
Identificação do Curso	Mestrado em Tradução
Área científica	Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas
Especialidade/Ramo	Português e duas Línguas Estrangeiras (Inglês e Alemão)
Data da defesa	04-12-2020
Classificação	19 valores



Agradecimentos

Impõe-se, antes de mais, agradecer aos meus orientadores, o Doutor Jorge Almeida e Pinho e a Doutora Graça Capinha, por todo o apoio e encorajamento ao longo deste percurso, assim como pelas críticas, correções e sugestões oferecidas e, claro, pela generosa partilha do seu conhecimento.

A minha gratidão vai também para todos os professores do Mestrado em Tradução, pelo seu contributo para o meu percurso académico. Não posso deixar de mencionar, em particular, a Doutora Cornelia Plag, incansável na forma como se disponibilizou para ajudar sempre que tal foi necessário.

Uma palavra também para Neil Gaiman. Sem os mundos e sonhos criados pelo autor, este trabalho não existiria.

À minha família e aos meus amigos, pela sua paciência e compreensão. Especial destaque para os meus pais, cuja presença teve, tem e terá um inestimável valor. Uma palavra especial para a minha esposa, Marta, cujo inesgotável carinho foi essencial para a concretização deste projeto.

RESUMO

A voz do narrador em Neil Gaiman: tradução do conto “The thing about Cassandra”

Neste trabalho de projeto propõe-se a tradução para português de “The thing about Cassandra”, conto de Neil Gaiman.

O trabalho começa por apresentar uma contextualização biográfica de Neil Gaiman, abordando seguidamente alguns dos aspetos mais relevantes da obra do autor. Entre estes, salientam-se o uso recorrente da intertextualidade, além de especificidades inerentes ao fantástico.

O conto é analisado numa perspetiva que articula a história propriamente dita com algumas estratégias literárias. Destas, são de destacar a *stream of consciousness*, a repetição, o discurso direto, a oralidade e a coloquialidade.

Procura-se demonstrar que a tradução literária deve assentar em dois pontos basilares: o conhecimento das traves-mestras da obra de um/a autor/a e uma leitura atenta do texto de partida.

Além disso, produz-se uma reflexão sobre algumas correntes teóricas pertinentes aos Estudos de Tradução, que exigiram atenção e escolhas ao longo do processo tradutivo. Num primeiro momento, são brevemente expostos os contributos de Friedrich Schleiermacher para as áreas da Tradução e da Hermenêutica. Seguem-se as noções de invisibilidade do tradutor, domesticação e estranhamento, desenvolvidas por Lawrence Venuti. Talvez menos conhecida, é também levada em conta a visão do próprio Gaiman no que à tradução diz respeito.

Apresentar-se-á a proposta de tradução do conto, baseada nos conceitos teóricos supracitados e sustentada na análise literária e na interpretação detalhada do texto. Com base na definição de problemas de tradução de Christiane Nord, é feita a análise da tradução, sistematizando os processos que levaram às soluções tradutivas.

Seguir-se-á a análise da tradução para português, já existente, do brasileiro Augusto Calil.

Palavras-chave: Tradução, Neil Gaiman, The thing about Cassandra, Schleiermacher, Venuti

ABSTRACT

The narrator's voice in Neil Gaiman's work: translation of the short story "The thing about Cassandra"

The following work is a project that offers the translation from English to Portuguese of Neil Gaiman's short story "The thing about Cassandra".

After briefly mentioning the author's biography and work, a few aspects pertaining to the bulk of Gaiman's literary production will be approached. Among such aspects, the author's use of intertextuality merits reflection, as do specific features regarding the fantastic.

The text is then analysed, intertwining the story with its literary strategies. The importance of the use of stream of consciousness in the narrative is discussed, along with Gaiman's usage of repetition, direct speech, orality and colloquiality.

This work then attempts to demonstrate that literary translation lies on two corner stones: the translator's knowledge of an author's work and the attentive reading of the original text.

Theories pertaining to the field of Translation Studies that underlie the short story translation and its many choices will serve as a basis for a possible translation. Friedrich Schleiermacher's contributions to Translation and Hermeneutics will be mentioned, followed by Lawrence Venuti's concepts of the translator's invisibility, domestication and foreignization. Surely less known, Neil Gaiman's views on translation will also be considered.

The translation is then presented following an analysis based on Christiane Nord's definition and systematization of translation problems.

The final chapter includes a analysis of Brazilian Augusto Calil's translation of the same short story from English to Brazilian Portuguese.

Keywords: Translation, Neil Gaiman, The thing about Cassandra, Schleiermacher, Venuti

ÍNDICE

Introdução	1
1. Neil Gaiman e a sua obra	3
1.1. Algumas notas biográficas	3
1.2. Intertextualidade, fantástico e fantasia	5
2. O conto “The thing about Cassandra”	12
2.1. O conto como género literário	12
2.2. <i>Walking around the bomb site</i> — Análise do texto	14
2.2.1. <i>What’s in a name?</i> O mito de Cassandra	20
2.2.2. <i>Stream of consciousness</i> , oralidade e coloquialidade	27
2.2.3. A arquitetura cénica de “The thing about Cassandra”	34
2.2.4. A receção crítica a <i>Trigger Warning: Short Fictions</i> <i>and Disturbances</i>	37
3. Traduzir Neil Gaiman — algumas questões relevantes	41
3.1. Schleiermacher: as bases da domesticação e do estranhamento	41
3.2. Venuti: a (in)visibilidade do tradutor	43
3.3. A visão de Neil Gaiman sobre a tradução	45
3.4. Possíveis estratégias para esta tradução	49
4. A tradução de “The thing about Cassandra”	53
4.1. Problemas de tradução e suas possíveis soluções	53
4.1.1. Especificidades do texto e do par de línguas	53
4.1.2. Marcas de oralidade e de coloquialidade	58
4.1.3. O uso da repetição	61
4.1.4. Elementos culturais e referências intertextuais	62
4.1.5. Conclusão	65
4.2. “A questão da Cassandra” — o texto	66
5. Detalhes de Cassandra — A tradução brasileira	80
5.1. Breves notas sobre o tradutor Augusto Calil	80
5.2. Análise da tradução de Augusto Calil	81
5.2.1. Especificidades do texto e do par de línguas	81
5.2.2. Marcas de oralidade e coloquialidade	83
5.2.3. O uso da repetição	85

5.2.4. Elementos culturais e referências intertextuais	86
5.2.5. Conclusão	87
Conclusões	88
Bibliografia	91
Anexos	102
Anexo A	103
Anexo B.....	124
Anexo C.....	140

Introdução

“Without our stories we are incomplete.” (Gaiman, 2016/2017d, p. 56)

Desde cedo que a obra de Neil Gaiman me cativou. A sua capacidade de urdir ligações entre mundos e com isso criar um tecido literário inovador levou à leitura de uma grande parte das suas obras. É um autor que se pauta pelo fator surpresa, que tanto coloca Sherlock Holmes no aterrador universo de Lovecraft como faz da Morte uma personagem com quem é impossível não simpatizar.

A motivação que levou à realização deste trabalho assenta essencialmente em duas vertentes. A primeira, académica, prende-se com o interesse pelos estudos literários, nomeadamente pelos conceitos que rodeiam a (in)visibilidade da atividade tradutiva. O ímpeto de tornar a ação tradutiva visível nasce não só por ser esta a área em que, embora de forma ainda muito embrionária, desenvolvo a minha atividade profissional, mas, sobretudo, pelo reconhecimento que é devido a profissionais que representam uma indispensável peça na engrenagem da atividade literária, sem esquecer a miríade de outras vertentes tradutivas. A segunda, de nível pessoal, está relacionada com a admiração pela obra de Neil Gaiman e pela mestria com que tece mundos e sonhos. Alia-se a estas vertentes o facto de “The thing about Cassandra”, o conto aqui traduzido, não pertencer àquelas que tendem a ser vistas como as principais obras de Gaiman, mesmo dentro do género conto.

Em traços gerais, este trabalho divide-se em cinco capítulos.

O primeiro apresenta uma contextualização de Gaiman, incluindo a proeminência nos géneros a que se dedica e a menção de alguns dos prémios conquistados pelo autor, além de aspetos muito característicos da generalidade da sua obra.

O segundo capítulo concentra-se no conto propriamente dito, sendo analisados aspetos que sustentam a interpretação que, por sua vez, serve como uma das bases da tradução proposta. Incluem-se também referências a críticas à compilação de onde o texto foi retirado, além de algumas reflexões adicionais sobre questões pertinentes à leitura e interpretação da obra.

O terceiro capítulo dedica-se a uma contextualização teórica, a partir da qual se delineiam estratégias tradutivas adequadas à tradução de “The thing about Cassandra”. Para esse efeito, são mobilizados os conceitos teóricos apresentados por Friedrich Schleiermacher e por Lawrence Venuti, além da posição do próprio Gaiman em relação à tradução.

Partindo do trabalho de Christiane Nord, o quarto capítulo foca-se nos problemas de tradução encontrados ao longo da tradução e nas respetivas soluções, sendo estas alicerçadas na análise e interpretação literária e na sistematização proposta por Nord. Este capítulo inclui também a minha proposta de tradução de “The thing about Cassandra”.

Uma vez que já existe uma tradução para português do Brasil, impõe-se uma análise crítica da mesma, que tem lugar no quinto capítulo.

Por fim, a conclusão será composta por algumas reflexões finais sobre a tradução realizada e sobre o processo que conduziu à sua elaboração, sem esquecer uma última referência à tradução levada a cabo por Augusto Calil.

1. Neil Gaiman e a sua obra

1.1. Algumas notas biográficas

Nascido em Hampshire, a 10 de novembro de 1960 (Ray, n.d.), Neil Richard MacKinnon Gaiman é um autor britânico, cujo trabalho se encontra premiado, sobretudo nas categorias da fantasia e do terror. As suas obras abrangem a banda desenhada, além de romances e contos. Da sua bibliografia fazem também parte artigos, ensaios e argumentos para audiodramas e para filmes. A página oficial do autor (<https://www.neilgaiman.com/>), de onde se retira grande parte dos dados contidos neste subcapítulo, oferece ao público uma ampla quantidade de informação. A par desta fonte, que, além dos dados biográficos e de uma vasta lista dos prémios recebidos enumera as suas obras, o autor tem produzido, ao longo dos anos, um considerável número de artigos, debruçando-se sobre a sua própria produção literária, bem como sobre algumas das suas principais fontes de inspiração. Uma grande parte desses textos encontra-se compilado em *The view from the cheap seats: Selected Nonfiction*, publicado originalmente em 2016, também aqui utilizado como recurso.

Esta secção pretende apresentar, a partir destas fontes, um resumo do contexto biográfico e bibliográfico do autor e também alguns dos prémios mais importantes por ele recebidos.

Em 2004, a Mythopoeic Society, entidade que visa o estudo de obras de autores como J.R.R. Tolkien, Charles Williams e C.S. Lewis, convidou Neil Gaiman a proferir um breve discurso sobre este último na *MythCon*, conferência anual da organização. Gaiman afirmou o seguinte sobre C.S. Lewis, o autor de *As crónicas de Nárnia*: “He made me aware of the writer, that there was someone standing behind the words, that there was someone telling the story” (Gaiman, 2016/2017d, p. 36). De facto, o mesmo pode ser dito sobre Gaiman: um projeto que se debruça sobre a tradução do conto aqui escolhido não pode passar ao lado da história pessoal e profissional do seu criador, uma vez que essa contextualização poderá facilitar o enquadramento de “The thing about Cassandra” no escopo literário da obra e, com isso, fazer incidir luz sobre alguns dos seus processos criativos. Por seu turno, tal permitirá, espera-se, justificar algumas das opções tradutivas escolhidas.

A leitura rapidamente conquistou o tempo livre de Gaiman durante a sua infância, com o destaque a recair em *O senhor dos anéis* (1954) de J.R.R. Tolkien, *As crónicas de Nárnia* (1950), de C.S. Lewis, e *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll. Além destes autores, lidos de modo quase obsessivo por um pequeno Neil (Gaiman, 2016/2017d, p. 37), também Gene Wolfe, autor da tetralogia *The book of the new sun* (1980-1994), teve um importante papel na definição dos gostos de leitura de Neil Gaiman, sobretudo no que à fantasia diz respeito.

Na esfera do terror, Mary Shelley, Stephen King, Edgar Allan Poe e H.P. Lovecraft foram determinantes para as suas preferências literárias. Gaiman, que se move entre a fantasia, o fantástico e o terror, tece rasgados elogios a Lovecraft:

If literature is the world, then fantasy and horror are twin cities, divided by a river of black water (...). And if Horror and Fantasy are cities, then H. P. Lovecraft is the kind of long street that runs from the outskirts of one city to the end of the other. (Gaiman, 2016/2017d, p. 374)

Os primeiros passos de Neil Gaiman no mundo do trabalho deram-se no jornalismo, área que abandonou relativamente cedo. Segundo o próprio, concluiu que preferiria dedicar-se à produção de obras de ficção (Gaiman, 2016/2017d, p. xv). Foi em 1987 que Neil Gaiman colaborou com Dave McKean naquilo que viria a resultar na sua primeira incursão na banda desenhada: *Violent Cases* (1987). Esta viria a ser a primeira de muitas colaborações com este artista gráfico, destacando-se trabalhos como *Black Orchid* (1988), para a editora DC Comics, *The tragical comedy or comical tragedy of Mr. Punch* (1994), para a Vertigo, uma subsidiária da DC Comics, e *The wolves in the walls* (2003), sem, naturalmente, esquecer *The Sandman* (1989), aquela que é talvez a mais incontornável das obras de Gaiman.

Foi o sucesso obtido com *Violent Cases* e *Black Orchid* que levou a DC Comics a entregar a Neil Gaiman a tarefa de revitalizar *The Sandman*, uma série de banda desenhada originalmente escrita por Joe Simon e Michael Fleisher, e com ilustrações de Jack Kirby, publicada entre 1974 e 1976 (“The Sandman Universe – The Definitive Collecting Guide and Reading Order”, n.d.). Não só Gaiman teve sucesso no desempenho desta tarefa, tendo realizado uma recriação completa da personagem e do seu universo, como conseguiu que *The Sandman* fosse determinante na afirmação da banda desenhada como um género destinado a um público adulto (Buxton, 2014). Considerada por muitos críticos como uma das mais importantes obras produzidas no que à banda desenhada diz respeito, este trabalho é também um exemplo proeminente da escrita de Gaiman. Nesta obra, destaca-se um aspeto que o próprio autor apelida de “guisado” (Gaiman, 2004): uma “mistura de ingredientes” oriundos de várias fontes, desde a personagem popular Morfeu, o João Pestana, até personagens mitológicas de diversas origens, incluindo também referências a obras shakespearianas.

Pode-se, assim, falar, em meu entender, de um sincretismo literário em alguma da obra de Neil Gaiman: uma fusão de géneros e de temáticas, caracterizada pelo frequente uso da intertextualidade, que é, aliás, uma presença quase constante na sua produção literária, e que será alvo de uma abordagem mais aprofundada nos pontos 1.2. e 2.2.1. deste projeto.

Da banda desenhada criada por Gaiman são ainda de salientar frequentes colaborações com a DC Comics no que diz respeito às mais populares personagens associadas a esta editora, como é o caso de *Batman: Whatever happened to the caped crusader?* (2009) (Tabu, 2008), e com a Marvel Comics, com *Eternals*, de 2007 (MacQuarrie, 2007).

Contudo, a produção literária de Gaiman estende-se para além da banda desenhada. No que aos contos diz respeito, são de destacar as compilações *Smoke and mirrors* (1998), *Fragile Things: Short fictions and wonders* (2006) e *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances* (2015), onde se encontra “The thing about Cassandra”.

Gaiman é também reconhecido pelos seus romances, dos quais se evidenciam *Good omens* (1990), escrito em colaboração com Terry Pratchet, *Stardust* (1999), *American Gods* (2001) e, ainda, o livro infantil *Coraline* (2002).

A bibliografia de Gaiman será abordada com mais algum detalhe no ponto 1.2 deste trabalho, com um particular foco nos aspetos pertinentes à intertextualidade, ao fantástico e à fantasia.

Gaiman desfruta atualmente de considerável projeção a nível mundial. Além do sucesso comercial das suas obras, o autor conta com um crescente número de prémios. De entre estes, destacam-se os conquistados pela série *The Sandman*, vencedora de mais de vinte prémios Eisner, um dos mais importantes prémios do mundo da banda desenhada. São também de mencionar os dois prémios Locus e os dois prémios Hugo atribuídos a esta obra, prémios destinados a produções literárias dentro da ficção científica e da fantasia. No género do romance, Gaiman ganhou, em 1991, mais um prémio Locus, desta vez por *Good Omens*.

American Gods foi outro dos romances mais premiados de Gaiman, tendo recebido um prémio Hugo e um prémio Stoker, além de mais um Locus e um Nebula.

Entre 2003 e 2004, *Coraline* venceu também um Hugo, um Locus e um Nebula, aos quais se juntaram dois prémios Stoker.

The graveyard book valeu a Gaiman uma medalha Newbery, em 2009, bem como um Locus e um Hugo. No ano seguinte, ser-lhe-ia atribuída uma medalha Carnegie pela mesma obra.

No que aos contos diz respeito, “The thing about Cassandra” ganhou, em 2011, um prémio Locus para melhor conto. Já *Trigger Warning: Short fictions and disturbances* conquistou um prémio Locus para melhor compilação, em 2016, tendo já ganho, no ano anterior, um prémio atribuído pela Goodreads. Esta mesma compilação inclui “The truth is a cave in the black mountains”, “The case of death and honey” e “An invocation of curiosity”, contos que receberam também prémios Locus (“Awards and Honors”, n.d.).

1.2. Intertextualidade, fantástico e fantasia

The idea that writers could enjoy books, sometimes even be influenced by them, and point other people at the works they had loved, seemed to me to make absolute sense. Literature does not occur in a vacuum. It cannot be a monologue. (Gaiman, 2016/2017d, p. xvi)

Como mencionado no subcapítulo anterior, é com bastante frequência que Neil Gaiman disponibiliza publicamente os seus pensamentos sobre a literatura, em geral, e sobre a sua obra, em particular. Durante a pesquisa realizada para este trabalho de projeto, não foi encontrada nenhuma menção do termo “intertextualidade” por parte de Gaiman, mas a citação que abre esta secção poderia ser uma boa definição para o conceito: um diálogo entre dois ou mais textos, baseado em referências de elementos e personagens, remodelados e reenquadrados pela obra que, agora, os ecoa, como se de um palimpsesto se tratasse. A este propósito, importa reproduzir aqui a definição de palimpsesto segundo Gérard Genette: “the old analogy of the *palimpsest*: on the same parchment, one text can become superimposed upon another, which it does not quite conceal but allows to show through” (Genette, 1982/1997, pp. 398-399). Por outras palavras, a intertextualidade ocorre quando um texto mobiliza recursos pertencentes a outra obra e os ecoa face às suas necessidades narrativas.

Para uma definição deste conceito, parece particularmente útil recorrer uma vez mais a Genette, que em *Palimpsests: Literature in the Second Degree* afirma: “a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another. (Genette, 1982/1997, pp. 1-2). A definição proposta por Genette permite uma distinção clara entre intertextualidade e alusão: mais do que uma breve referência a outro texto, a obra que recorre à intertextualidade integra, numa espécie de pano de fundo, elementos e/ou estruturas desse texto em si mesma.

Importa também referir Julia Kristeva, que, apesar de apresentar o termo “intertextualidade” num contexto que se afasta do escopo deste trabalho, desenvolveu um trabalho a partir do qual se podem retirar importantes conclusões. Assim, a partir do seu ensaio “Word, Dialogue and Novel”¹ (1980) é possível afirmar que a intertextualidade implica não apenas um diálogo entre o/a autor/a e o/a leitor/a, mas também entre o texto e o contexto cultural que o produziu. O texto tem, nesta ótica, um valor e uma carga interpretativa que não se esgotam no próprio texto, mas que, ao invés disso, são dependentes de leituras outras. Ao mobilizar parte de uma outra obra literária e ao deslocá-la do momento histórico e cultural, no qual essa obra foi originalmente produzida, obtém-se um novo valor cultural e simbólico. A eficácia da intertextualidade enquanto estratégia narrativa depende, pelo menos parcialmente, do conhecimento prévio por parte do/a leitor/a desses outros valores anteriores. Isto é, a intertextualidade incita o/a leitor/a a conhecer a(s) obra(s) com que o texto dialoga:

the reader (...) knows that there must be something outside the text to make it into a meaningful whole and he goes to find it by a certain method, or later on finds it by accident when reading the key, or ‘missing’ text (Kristeva, citada em Lauwers, 2016, p. 15).

¹ Incluído em *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, obra que reúne alguns ensaios de Kristeva.

A presença quase constante da intertextualidade na obra de Gaiman torna incomportável uma abordagem detalhada num trabalho com este escopo. Deste modo, por uma questão de concisão, optei por salientar uma obra de cada um dos géneros em que o autor se destaca. O género conto é já tratado neste projeto através de "The thing about Cassandra", pelo que são aqui mencionados um exemplo de uma obra de banda desenhada e outro de um romance. A intertextualidade em "The thing about Cassandra" será tratada no ponto 2.2.1..

Em *1602*, uma série de banda desenhada publicada pela Marvel Comics em 2004, Gaiman apropria-se das populares personagens da editora e desloca-as para o ano que dá nome à obra. O pano de fundo histórico, de que se destacam a reta final do reinado de Isabel I e a tensão política entre Inglaterra e Escócia, integra agora algumas das mais famosas personagens da Marvel. A mescla destas duas linhas textuais produz um fator de estranhamento no/a leitor/a, ao mesmo tempo que causa uma subversão das expectativas face ao conhecimento prévio que o/a leitor/a possa ter, tanto da história europeia dos séculos XVI e XVII como da ficção da Marvel.

No que à narrativa histórica diz respeito, *1602* retém alguns dos aspetos que correspondem ao que é conhecido desse período, como as aspirações de James VI da Escócia ao trono inglês e o jugo opressivo da Inquisição. Contudo, esses mesmos aspetos são sujeitos a uma subversão causada pela interseção com o imaginário da Marvel. A título de exemplo, o rei escocês conta com a colaboração da Inquisição espanhola, liderada por Magneto, personagem popular dentro do universo desta editora, e Isabel I é assassinada por Victor Von Doom, regente da Latvéria, país fictício que, em *1602*, integra o tecido geopolítico europeu.

As personagens da Marvel são igualmente expostas a alterações face ao seu habitual contexto: Charles Xavier, mentor dos X-Men numa cruzada contra a discriminação dirigida aos mutantes na banda desenhada, é agora Carlos Javier, líder de um grupo de mutantes, perseguidos pela Inquisição espanhola, que os considera praticantes de bruxaria. Peter Parker existe também neste universo, mas não como Homem-Aranha, visto não ter sido picado por uma aranha radioativa – essa alusão, contudo, é feita repetidas vezes.

Também no romance *American Gods*, de 2001, a intertextualidade se faz sentir de forma intensa e constante. Gaiman utiliza esta estratégia para analisar os mitos norte-americanos existentes, procurando desenvolver novos mitos e mitologias. Ao criar uma alegoria sobre a migração para os EUA e a religião desses povos como simbolismo de marcas culturais que acabam diluídas na cultura de massas norte-americana, Gaiman utiliza alguns dos deuses representativos desses povos como metáforas: Wednesday/Odin representa os migrantes oriundos dos países nórdicos europeus, Mad Sweeney simboliza os migrantes irlandeses e Anansi corresponde aos migrantes oriundos da África Ocidental. Estes são apenas alguns dos exemplos dos deuses antigos que lutam pela sua própria sobrevivência contra os novos deuses, entre os quais se encontram encarnações da Televisão, das Redes Sociais e da Tecnologia. A respeito destas figuras da mitologia moderna, Gaiman usa a intertextualidade como forma de entretecer uma carga simbólica, mostrando assim esses elementos sob uma nova perspetiva. Num vídeo, no canal oficial do YouTube, da adaptação televisiva de *American Gods*

(<https://youtu.be/2VZGfce3wjk>), Neil Gaiman apresenta a seguinte explicação sobre estes novos “deuses” no contexto do romance:

The modern gods right now are the things we give our attention to, the things we give our time to, because time is precious, time is what we use to worship. We should be wary of technology, we should be wary of our telephones because we give them our time, our attention and our love. We should be wary of the media, we give the media our time, we give it our attention. Do we worship it? Not exactly, but do we place it high in importance, higher than the kind of importance we would give our fellow men? Yes, I think we do, and that's dangerous. (*American Gods*, 2017)

Em *American Gods*, a intertextualidade concretiza-se não só através da mobilização de conceitos mitológicos, mas também ainda através do diálogo com outras obras literárias. Um dos exemplos em que este diálogo ocorre de forma mais evidente é talvez o seguinte excerto:

“Hey’, said Shadow. ‘Huggin or Munnin, or whoever you are.’

The bird turned, head tipped, suspiciously, on one side, and it stared at him with bright eyes.

‘Say “Nevermore”,’ said Shadow.

‘Fuck you,’ said the raven. It said nothing else as they went through the woodland together” (Gaiman, 2001/2017a, pp. 172-173)

É possivelmente o ponto de *American Gods* em que Gaiman, de forma menos subtil e com algum humor, faz questão de apontar a atenção do/a leitor/a para uma das muitas correntes intertextuais presentes na obra. Neste exemplo em concreto, o protagonista do romance encontra-se temporariamente acompanhado por um dos dois corvos de Odin e tece um paralelo com o conhecido poema de Edgar Allan Poe, “The Raven”, (Poe, 1845/1990) paralelo esse que o mítico corvo não vê com bons olhos. O facto de o animal em causa ser um corvo a quem se pede que diga “nevermore” é uma referência inequívoca ao poema mencionado e esse elemento, por si só, bastaria para configurar a intertextualidade no excerto citado. Mas Gaiman alonga essa referência — “it said nothing else” é, no fundo, um reescrever do verso original, aqui italicizado:

But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only

That one word, as if his soul in that one word he did outpour.

Nothing farther then he uttered (...) (Poe, 1845/1990, p. 6)

A lista de exemplos em que a intertextualidade ocorre, em Gaiman, está longe de se esgotar em *1602* e *American Gods. Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances*, antologia de contos em que se insere “The thing about Cassandra”, inclui um considerável número de exemplos. Além do conto que é abordado neste projeto, destaco “A lunar labyrinth”, que Gaiman escreveu como resposta ao conto “A solar labyrinth”, do seu amigo Gene Wolfe. Saliento também “The return of the thin white duke”, que tem no seu título uma referência ao primeiro verso de “Station to station”, música de David Bowie incluída no álbum homónimo de 1976. Não posso ainda deixar de mencionar “The case of death and honey”, uma reapropriação do universo criado por Arthur Conan Doyle, em que Sherlock Holmes procura um tipo de mel com características peculiares. Já em “A study in emerald”, incluído na compilação *Fragile things* (2018), Gaiman volta a dialogar com Doyle, a cujo universo adiciona o mito de Cthulhu criado por H. P. Lovecraft.

Terminando esta breve lista de exemplos, não é possível deixar de lado *The Sandman*. A principal obra de referência de Gaiman conta com uma enorme quantidade de referências intertextuais, que, por si só, justificariam um trabalho dedicado exclusivamente a elas. Ainda assim, importa referir a presença de personagens bíblicas como Abel, Caim, Eva e Lúcifer, bem como o protagonismo dado a figuras mitológicas como Odin e Loki. São também de mencionar as inclusões de Geoffrey Chaucer e, sobretudo, de William Shakespeare, de quem se voltará a falar no subcapítulo 2.2.1. deste projeto.

Se a presença de marcas intertextuais serve como marca identificadora da literatura de Gaiman, o mesmo pode ser dito da recorrente presença do fantástico. Importa, antes de mais, ancorar a abordagem do fantástico em Gaiman numa breve análise do conceito. Para tal, será utilizada a definição proposta por Tzvetan Todorov. Segundo o autor búlgaro, o fantástico pressupõe um evento que leva a personagem (e o/a leitor/a) a hesitar entre uma de duas interpretações: ou o evento é fruto da sua imaginação e, como tal, é entendido como tendo uma causa natural/racional ou, pelo contrário, é produto de elementos externos à realidade tal como esta é conhecida, enquadrando-se assim no domínio do sobrenatural (Todorov, 1970/1973, p. 25). É a ambivalência entre as duas interpretações e, sobretudo, a hesitação entre as mesmas que dá forma ao fantástico. Ainda segundo Todorov, também o/a leitor/a deve partilhar dessa ambiguidade: “Either total faith or total incredulity would lead us beyond the fantastic: it is hesitation which sustains its life” (Todorov, 1970/1973, p. 31). A resolução desta hesitação por parte do/a leitor/a aponta para os conceitos do maravilhoso e do *uncanny*, o psicologicamente estranho:

If he decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described, we say that the work belongs to another genre: the uncanny. If, on the contrary, he decides that new laws of nature must be entertained to account for the phenomena, we enter the genre of the marvelous. (Todorov, 1970/1973, p. 41)

No que ao maravilhoso diz respeito, deve ser salientado que este género é hoje em dia enquadrável no termo “fantasia” (Golovacheva, 2017, p. 77, nota de rodapé n.º 10),

correspondendo à aceitação por parte do/a leitor/a de um mundo com regras próprias, no qual o elemento sobrenatural não é gerador de espanto.

Dentro da bibliografia de Gaiman, a hesitação referida por Todorov é perceptível numa das obras já utilizadas como exemplo. Em *American Gods*, o protagonista, Shadow Moon, vê-se perante uma série de eventos que desafiam a sua perceção do real, bem como o seu conjunto de (des)crenças. Quando os antigos deuses revelam as suas verdadeiras formas, Shadow hesita na interpretação daquilo que os seus sentidos parecem perceber e, com isso, transporta o/a leitor/a para essa mesma hesitação. No início do romance, Shadow é apresentado como alguém que apenas acredita naquilo que pode ser captado pelos seus sentidos (Gaiman, 2001/2017a, p. 7). O acumular de acontecimentos cuja explicação desafia qualquer lógica obriga o protagonista a questionar a realidade e, mesmo quando os antigos deuses se mostram diante dos seus olhos, o protagonista hesita em reconhecer a existência do sobrenatural: “I don’t believe any of this. (...) Everything that’s happened so far has been some kind of especially vivid dream” (Gaiman, 2001/2017a, p. 152). Neste ponto mantém-se a dúvida para o/a leitor/a: Shadow está realmente a testemunhar a presença física de deuses, ou estará a alucinar na sequência dos acontecimentos traumáticos que o perseguem desde o início do romance? Trata-se de uma dúvida reforçada pela narração nessa mesma sequência: “All we have to believe with is our senses (...) If they lie to us, then nothing can be trusted” (Gaiman, 2001/2017a, p. 152).

Esta hesitação é também manifestada por Timothy Hunter, o adolescente de treze anos que protagoniza a banda desenhada *The books of magic* (1993/2019). Apontado como tendo o potencial para ser o mais poderoso mágico do mundo, Timothy é guiado por quatro mágicos experientes ao longo de toda a linha temporal do universo, desde a sua criação até à sua morte, para que o jovem decida se quer aceitar o seu destino enquanto mágico. Depois de ter contacto com várias situações e personagens enquadráveis no sobrenatural, a penúltima página do quarto e último volume mostra Timothy indeciso sobre como interpretar tudo o que lhe sucedeu: se vivenciou, de facto, todas as situações que pareciam demonstrar a efetiva existência de magia, ou se tudo não passou de uma ilusão. Esta indecisão é partilhada pelo/a leitor/a, uma vez que toda a história é percebida a partir do protagonista. Essa partilha, por seu turno, representa o cumprimento de duas das três condições que Todorov entende como cruciais para a presença literária do fantástico:

The fantastic requires the fulfillment of three conditions. First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader’s role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work – in the case of naïve reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as “poetic” interpretations. These three requirements do not have an equal value. The first and the third actually constitute the genre; the second may not be fulfilled. Nonetheless, most examples satisfy all three conditions. (Todorov, 1970/1973, p. 33)

Encontramo-nos, portanto, perante a primeira e segunda condições: o leitor hesita entre uma explicação enquadrável no mundo do racional ou, pelo contrário, no mundo do sobrenatural, e essa hesitação é partilhada por Timothy, assumindo-se assim como uma das linhas temáticas da obra.

Até este ponto, a obra desenrolava-se entre eventos e personagens assumidamente pertencentes ao domínio do maravilhoso, do sobrenatural: a presença de Merlin e Titânia, entre outros, não parece dar lugar a uma interpretação que se prenda com o racional. A penúltima página da obra, contudo, subverte a expectativa do/a leitor/a, levando-o/a a procurar novas configurações interpretativas.

As especificidades da subversão de expectativas, assim como a presença da intertextualidade e do fantástico em “The thing about Cassandra” serão abordadas no segundo capítulo deste trabalho.

2. O conto “The thing about Cassandra”

2.1. O conto como género literário

Short stories are tiny windows into other worlds and other minds and other dreams. They are journeys you can make to the far side of the universe and still be back in time for dinner. (Neil Gaiman, 2007, p. 7)

A definição do conto enquanto género literário é uma tarefa que continua a revelar-se problemática, sem que se evidencie uma solução ou sequer uma abordagem que reúna o consenso dos teóricos da literatura. Uma das abordagens mais recorrentes consiste na comparação com outros géneros literários, nomeadamente o romance. Trata-se de uma aproximação que encerra em si mesma um carácter limitativo, levando a que possam ser ignoradas algumas das especificidades do conto. Segundo Erik Van Achter:

story theory continues to be defined in relation to these other genres; the genre of the short story continues to resist or elude definition as an independently defined, closed and unique literary form. In other words, the fundamental problematic of short story criticism – that of genre definition – continues to be posed in the same or similar terms to what it has been since Poe. (Van Achter, 2012, p. 77)

Achter refere-se à teorização sobre o conto realizada por Edgar Allan Poe. Este autor foi um dos primeiros a refletir sobre o conto enquanto género, permanecendo ainda como um dos mais pertinentes. Numa crítica publicada, em 1842, sobre a compilação de contos *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, Poe apresenta aquela que é uma das mais antigas definições do conto enquanto género literário: “I allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal.” (Poe & Richardson, 2009, p. xl). É uma definição que pode ser apontada como redutora: atende apenas ao tamanho do conto, mais concretamente ao tempo necessário para efetivar a sua leitura, sendo este um critério forçosamente variável. Portanto, e tal como afirma Rosa Goulart, este é “um critério quantitativo por si só insuficiente” (Goulart, 2004, p. 8)

Apesar destas reservas, a brevidade enquanto critério não deixa de ser um ponto de partida válido para se tentar balizar uma possível definição de conto. Com efeito, “Nothing o’clock”, o conto de maior extensão entre as obras incluídas em *Trigger Warning: Short fictions and Disturbances*, não excede as 31 páginas na edição utilizada para este trabalho. Tal como apontado pela citação que serve de introdução a esta secção, o próprio Neil Gaiman parece concordar com uma definição de conto pautada pela brevidade: “I grew up loving and respecting short stories. They seemed to me to be the purest and most perfect things people

could make: not a word wasted, in the best of them” (Gaiman, 2015, p. xv). Gaiman aponta, além disso, a relativamente curta duração do conto como uma mais-valia para o gênero: “the short story (...) seems at this point in time to be a wonderful length for our generation. It's a perfect length to read on an iPad, your Kindle or your phone” (Gaiman, citado em Masters, 2010).

Também Viorica Patea elege uma abordagem no sentido das noções de concisão e brevidade para tentar definir o conto: “a compressed, unified, and plotted form. Theoretical discussions of the genre explore notions such as totality, brevity, intensity, suggestiveness, unity of effect, closure, and design” (Patea, 2012, p. 3). A intensidade a que se refere Patea é conseguida, justamente, através da compactação narrativa. A linearidade, concomitante com a sua relativamente curta extensão, não conduz por si só a qualquer efeito pauperizante da obra. Pelo contrário, “a ação do conto baseia precisamente nessa concentração e nessa linearidade a sua capacidade de seduzir o receptor” (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 80).

A brevidade intrínseca ao conto implica, ainda assim, condicionantes específicas à estrutura narrativa do mesmo. De acordo com o teórico alemão Helmut Bonheim:

não há dúvida de que esta limitação de extensão arrastou outras limitações que tendem a ser observadas: um reduzido elenco de personagens, um esquema temporal restrito, uma ação simples ou pelo menos apenas poucas ações separadas, e uma unidade de técnica e de tom (...) que o romance é muito menos capaz de manter. (Bonheim, citado em Reis & Lopes, 1987/1998, p. 79).

Paulo Neto partilha uma visão semelhante à de Bonheim, acrescentando, agora sobre a personagem, que esta “raramente é portadora de complexidade e com uma caracterização elaborada e não definitiva, tendendo em geral, e pelo contrário, a ser acentuadamente estática” (Neto, 2004, p. 185).

No caso concreto de “The thing about Cassandra”, esta compressão narrativa leva a que a história se cinja a elementos narrativos pertinentes ao mistério em redor de Cassandra. Assim, o conto que serve de foco a este trabalho contempla um número restrito de personagens. Entre estas, apenas Stuart, Cassandra, Scallie, a mãe de Stuart (cujo nome nunca é dito), Paul e Barry têm falas, com as três últimas limitadas a pouquíssimas linhas. Personagens como Rob e Nikki não têm qualquer fala e servem apenas de meio de contextualização.

Quanto à ação do conto, a trama foca-se de modo praticamente exclusivo na questão da existência/identidade de Cassandra, questão essa que ocupa cada um dos seis episódios que compõem o conto. Por sua vez, a linearidade da ação reflete-se na estrutura temporal do conto. Apesar do caráter de brevidade inerente ao gênero, o tempo da história não é necessariamente reduzido (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 80). Com efeito, a temporalidade do conto engloba tanto a adolescência de Stuart como a sua idade adulta. No entanto, os cerca de vinte anos que permeiam um e outro período são omitidos, restando apenas os períodos de tempo estritamente pertinentes para o conto: a adolescência da personagem e o contexto que o levou a sentir o

ímpeto para inventar a mentira sobre Cassandra, e o tempo presente, no qual Stuart lida com a possibilidade da existência de uma figura que julgava imaginária.

Esta economia narrativa prende-se com as origens do conto. Com raízes em tradições ancestrais que visavam a transmissão de conhecimento e a formação de uma identidade cultural comunitária, o contar de histórias tinha na memória coletiva uma forma de subsistir entre gerações (Alias, 2009, pp. 31-32). Além de assentar na oralidade, este ato de relatar dependia também do carácter conciso da narração, condição necessária para garantir a memorização da história a transmitir a gerações vindouras. Prende-se, também, com uma “reactualização de mitos ancestrais ou mesmo do fabulário” (Goulart, 2004, p. 11).

Por razões que se prendem com a natureza sucinta deste trabalho, que não se centra na questão do género literário, não cabe desenvolver aqui uma reflexão que encontra marcas de relevo em nomes de autores clássicos como o de Vladimir Propp, numa preocupação mais tradicionalista, ou o de Bruno Bettelheim, na discussão no campo da psicanálise. Pelo mesmo motivo, não é exequível entrar no debate sobre um género que tem sido considerado o grande género narrativo norte-americano, por excelência. Fica-se pois por uma breve apresentação do género, deixando antever toda a complexidade que o envolve.

2.2. *Walking around the bomb site* – Análise do texto

It is the job of the creator to explode. It is the task of the academic to walk around the bomb site, gathering up the shrapnel, to figure out what kind of an explosion it was, who was killed, how much damage it was meant to do and how close it came to actually achieving that. (Gaiman, 2016/2017d, p. 40)

Neste subcapítulo, procurar-se-á elaborar uma leitura atenta do conto “The thing about Cassandra”², fazendo emergir linhas temáticas pertinentes para a leitura do texto e para a justificação das opções tradutivas que serão propostas.

Trata-se de um conto primeiramente publicado na antologia *Songs of love and death* (2010), da responsabilidade do autor e editor de ficção científica Gardner Dozois e de George R. R. Martin, autor da série de fantasia *A Song of Ice and Fire* (1996), publicada em Portugal pela casa editora Saída de Emergência, com o título *As crónicas de gelo e fogo* (2007). Numa obra que reúne contos de autores das áreas do fantástico, da fantasia e da ficção científica, como Diana Gabaldon, Jacqueline Carey, Jim Butcher e Mary Jo Putney, o tema gira em redor de relações amorosas em contextos que desafiam a imaginação e, muitas vezes, colocam o protagonista perante o fim da sua existência.

Posteriormente, “The thing about Cassandra” seria incluído na compilação *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances*, que reúne contos e alguns poemas de Neil Gaiman. Publicada

² Ver Anexo A.

pela William Morrow em 2015, esta obra apresenta lacunas no que respeita à sua consistência, uma vez que parecem escassear outros pontos em comum entre as obras que a integram, além de se tratarem de textos inseridos na fantasia, no fantástico ou na ficção científica. O prefácio da obra procura apresentar os elementos unificadores dos textos selecionados: “images or words or ideas that drop like trapdoors beneath us, throwing us out of our safe, sane world into a place much more dark and less welcoming” (Gaiman, 2015, p. xi). Seria assim a eventual perturbação do leitor que justificaria o aviso patente no título da compilação. Gaiman reconhece, contudo, que a seleção de textos apresentada carece de alguma homogeneidade: “[short story collections] should not, in short, contain horror and ghost stories, science fiction and fairy tales, fabulism and poetry, all in the same place. They should be respectable. This collection fails this test” (Gaiman, 2015, p. xvi).

O conto aqui tratado nasce da experiência pessoal do próprio autor. Gaiman confessa que a ideia para o conto lhe surgiu a partir da sua própria adolescência, durante a qual a sua timidez o levou a escrever um nome feminino nos seus cadernos, tal como Stuart: “So I would, I decided, write a girl’s name on the cover of my exercise books and deny all knowledge of her when asked, thus, I fondly imagined, causing everyone to think that I actually had a girlfriend” (Gaiman, 2015, p. xviii). É, numa primeira instância, disso mesmo que fala o texto “The thing about Cassandra”: é-nos apresentado Stuart, protagonista e narrador da história, cuja namorada imaginária, por si criada durante a adolescência, aparenta ser de algum modo real. No desenrolar da trama, a existência de Cassandra parece ser confirmada, ao mesmo tempo que se vai insinuando que é Stuart uma personagem fictícia.

Este subcapítulo avança, agora, para uma análise de “The thing about Cassandra”, com o foco a recair nos principais elementos da estrutura narrativa: o enredo, as personagens, o tempo, o espaço e o narrador.

No que concerne ao enredo, que Carlos Reis e Ana Lopes consideram como sinónimo de “intriga” (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 122), este pode ser sintetizado como uma série de eventos, que se sucedem numa ordenação temporal que dá primazia às necessidades narrativas em detrimento de uma sequenciação cronológica (Reis & Lopes, 1987/1998, pp. 205-206). O enredo respeita, assim, ao desenrolar da história propriamente dita: um amigo de Stuart, protagonista inicial do conto, relata-lhe uma conversa com Cassandra, namorada de Stuart durante a adolescência. Porém, o eixo em torno do qual a história gira é justamente a (in)existência de Cassandra: segundo Stuart, ela foi uma invenção criada por si, de modo a tentar impressionar os seus amigos. A história avança com um foco praticamente exclusivo no mistério em torno de Cassandra, baseado num acumular de eventos fortuitos: a mãe de Stuart fala-lhe sobre o seu encontro com Cassandra no supermercado e é Cassandra a atriz contratada por Paul e Barry, donos da galeria onde Stuart expõe os seus quadros, para levar a cabo uma representação com vista a inflacionar o preço das suas obras.

Relativamente à componente temporal, a ação encontra-se ancorada no que se assume ser o tempo presente. Esta conclusão baseia-se no uso do tempo presente (“these days I have actual collectors”) [Gaiman, 2015, p. 15]) bem como na utilização do advérbio “now” (“Now I get my

own show every October” [Gaiman, 2015, p. 22]). Mas a transição para a segunda cena³ representa um movimento analéptico: a história é deslocada até ao passado, mais concretamente até à adolescência de Stuart, com o pretexto de informar o leitor dos detalhes em redor da suposta criação de Cassandra. Esta deslocação temporal apresenta uma oportunidade para contextualizar a relação de Stuart e Cassandra e, com isso, estreitar a relação de empatia entre o protagonista e o/a leitor/a, que, informado/a desse contexto pelo próprio narrador (aqui, ainda autodiegético), é levado a crer que Cassandra é efetivamente uma personagem imaginária, criada apenas para tentar impressionar os amigos de um adolescente. Esta partilha de visões é, como abordado no subcapítulo 1.2. deste trabalho, uma condição necessária para o género do fantástico. Simultaneamente, esta mesma cena imbuí o narrador de credibilidade junto do/a leitor/a: a partilha de um conhecimento alheio aos amigos e familiares de Stuart instaura um sentimento de confiança no/a leitor/a, que cria expectativas quanto à (in)existência de Cassandra. Como será visto depois, essa relação de confiança é determinante para maximizar o impacto da revelação sobre Cassandra, momento climático do conto.

Entre a segunda e a terceira cenas, esta centrada na visita de Stuart à sua mãe, verifica-se uma elipse: o período temporal que decorre entre a adolescência da personagem e a sua idade adulta é completamente omitido. É uma decisão criativa certamente ligada, uma vez mais, à economia narrativa característica do conto: todas as seis cenas do conto se encontram centradas no mistério que rodeia Cassandra e na revelação. Esta supressão temporal oferece também uma possível linha interpretativa: tal como Stuart foi criado por Cassandra, é também possível que as suas memórias sejam um resultado do poder criativo da personagem titular do texto. O salto temporal entre a segunda e a terceira cenas coincide com o período durante o qual Cassandra esteve ausente da vida de Stuart e é como se, durante esse período, a vida do pintor fosse inexistente. Esta hipótese interpretativa tem impacto no estatuto e papel do narrador, como será visto no subcapítulo 2.2.2..

A temporalidade em “The thing about Cassandra” encontra-se, portanto, estruturada em função de Cassandra: todas as cenas se sequenciam para contextualizar a relação de Stuart com Cassandra. O jovem pintor praticamente não expõe qualquer cenário ou período temporal da sua vida e da sua rotina que não tenha alguma relação com a sua namorada da adolescência, fazendo com que essas memórias não existam em termos narrativos. E, com efeito, de acordo com a interpretação proposta neste projeto, essas memórias seriam uma ficção, pois também elas seriam criadas por Cassandra.

Com efeito, e apesar de assumir o papel de protagonista/narrador autodiegético durante considerável parte da história, Stuart revela-se como uma personagem plana. Segundo a definição proposta por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “a personagem plana é acentuadamente estática: uma vez caracterizada, ela reincide (...) nos mesmos gestos e comportamentos, enuncia discursos que pouco variam” (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 322). Efetivamente, trata-se de uma personagem com uma caracterização pouco detalhada. Apesar de, uma vez mais, não poderem ser ignoradas as peculiaridades inerentes ao conto, que limitam

³ O uso do termo “cena” para designar cada um dos episódios que compõem o conto será abordado no subcapítulo 2.2.3..

a construção e a descrição do mundo da história, o texto oferece escassa informação sobre Stuart. Com exceção do contexto que o liga a Cassandra, são poucos os dados recolhidos através da leitura. Sabe-se que Stuart é pintor e que foi modelo, e é também referido que se trata de alguém com bom aspeto físico. Os poucos traços referentes à sua personalidade são transmitidos por Cassandra, já perto do final do conto, quando esta partilha com o/a leitor/a os detalhes da criação de Stuart: “the painting (which showed me he was sensitive), and the inexperience with girls (so I could be his first)” (Gaiman, 2015, p. 31). De acordo com uma das possíveis leituras do conto, a parca descrição de Stuart é consentânea com a sua real condição na história: existe apenas enquanto produto da imaginação de Cassandra e o mesmo pode ser dito dos aspetos que o definem.

A falta de detalhes na caracterização direta é, aliás, comum à maioria das personagens de “The thing about Cassandra”. Apenas a personalidade de Cassandra apresenta mais algum pormenor: o relato do episódio sobre Mister Postie confere-lhe uma profundidade ausente do restante elenco do conto. É possível inferir que, como forma compensatória de lidar com a ausência dos pais (“Mister Postie used to come in his van when my parents had no time for me” [Gaiman, 2015, p. 30]), Cassandra tenha criado esta personagem, que, tal como Stuart, se materializou graças ao poder da sua imaginação. Cassandra adequa-se, assim, ao conceito de personagem redonda: “sendo normalmente uma figura de destaque no universo diegético, a personagem redonda é, ao mesmo tempo, submetida a uma caracterização relativamente elaborada” (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 323). Enquanto Stuart é definido com características que dependem inteiramente de Cassandra (podendo o mesmo ser dito sobre a sua rotina), Cassandra apresenta um passado rico: uma infância possivelmente solitária, relações amorosas falhadas e falta de realização profissional (Gaiman, 2015, pp. 28-30).

O protagonismo de Cassandra no conto encontra-se plasmado também na mudança de narrador. Durante uma considerável parte do conto é Stuart quem detém essa função, que passa a ser atribuída a Cassandra na sexta e última cena do conto. Apesar de algumas particularidades da narração serem discutidas no subcapítulo 2.2.2., importa abordar aqui a questão da focalização, nomeadamente a distinção entre focalização interna e focalização externa. Entende-se por focalização externa aquela que “é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas acções” (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 168). Reveladora de um conhecimento limitado por parte do narrador sobre o universo que o rodeia, esta apresenta-se como a focalização mais adequada ao conto. É, sobretudo, o tipo de focalização que melhor serve o propósito narrativo do conto dentro do género fantástico em que se insere: apresentar um conjunto limitado de informações (o contexto da suposta criação de Cassandra por parte de Stuart e as condições em que a sua existência é gradualmente revelada ao longo do conto) que, simultaneamente, são expressas por Stuart como verdadeiras, gerando assim as supramencionadas expectativas no/a leitor/a. Contudo, é possível afirmar que o texto inclui também marcas de focalização interna, a qual “tende a uma considerável valorização da corrente de consciência das personagens, podendo chegar à representação do seu monólogo interior” (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 172). Ao longo do conto é-nos dado acesso aos pensamentos de Stuart. Ora, esta personagem e todos os traços que a definem podem ser uma criação de Cassandra, que, enquanto criadora/narradora, se

mostra conhecedora da personalidade do jovem pintor, como aludido anteriormente. Neste sentido, pode argumentar-se que os pensamentos que Stuart partilha com o/a leitor/a ao longo da narrativa pertencem também ao âmbito da focalização interna de Cassandra enquanto narradora.

No que concerne ao espaço enquanto parte integrante da narrativa e à semelhança do que acontece com a componente temporal, não abundam os elementos descritores. A ação tem início em Amesterdão, que não aparenta possuir particular relevância para o desenrolar da trama: além de servir de cenário para a despedida de solteiro, que por sua vez funciona como pretexto para o reencontro entre Stuart e Scallie e para o relato da conversa deste com Cassandra, não é descortinável um motivo que torne essencial que a primeira cena ocorra neste local em particular e não noutra. Como acontece com outros elementos estruturais do conto, o espaço existe apenas como alavanca que impulsiona a história em redor de Cassandra e daquela que será a grande revelação da trama. Assim como a omissão temporal que permeia a adolescência de Stuart e a sua idade adulta indicia que as suas memórias podem ser, tal como ele, fruto da criação de Cassandra, também o carácter difuso de Amesterdão como mero pano de fundo pode também sinalizar que todos os detalhes sobre Stuart que não envolvam Cassandra são secundarizados, como se o conto caminhasse em sentido único, na direção daquela que será a grande revelação nas últimas páginas.

Por seu turno, a Little Gallery revela-se como pertinente não só para a trama como para o desvendar de algumas linhas interpretativas. Não só por ser lá que Stuart (re)encontra Cassandra, como pela encenação levada a cabo pela atriz e orquestrada por Paul e Barry. Este espaço imbui-se assim de um valor duplamente cénico: pela atuação de Cassandra, mas também por ser aí que Stuart é colocado perante a sua própria encenação, criada anos antes durante a sua adolescência. Estas noções de encenação e teatralidade serão retomadas em maior detalhe no subcapítulo 2.2.3..

Os elementos estruturantes da narrativa de “The thing about Cassandra” apontam, então, para a centralidade de Cassandra. O que parece ser inicialmente um relato de uma fantasia de adolescência masculina converte-se numa alusão ao poder criativo de uma personagem feminina. Nesta sequência, este é, também, um conto sobre questões de identidade e memória. Na penúltima cena do conto, Cassandra questiona várias vezes a validade das memórias de Stuart (Gaiman, 2015, pp. 27-29), perante as quais este parece hesitar: “I tried to remember. Was it Brigitte? Or the stylist the agency had sent me to Iceland with? I was not certain” (Gaiman, 2015, p. 27). Este aparente lapso de memória de Stuart ganha um novo valor narrativo quando Cassandra insiste um pouco adiante: “Do you remember it? Or do you remember being told about it?” (Gaiman, 2015, p. 29). É possivelmente este um dos pontos em que a dimensão fantástica do conto é mais notória. A hesitação do/a leitor/a é reforçada e as suas expectativas sobre o desfecho da narrativa são colocadas à prova. Se algumas páginas antes parecia claro que Cassandra era fruto da imaginação de Stuart, este trecho parece querer indicar o inverso. Nesta leitura, também as memórias de Stuart seriam criadas, implantadas pela jovem. A noção de identidade aqui plasmada encontra um eco numa certa conceção de identidade, como é a de Michael Pollak:

o sentimento de identidade (...) é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (Pollak, 1992, p. 204)

A citação de Pollack é, segundo a interpretação aqui proposta, ilustrativa da revelação central do conto: Cassandra é a entidade criadora e não Stuart. Cassandra cria Stuart com base na sua fantasia de namorado ideal, tanto a nível físico como no que toca aos elementos definidores da sua personalidade. Stuart existe assim em função da sua imagem “para os outros”: o discurso do conto apresenta-nos um Stuart que existe primeiramente para os seus amigos, cuja aceitação ele tanto deseja, e que o leva, segundo o próprio crê, a criar a figura de Cassandra; e, numa segunda camada, existe em função da imagem criada por Cassandra. Stuart é, em termos identitários, uma personagem plana em sentidos que vão além da mera descrição formal da narrativa: não são descritas outras características suas além das que escasseiam no conto, porque, na verdade, a personagem não as possui, uma vez que não lhe foram atribuídas pela sua criadora.

O desaparecimento de Stuart nas últimas páginas do conto é também sinal da crise identitária vivenciada pela própria Cassandra. Confrontada com a sua própria fantasia adolescente, constata que, na realidade, já não necessita dela: “I wonder why I could ever have thought that somebody who made me happy when I was fifteen would make me happy now” (Gaiman, 2015, p. 31).

Pierre Nora discute a noção do confronto com a memória enquanto reavaliação de valores identitários, considerando que a recolha de relatos pessoais, imagens e discursos, a busca por vestígios do outrora, significa o enfrentar da diferença de cada um em si mesmo (Nora, 1989, pp. 13-14). Neste sentido, talvez assim se explique o porquê de Cassandra ter tomado a iniciativa de ir ao encontro de Stuart: localizar um vestígio do seu próprio passado e, simultaneamente, indagar-se a si própria sobre o lugar que a memória que possui sobre Stuart ocupa na sua identidade atual. Essa diferença entre o seu “eu” atual e o seu passado leva Cassandra a reavaliar-se a si mesma:

it is difference that we are seeking, and in the image of this difference, the ephemeral spectacle of an unrecoverable identity. It is no longer genesis that we seek but instead the decipherment of what we are in the light of what we are no longer. (Nora, 1989, pp. 17-18)

A viagem de táxi nas últimas linhas pode ser assim lida como uma metáfora alusiva a um futuro incerto, em que já não existe a ilusão de Stuart como uma qualquer zona de conforto à qual pudesse ter que recorrer, mas cuja incerteza é, simultaneamente, sinónimo de uma multiplicidade de possibilidades.

Recuperando aquela que é a trama central do conto, a revelação da existência de Cassandra e as implicações desse facto para Stuart, a interpretação que aqui se propõe não é, claro, a única possível. Sobre este tópico, importa reforçar que o conceito de fantástico segundo Todorov assenta na existência de duas possibilidades (o maravilhoso e o psicologicamente estranho/*uncanny*) e na hesitação entre as mesmas.

2.2.1. *What's in a name?* Paralelismos com a Cassandra mitológica e outras referências intertextuais

Gerará talvez algum estranhamento uma alusão shakespeariana num trabalho que se debruça sobre um conto em que não é perceptível qualquer referência a uma obra de William Shakespeare. No entanto, este famoso verso de *Romeo and Juliet*, que dá título a este subcapítulo, pretende ser um mote introdutório para um subcapítulo em que se abordam algumas das especificidades da intertextualidade presente em Gaiman, primeiramente em “The thing about Cassandra” e, numa segunda fase e de forma breve, em algumas das principais obras do autor.

Como foi tratado na secção 1.2. deste projeto, a intertextualidade é uma das estratégias literárias mais relevantes e recorrentes na obra de Neil Gaiman e, dentro dessa estratégia, Shakespeare é um dos autores frequentemente aludidos. O exemplo mais proeminente encontra-se talvez no n.º 19⁴ de *The Sandman* (1990), na história que tem como título, justamente, “A midsummer night’s dream”. A história implica que William Shakespeare era um jovem aspirante a dramaturgo com quem Sonho fez um pacto: Shakespeare ganharia o dom de criar histórias que perdurariam ao longo do tempo e tornariam o seu nome eterno, com a condição de escrever duas peças sobre o sonho (Gaiman, 1991/2016b). As peças resultantes desse pacto de contornos faustianos viriam a ser *A midsummer’s night dream* e *The Tempest*. O volume acima mencionado de *The Sandman* foca-se na estreia da primeira peça aqui mencionada, perante um público composto pelas mesmas figuras que a protagonizam, pertencentes ao mundo do maravilhoso: Titânia, Auberon e Puck.

Cria-se, portanto, um espaço intertextual também neste trabalho, já que o célebre verso em epígrafe é retirado do seu contexto e o seu sentido original é ligeiramente subvertido. Na segunda cena do segundo ato de *Romeo and Juliet*, Julieta tenta demonstrar a Romeu a insignificância do nome que, neste caso, é o que move a contenda entre as duas famílias:

'Tis but thy name that is my enemy.

Thou art thy self, though not a Montague.

O be some other name! What's Montague?

⁴ Atualmente incluído no terceiro volume da compilação em capa dura, *Dream Country* (1991).

It is nor hand, nor foot, nor arm, nor face,

Nor any part belonging to a man.

What's in a name? That which we call a rose

By any other name would smell as sweet. (Shakespeare, 1594-96/2009, 2.2. 38-44)

No entanto, neste subcapítulo, defendo a importância do nome atribuído à protagonista do conto e procuro ilustrar a intencionalidade na escolha do nome de Cassandra como personagem central e como narradora do conto. Nesta ótica, proponho um paralelismo entre a personagem que dá título ao conto e a personagem homónima da mitologia grega. Este paralelismo pressupõe uma ligação intertextual entre "The thing about Cassandra" e *Agamémnon*, que, juntamente com *Coéforas* e *Euménides*, compõe a trilogia *Oresteia*, do dramaturgo grego Ésquilo.

Nessa primeira tragédia, o rei Agamémnon regressa a Argos (Ésquilo, 458 a. C./2019). Terminada a guerra de Tróia, chega como um vencedor, trazendo consigo Cassandra, princesa troiana, filha de Príamo e de Hécuba, como troféu de guerra. Cassandra, por sua vez, é sacerdotisa de Apolo: tendo caído nas boas graças do deus, este concedeu-lhe o dom da profecia. Contudo, Cassandra rejeitou os avanços amorosos do deus que, em vingança, a amaldiçoou: a sacerdotisa manteria o seu dom divinatório, mas ninguém veria as suas profecias como verdade. Condenada desta forma, Cassandra passa a ser vista como charlatã e como louca. A chegada de Cassandra a Argos é marcada pelo seu longo silêncio; a troiana recusa-se a falar, apesar das interpelações de Clitemnestra, esposa de Agamémnon. Quando a troiana finalmente fala (v. 1073), anuncia uma série de desgraças vindouras, que incluem a morte de Agamémnon e a sua própria.

A Cassandra de Gaiman aparenta ter um crucial traço em comum com a princesa troiana: é a única que conhece a verdade. No caso de Cassandra Carlisle, esta verdade resume-se de forma breve: é ela a criadora de Stuart, e não, o contrário. Stuart passa todo o conto convicto de que Cassandra é uma personagem imaginária; o jovem pintor, desta forma, encontra-se alheio à verdade, assim como as personagens de *Agamémnon*. Com efeito, no auge da trama, Cassandra revela que criou Stuart durante a sua adolescência (Gaiman, 2015, p. 31). Numa linha interpretativa segundo a qual Cassandra detém, de facto, o poder da criação através da imaginação e visto que estaríamos assim perante um evento inexplicável (Todorov, 1970/1973, p. 25), pode deduzir-se que esse poder se começou a manifestar durante a sua infância, como resposta à recorrente ausência dos pais ('Mister Postie used to come in his van when my parents had no time for me' [Gaiman, 2015, p. 30]). Tal como já dito, assim como a Cassandra de Tróia é a única sabedora da verdade, também a Cassandra do conto aqui tratado é a única que está a par da verdade sobre a relação entre o seu próprio poder criador e Stuart, e convive com o conhecimento de que Stuart é, no fundo, apenas uma ficção. Pode dizer-se que, tal como a Cassandra esquiliana, a Cassandra de Gaiman se encontra também, de uma certa forma, amaldiçoada. Ou, pelo menos, carrega o fardo de cicatrizes emocionais: a solidão gerada pela ausência dos pais e uma relação amorosa gorada que a impele a retomar contacto com Stuart

(‘I had started thinking about Stuart again late last year. Stress, I think. Work was going well, up to a point, but I’d broken up with Pavel’ [Gaiman, 2015, p. 30]). É também perceptível uma incerteza sobre o futuro e a personagem parece depositar confiança no poder da sua imaginação para dar resposta a esta incerteza: “I (...) find myself wondering whether there will be a check in my bag in the morning, or just another blank sheet of paper” (Gaiman, 2015, 32). Esta é uma frase que, sobretudo por se encontrar no final do conto, ponto no qual o/a leitor/a talvez espere respostas, suscita particular curiosidade. Poderá assumir-se que Cassandra conta com o poder da sua imaginação para resolver uma questão financeira? Ou refere-se ao cheque que Barry e Paul (também eles porventura partes integrantes do mundo de Stuart) lhe terão entregue como pagamento da sua atuação na Little Gallery e receia que o documento se transforme numa simples folha, desaparecendo tal como Stuart? São questões que agudizam a incerteza sentida por Cassandra, ao mesmo tempo que acentuam o fantástico presente na narrativa.

Não é possível aferir de forma concludente que Gaiman teceu de forma intencional um elo entre as duas Cassandras. Contudo, faz sentido que assim seja, uma vez que ambas proferem verdades assumidas como mentiras pelos seus interlocutores. As compilações de contos do autor gozam habitualmente de um breve prefácio no qual é disponibilizado algum do contexto de cada obra, abrindo assim um espaço para o leitor ver parte da engrenagem da narrativa. No entanto, a parte do prefácio de *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances* dedicada a “The thing about Cassandra” é parca em detalhes, apesar da relevância destes.

Ainda assim, a secção 1.2. apontou para alguns exemplos de histórias e mitos (re)trabalhados por Gaiman, que, a propósito da sua visão dos mitos como terreno fértil em que novas histórias são geradas, afirma: “What is important is to tell the stories anew, and to retell the old stories. They are our stories, and they should be told (Gaiman, 2016/2017d, p. 60).”

A partir desta citação, torna-se talvez mais legítimo assumir que a história de Cassandra Carlisle pode ser, de facto, como que um recontar da história da princesa troiana, uma vez que as duas partilham um traço que as define: a maldição de uma verdade na qual apenas elas próprias acreditam. No entanto, ao passo que a princesa de Troia tem um papel de inescapável passividade perante a tragédia vindoura, nada mais podendo fazer a não ser tecer vaticínios infrutíferos (embora verídicos), a protagonista deste conto tem um papel mais ativo. Pode dizer-se que, apesar da aparente existência de episódios traumáticos no seu passado, Cassandra procura empregar o poder da imaginação como elemento criador. Não deixa, contudo, de ser simultaneamente um elemento de fuga e aí reside justamente a tragédia da personagem. A visão do poder criador da imaginação não é, aliás, nova em Gaiman. Veja-se a seguinte citação retirada de *The books of magic*, obra de banda desenhada em que Titânia discursa precisamente sobre este tema:

There are only two worlds – your world, which is the real world, and other worlds, the fantasy. Worlds like this are worlds of the human imagination: their reality, or lack of reality, is not important. What is important is that they are there. These words provide an alternative. Provide an

escape. Provide a threat. Provide a dream, and power. Provide refuge, and pain. They give your world meaning. They do not exist, and thus they are all that matters. (Gaiman, 1993/2019, p. 136)⁵

A fada Titânia, que profere estas frases, é a mesma que surge em *The Sandman*, inspirada pela Titânia de *A midsummer night's dream* de William Shakespeare.

Nesta citação encontram-se aqueles que podem ser pontos de fortalecimento das linhas interpretativas aqui apresentadas. Depende da interpretação de quem lê: se Mister Postie pode não passar de um fragmento da imaginação de Cassandra e se o mesmo pode ser dito de Stuart. Parafrazeando Titânia, pouco importa se se tornaram, ou não, reais. Como já referido na secção 1.2., os contos pertencentes ao domínio do fantástico precisam que o leitor duvide se se encontra perante uma situação sobrenatural ou se, pelo contrário, perante algo explicável à luz da razão (Todorov, 1970/1973, p. 31). Assim, “The thing about Cassandra” bebe desta mesma ambiguidade, não demonstrando preocupação em apresentar uma resposta inequívoca. Importa, sim, e utilizando a citação de Titânia como posto de observação, evidenciar a imaginação nas suas diversas facetas: como escape de uma situação potencialmente traumática, permitindo gerar cenários e personagens reconfortantes, mas também como ameaça perante um possível desfasamento da realidade. A imaginação surge, assim, como um refúgio, uma zona de conforto, mas também como uma possível fonte de dor, perante a intangibilidade do objeto criado: tanto Mister Postie como Stuart se dissolvem assim que Cassandra lhes toca.

Acresce aos argumentos até agora expostos o facto de a escolha de nomes com uma carga simbólica fulcral para a narrativa ser tudo menos rara na obra de Neil Gaiman. No prefácio do livro infantil *Coraline*, o autor explica, de forma sucinta, o peculiar nome da protagonista que dá título à obra: ao datilografar o nome da personagem pela primeira vez, um erro tipográfico ditou a alteração do seu nome original e Caroline tornou-se Coraline. Ao invés de retificar, Gaiman decidiu que queria dar a conhecer a história da pequena Coraline (Gaiman, 2002/2013, p. xii). Já Virginia, a protagonista de *1602*, banda desenhada publicada pela Marvel, é oriunda de Roanoke, no estado da Virginia (Gaiman, Kubert, & Isanove, 2004). Odin, uma das personagens de *American Gods*, dá-se a conhecer como Wednesday (Gaiman, 2001/2017a). Sucede que “Wednesday” significa “dia de Woden”, um dos vários nomes pelos quais é chamado o “Pai de Todos” da mitologia nórdica. Mesmo o próprio Stuart Innes, um dos protagonistas do conto aqui traduzido, tem um nome justificado pela própria Cassandra: “it was vaguely Scottish and (to my mind) sounded like the hero of a novel” (Gaiman, 2015, p. 31). Estes indícios parecem apontar para a ausência de aleatoriedade também no nome da protagonista desta obra.

A hipótese de existir um paralelismo intencional entre a Cassandra de Gaiman e a Cassandra da mitologia pode ser robustecida graças ao testemunho do próprio autor: “Mythologies (...) have always fascinated me” (Gaiman, 2016/2017d, p. 59). Sendo Gaiman quem admite esta influência na sua escrita, é, ainda assim, a obra produzida pelo autor que mais eloquentemente a demonstra, ao mesmo tempo que comprova o amplo conhecimento que Gaiman detém sobre

⁵ Ver anexo C.

um vasto leque de figuras mitológicas, oriundas de diversas origens. Apenas mais alguns exemplos: *American Gods*, já referido, será certamente a obra mais rica neste aspeto. A Odin e Loki, da mitologia nórdica, juntam-se Czernobog, da mitologia eslava, Anansi, da mitologia ganesa, bem como Thoth, Anubis, Bast e Horus, da mitologia egípcia, entre outros, havendo ainda espaço para personagens da mitologia nativa norte-americana, como é o caso de Wisakedjak.

Algumas destas personagens surgem também em *The Sandman* (1989), sendo que, aí, a antropomorfização de Sonho e dos seus irmãos se cruzam frequentemente com Loki, Odin e Thor, originários da mitologia nórdica. Bast, a deusa felina de origem egípcia, é também personagem recorrente. Da mitologia grega, temos Orfeu e, finalizando um conjunto dos exemplos mais marcantes, Caim, Abel e Eva surgem amiúde nas páginas de *The Sandman*, assim como Lúcifer. Rematando esta breve lista de exemplos, *Norse mythology*, de 2017, consiste num recontar da mitologia nórdica, da qual Gaiman se apropria, revestindo-a de novas tonalidades narrativas.

Todos os exemplos aqui mencionados retêm os seus principais traços originais caraterísticos, mas, ao mesmo tempo, sofrem profundas alterações. Em *American Gods*, Loki é agora o recluso Low Key Lyesmith, mas mantém-se como deus da mentira, enquanto Czernobog trabalha num matadouro e continua inseparável do seu martelo. Já em *The Sandman*, Caim e Abel vivem no reino do Sonho, mas Caim retém os seus impulsos fraticidas. Lúcifer, na mesma obra, cansado de governar o inferno, fecha os seus portões. Gaiman teria utilizado, em “The thing about Cassandra”, um mecanismo similar, apropriando-se de um dos traços definidores da Cassandra mitológica, o fardo de uma verdade que apenas a própria conhece e aplicando-o à protagonista do conto, que se insere num contexto bem díspar do da troiana.

Além do elo que une a Cassandra de Gaiman à de Ésquilo, o texto inclui, ainda, outras referências intertextuais. Ao longo do conto, são detetáveis três referências diretas a outras obras: a série *Starsky and Hutch* e os filmes *Weird Science* e *Who framed Roger Rabbit*.

Importa, num primeiro momento, diferenciar instâncias intertextuais daquilo que são meras alusões. Com efeito, a primeira ocorrência de uma referência a outra obra não parece apresentar indícios de intertextualidade. Logo nas primeiras páginas do conto, o narrador afirma que os presentes na despedida de solteiro usavam perucas que faziam lembrar *Starsky & Hutch* (Gaiman, 2015, p. 13). Contudo, e mobilizando a definição de Genette apresentada na secção 1.2., não parece haver aqui diálogo adicional entre esta série televisiva de ação e mistério da década de 1970 e “The thing about Cassandra”: o conto não adquire uma camada de sentido significativa ou um elemento estrutural retirado da série. Ainda assim, quando Stuart arranca a sua peruca e a atira para o canal (Gaiman, 2015, p. 16), esse ato pode configurar-se como que um elemento prenunciador, um indício de que a narrativa fará incidir luz sobre a verdadeira identidade de Stuart. Nesta interpretação, a peruca seria conotada com um adereço, adquirindo assim um valor cénico, um termo que será retomado no subcapítulo 2.2.3..

Já por outro lado, as obras cinematográficas *Weird Science* e *Who framed Roger Rabbit* configuram dois exemplos de intertextualidade que trazem um valor significativo para aquela que é a interpretação proposta do conto. Como visto na análise do conto em 2.2., Stuart cria

uma mentira durante a sua adolescência, na qual tem uma namorada chamada Cassandra. De modo a robustecer essa mentira, viaja três vezes para Londres, viagens essas que supostamente consistiriam em encontros com Cassandra. No entanto, em cada uma dessas vezes vai sozinho ao cinema. Nunca é dito qual o filme que Stuart vê no primeiro “encontro”, mas ao segundo e ao terceiro correspondem, respetivamente, *Weird Science* e *Who framed Roger Rabbit*.

Quanto ao primeiro dos dois filmes, *Weird Science* é um filme de 1985, escrito e realizado por John Hughes, com produção de Joel Silver e distribuição da Universal Pictures. Esta obra de comédia e ficção científica centra-se em Gary e Wyatt, dois adolescentes introvertidos. Inspirados pelo clássico *Frankenstein*, filme de 1931, e frustrados pela pressão dos seus pares por não terem namorada, os jovens decidem tentar criar por computador a mulher perfeita, tendo sucesso nas suas intenções. Parece existir uma clara ligação entre este filme e o conto “The thing about Cassandra”: tal como Gary e Wyatt, em *Weird Science*, também Stuart se sente pressionado pela sua própria inexperiência amorosa e com isso decide criar uma personagem feminina fictícia.

Quanto ao segundo filme mencionado no conto, *Who framed Roger Rabbit*, foi realizado por Robert Zemeckis e produzido pela Touchstone Pictures, subsidiária da Walt Disney Studios Motion Pictures. Lançado em 1988 e com argumento de Jeffrey Price e Peter S. Seaman, o filme é uma adaptação do romance *Who censored Roger Rabbit?*, obra de 1981, da autoria de Gary K. Wolf. O filme manobra entre a comédia e o mistério, e destaca-se pela inovadora tecnologia que permitiu a contracenação entre atores de carne e osso e personagens da animação. A trama passa-se na cidade de Los Angeles, em 1947, na qual Eddie Valiant, representado por Bob Hoskins, é um detetive humano que se vê enredado numa trama de homicídio e procura ilibar Roger Rabbit, figura de animação. Como foi dito algumas linhas acima, Roger Rabbit, Mickey, Donald, Daffy Duck e outras famosas personagens da animação interagem com seres humanos no dia-a-dia. Esta coexistência entre seres humanos e personagens pertencentes ao mundo do imaginário é vista ao longo do filme como inteiramente natural, e do convívio entre uns e outros não surge qualquer espanto. Além da inusitada coexistência entre seres humanos e personagens animadas, estas últimas trazem consigo distorções das leis da física e ações tidas como impossíveis na nossa realidade. Segundo Todorov, estamos, portanto, perante o reino do maravilhoso: “The marvelous, by way of contrast, may be characterized by the mere presence of supernatural events, without implicating the reaction they provoke in the characters” (Todorov, 1970/1973, p. 47).

Parece existir um lapso da parte de Gaiman no que à referência de *Who framed Roger Rabbit* diz respeito: não seria possível para o jovem Stuart ver o filme no cinema, uma vez que este data de 1988, três anos depois de Stuart ter criado Cassandra. Com efeito, o conto coloca o “namoro” de Stuart e Cassandra em 1985:

the only evidence that Cassandra had ever been a part of my life was her name, written on a couple of exercise books, and the pencil drawing of her on my bedroom wall, with ‘Cassandra, February 19th, 1985’ written underneath it. (Gaiman, 2015, p. 19)

Não havendo menções específicas à duração da “relação”, poderá presumir-se que esta foi curta, uma vez que se resumiu a três encontros: “I went on three ‘dates’ with Cassandra” (Gaiman, 2015, p. 18). Este lapso causa alguma perplexidade, sobretudo quando é levado em conta o cuidado com que Gaiman costuma realizar referências intertextuais. Não existe, no entanto, um impacto significativo na interpretação da obra ou tão-pouco no desfrute da respetiva leitura.

O que é de facto significativo para a interpretação do conto e para a expectativa que este gera no/a leitor/a reside no valor intertextual destas curtas referências a dois filmes da década de 1980 e na forma como estas criam expectativas no/a leitor/a, para depois as subverter. Com efeito, esta intertextualidade em “The thing about Cassandra” pode ser um fator propiciador de subversão da expectativa do/a leitor/a (a par da oralidade e das alterações discursivas geradas pela mudança de narrador/a, tratadas no próximo subcapítulo). Em ponto algum do conto é descrita a trama dos filmes e a referência reduz-se à simples menção dos seus títulos. O/a leitor/a que não conheça os filmes vê-se assim perante dois caminhos. Por um lado, pode prosseguir com a leitura sem se deter para ponderar no motivo da menção dos filmes, cenário no qual não se prevê uma perda significativa. Por outro lado, o/a leitor/a que conheça os filmes ou que faça uma breve pesquisa sobre os mesmos entabulará um diálogo com o conto e com as respetivas referências intertextuais que este mobiliza.

Nesta segunda opção, o/a leitor/a aperceber-se-á, por exemplo, de que os dois filmes têm pontos em comum entre si: personagens que saem do mundo do imaginário e que se tornam reais, passando a existir no nosso mundo. Assim como Lisa se torna real em *Weird Science*, a partir da imaginação de Gary e Wyatt, e as personagens animadas de *Who framed Roger Rabbit* convivem com os seres humanos, torna-se legítimo para o leitor assumir que um fenómeno idêntico acontece em “The thing about Cassandra”. A partir daí, o/a leitor/a pode ser levado a inferir que a explicação para a existência de Cassandra passa por um mecanismo idêntico, e que o poder da imaginação de Stuart a tornou real.

As referências intertextuais em “The thing about Cassandra” ajudam assim a formar a expectativa no/a leitor/a, encaminhando-o/a no sentido de assumir que Cassandra se materializou a partir da imaginação de Stuart. Neste sentido, pode dizer-se que o conto ilude o/a leitor/a numa falsa sensação de segurança. A perplexidade perante o relato de Scallie nas primeiras páginas sobre a sua conversa com Cassandra, personagem supostamente impossível de existir fora do imaginário de Stuart, parece ter uma resposta: Cassandra ganha vida graças à imaginação de Stuart. Esta resposta é aparentemente corroborada pela temática tanto de *Weird Science* como de *Who framed Roger Rabbit*, que, enquanto possíveis referências intertextuais, parecem conseguir dissipar qualquer hesitação interpretativa. Essa expectativa é depois gorada nas últimas páginas do conto, quando a interpretação parece recair na criação de Stuart por parte de Cassandra, e não no inverso. Pode dizer-se, então, que, fazendo uso da intertextualidade, Gaiman ludibria o/a leitor/a e mantém a dúvida.

Não é rara na literatura de Gaiman a noção da mentira como mecanismo narrativo, como forma de criar histórias. Segundo o próprio autor, a verdade nunca foi uma preocupação sua, ao contrário da criação de mundos e de sonhos literários: “truth is not in what happens but what it

tells us about who we are. Fiction is the lie that tells the truth, after all” (Gaiman, 2016/2017d, p.14).

2.2.2. *Stream of consciousness, oralidade e coloquialidade*

Na secção 1.2. referiu-se que a ambiguidade de interpretações perante um cenário que desafia a racionalidade é determinante para o fantástico enquanto género literário. No caso de “The thing about Cassandra”, essa ambiguidade em que o/a leitor/a fica é partilhada pela personagem Stuart, traduzindo-se na sua perplexidade: a mentira que tecera na adolescência é trazida para o presente durante uma conversa com Scallie, que relata uma suposta conversa com Cassandra. Num crescendo de confrontações com a (im)plausibilidade da existência de uma personagem que julgara ter inventado, Stuart ouve da sua mãe um relato semelhante, até que, por fim, o pintor encontra efetivamente a atriz, culminando com o confronto com ela na penúltima cena: “I made you up” (Gaiman, 2015, p. 27).

É gerada uma relação de empatia entre o/a leitor/a e Stuart, narrador autodiegético. O/a leitor/a é levado a confiar em Stuart enquanto narrador da história, tendo amplo acesso ao que parecem ser os seus pensamentos e memórias, não parecendo haver lugar a dúvidas quanto à inexistência de Cassandra: “I let it be, certain that when there was an explanation, it would prove to be a simple one” (Gaiman, 2015, p. 22). Para esse efeito, o conto assume, desde o início, um tom de proximidade, assente em grande parte na presença da oralidade e da coloquialidade. Importa, antes de avançar, distinguir brevemente estes dois termos. Oralidade reporta-se ao que “se faz de viva voz” (Priberam, n.d.). No que toca à coloquialidade, o mesmo dicionário refere que este termo se prende com “um discurso espontâneo e informal” (Priberam, n.d.). Tanto a oralidade como a coloquialidade concorrem, portanto, para imprimir na narrativa a sensação que Stuart partilha com o/a leitor/a uma história pessoal. É algo constatável assim que se inicia a leitura do conto: “So there’s Scallie and me (...)” (Gaiman, 2015, p. 13). Naquela que é a primeira frase da narrativa é desde logo perceptível um registo conversacional, materializado na primeira palavra: “so”. Num artigo dedicado a possíveis valores semânticos de “so” como marcador discursivo, Galina Bolden apresenta a seguinte proposta: “The discourse marker so alerts the addressees to the upcoming interactional juncture, inviting them to hear the ensuing utterance as realizing a move to the interaction’s main activity” (Bolden, 2008, p. 331). Assim, “so” é empregue como forma de tentar cativar o/a leitor/a para o episódio prestes a ser relatado por Stuart. Esta é uma tentativa revestida de coloquialidade, registo que se faz sentir ao longo de todo o texto.

Quanto ao discurso direto, é uma forte marca de oralidade, de presença vincada em “The thing about Cassandra”. Trata-se de um mecanismo narrativo que, de acordo com a *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, visa reproduzir as palavras da personagem “como ela as teria efetivamente selecionado, organizado e emitido” (Cunha & Cintra, 1984/2014, p. 791) levando assim a que as falas das personagens surjam de forma total e quase ininterrupta, ao mesmo

tempo que se reduz significativamente a interferência do narrador. A título de exemplo, apresenta-se a passagem onde Scallie informa Stuart de que falou com Cassandra:

Then Scallie said, “I heard from Cassandra the other day.”

“Cassandra?”

“Your old girlfriend. Cassandra. Remember?”

“... No.”

“The one from Reigate. You had her name written on all your books.” I must have looked particularly dense or drunk or sleepy, because he said, “You met her on a skiing holiday. Oh, for heaven’s sake. *Your first shag*. Cassandra.”

“Oh,” I said, remembering, remembering everything. “Cassandra.”

And I did remember.

“Yeah,” said Scallie. “She dropped me a line on Facebook. She’s running a community theatre in East London. You should talk to her.”

“Really?”

“I think, well, I mean, reading between the lines of her message, she may still have a thing for you. She asked after you.” (Gaiman, 2015, p. 15)

A intervenção do narrador neste segmento limita-se ao relato dos pensamentos de Stuart, que admite lembrar-se de Cassandra, e à inserção dos verbos *dicendi*. O discurso direto é, pois, amplamente utilizado no conto como representação de um cenário conversacional, também com o/a leitor/a. A ausência ou substancial redução da mediação do narrador leva a que a atenção do/a leitor/a se concentre de modo praticamente exclusivo no diálogo entre as personagens, acentuando, ao mesmo tempo, a dimensão dramática do texto.

Mobilizando novamente a definição de discurso direto, segundo Celso Cunha e Luís Lindley Cintra,

a força da narração em discurso direto provém essencialmente da sua capacidade de atualizar o episódio, fazendo emergir da situação o personagem, tornando-o vivo para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o narrador desempenha a mera função de indicador das falas. Estas, na reprodução direta, ganham naturalidade e vivacidade, enriquecidas por elementos linguísticos tais como exclamações, interrogações, interjeições, vocativos e imperativos, que costumam marcar de emotividade a expressão oral. (Cunha & Cintra, 1984/2014, p. 794)

Importa salientar que, no que respeita ao par de línguas aqui tratado, existem diferenças no que respeita os aspetos formais do discurso direto. Voltando a Cunha e Cintra, o discurso direto tende a manifestar-se no texto através da mudança de linha e do uso do travessão (Cunha &

Cintra, 1984/2014, p. 793) o que, como se verá ilustrado de seguida, não se verifica em inglês. Já referido anteriormente, *American Gods* é novamente aqui utilizado, desta feita como exemplo das diferentes marcas de discurso direto entre a língua inglesa e a portuguesa. As citações pretendem aproximar-se da mancha gráfica do texto de partida e do texto de chegada:

Low Key, who was a grifter from Minnesota, smiled his scarred smile. ‘Yeah,’ he said. ‘That’s true. It’s even better when you’ve been sentenced to death.’ (Gaiman, 2001/2017a, p. 4)

O rosto de Astuto, que era um burlão do Minnesota, abriu-se num sorriso marcado por cicatrizes.

— Sim — comentou. — É verdade. E ainda é melhor quando se é condenado à morte.” (Gaiman, 2009/2017b, p. 16)

A tradução de Fátima Andrade utiliza, de forma natural, as normas do discurso direto acima mencionadas: a mudança de linha e o travessão, sendo que a diferença para com os marcadores de discurso direto em inglês não traz, neste caso em particular, qualquer impacto para a leitura e interpretação do texto. No que ao texto de partida deste conto concerne, é feito um uso convencional das normas do discurso direto em inglês, através das aspas e dos verbos *dicendi*. A convencionalidade dos marcadores de discurso direto presentes no texto de partida não impacta a fluidez do registo oral e confessional do conto; a estrutura frásica mantém-se corrente, o que se adequa ao registo discursivo do texto. No entanto, adotar na tradução a norma portuguesa do discurso direto implicaria optar pelo parágrafo e pelo travessão, introduzindo assim elementos que gerariam uma fragmentação adicional na mancha gráfica, contrariando a mencionada fluidez discursiva, de particular pertinência para o tecer da trama. Assim sendo, na tradução constante deste trabalho, houve uma transposição dos indicadores de discurso direto do texto de partida para o texto de chegada, enveredando por uma estratégia que, apropriando-se de regras da língua de partida, se revela não-domesticante, potenciadora de estranhamento. De resto, muitos ficcionistas portugueses contemporâneos, como, por exemplo, Valter Hugo Mãe, usam a mesma estratégia.

A coloquialidade manifesta-se também no repetido uso de “say” como verbo introdutor. Os verbos introdutores, ou verbos *dicendi*, são aqueles com a função de inserir ou concluir um enunciado em discurso direto (Cunha & Cintra, 1984/2014, p. 793). Com efeito, das 68 ocorrências de verbos *dicendi* detetadas no conto, 56 correspondem a formas do verbo “say”. A língua inglesa e a portuguesa diferem no que toca a registos estilísticos e ao evitar de repetições. Contudo, e de forma talvez mais pertinente para o projeto que aqui se apresenta e para a tradução do texto que lhe serve de cerne, importa sobretudo analisar o uso de repetições por parte do autor, uma vez que as opções tradutivas terão de levar esta questão em conta. Como ponto ilustrativo, apresenta-se o seguinte excerto, correspondente à quinta cena, no bar do prédio onde mora Stuart:

“I made you up.”

“No,” she said. “You didn’t. I mean, obviously you didn’t. I’m really here.” Then she said, “Would you like to touch me?”

I looked at her. At her face, and her posture, at her eyes. She was everything I had ever dreamed of in a woman. Everything I had been missing in other women. “Yes,” I said. “Very much.”

“Let’s eat our dinner first,” she said. Then she said, “How long has it been since you were with a woman?” (Gaiman, 2015, p. 27)

É um facto que Gaiman privilegia o uso de “say” como elemento sinalizador de discurso direto em outras obras. *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances* contém vários contos que servem como exemplo dessa característica, como é o caso de “Nothing o’clock” e “Black dog”. No entanto e de forma transversal à sua obra, Gaiman demonstra um considerável repertório lexical, razão pela qual se deve considerar que esta opção neste conto não é por limitação e, muito menos, accidental. Longe de consistir numa limitação linguística ou de ordem criativa, o uso repetido de “say” parece conferir um acrescido tom de coloquialidade, um registo conversacional típico de quem relata uma conversa a terceiros de modo informal, pedindo a proximidade com o/a leitor/a. Facilmente o autor poderia ter utilizado alternativas como “tell”, “admit”, “repeat”, “confide”, “reply”, entre muitas outras. Por exemplo, em *Coraline*, livro destinado a um público infantil, existem utilizações substancialmente mais diversificadas de verbos *dicendi*, de onde se destaca o seguinte momento ilustrativo:

‘The mice do not like the mist,’ he told her. ‘It makes their whiskers droop.’

‘I don’t like the mist much, either,’ admitted Coraline.

The old man leaned down, so close that the bottom of his moustache tickled Coraline’s ear. ‘The mice have a message for you’, he whispered. (Gaiman, 2002/2013, p. 19)

Além dos mecanismos acima descritos, a coloquialidade como geradora de confiança entre Stuart e o/a leitor/a é reforçada pelo momento em que o narrador se dirige diretamente a um/a leitor/a através do deítico “you”: “I tell you this so you will not be surprised that Barry and Paul manage the guest list to the preview, not I” (Gaiman, 2015, p. 23). Enquanto narrador do que se assume ser a sua própria história, Stuart parece demonstrar, neste ponto, uma particular atenção para com as expectativas criadas por quem o ouve. De facto, esta relação entre Stuart e o/a leitor/a é transversal à sua condição de narrador: é com quem lê o texto, com quem “ouve” Stuart, que é partilhada a verdade sobre a mentira que levou à suposta criação de Cassandra, verdade essa que é omitida de todos, incluindo os amigos e os familiares da personagem. O verbo “ouvir” é aqui utilizado com plena intenção, pois as marcas de oralidade são, com efeito, uma constante presença ao longo de toda a narrativa. Não esquecer que, tal como mencionado antes, as origens do conto enquanto género têm as suas raízes em antigas tradições de (re)contar histórias oralmente.

A coloquialidade faz-se também sentir através da *stream of consciousness*, método que consiste na exposição dos pensamentos da personagem de modo espontâneo, conferindo assim a ilusão que se está a permitir ao leitor e à leitora aceder aos pensamentos e emoções da personagem sem qualquer mediação, conduzindo desta forma a uma estrutura linguística pouco convencional. O termo é atribuído ao psicólogo norte-americano William James que, no seu livro *The principles of psychology* (1890), define o conceito da seguinte forma:

Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as “chain” or “train” do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A “river” or a “stream” is the metaphor by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life. (James, 1890/2007, p. 239)

A tentativa de reprodução dos pensamentos de uma personagem de forma convincente apresenta limitações para o/a autor/a que se proponha a tal: a complexidade e a multiplicidade da mente humana não se coadunam com a estrutura convencional da linguagem. De acordo com Giulia Totò: “the challenge that the writers face is that of managing the multiple nature of stream of consciousness, verbal and non-verbal, by means of only one of its components: language” (Totò, 2014, pp. 6-7). Desta forma, a aplicação desta estratégia narrativa passa pela simulação de uma estrutura desprovida das limitações inerentes às regras sintáticas consideradas como convencionais. Citando novamente Totò:

In order to present the private dimension of their characters’ minds, the writers resort to creating an illusion of freedom, a lack of control, spontaneous and natural word-flow while remaining in full control and meticulously constructing their powerful narrative machinery. (Totò, 2014, p. 10)

Um dos mais famosos exemplos do uso de *stream of consciousness* na literatura moderna é provavelmente *Ulysses* (1922), do autor irlandês James Joyce. Num romance definível como um paralelo com a *Odisseia* de Homero, a história acompanha um dia na vida da personagem Leopold Bloom em Dublin. Naquele que é um dos exemplos habitualmente citados pela teoria literária como ilustração da *stream of consciousness*, Molly Bloom, esposa de Leopold, realiza um longo monólogo interior (Joyce, 1922/2000, p. 871). Na edição consultada, o solilóquio de Molly ocupa as últimas 62 páginas da obra, verificando-se a quase total ausência de pontuação. De acordo com Totò, esta é uma estratégia empregue para tentar simular a fluidez dos pensamentos da personagem: “By removing all punctuation, an illusion of free flow of unspoken thoughts is created” (Totò, 2014, p. 11).

Em “The thing about Cassandra” destacam-se duas instâncias de *stream of consciousness*, não só pelo desvio formal em relação ao resto do texto, mas também pelo impacto no plano interpretativo. A primeira reporta-se ao estado emocional do protagonista e à sua perplexidade quando Scallie lhe relata a sua conversa com Cassandra. Ao contrário de *Ulysses*, não se verifica

uma ausência de pontuação, uma vez que abunda o uso da vírgula. Contudo, ao longo de doze linhas na edição utilizada, sucedem-se orações em que se verifica apenas um ponto final, que é parcialmente substituído pelo uso repetido do conector “and”:

I wondered how drunk he was, how drunk I was, staring at the canal in the early light. I said something, I forget what, then I asked whether Scallie remembered where our hotel was, because I had forgotten, and he said he had forgotten too, and that Rob had all the hotel details and really we should go and find him and rescue him from the clutches of the nice hooker with the handcuffs and the shaving kit, which, we realized, would be easier if we knew how to get back to where we'd left him, and looking for some clue to where we had left Rob I found a card with the hotel's address on it in my back pocket, so we headed back there and the last thing I did before I walked away from the canal and that whole strange evening was to pull the itchy Starsky-and-Hutch wig off my head and throw it into the canal (Gaiman, 2015, pp. 15-16)

O segundo uso de *stream of consciousness* a que é dado relevo corresponde à reação de Stuart na sequência do ataque de Cassandra aos seus quadros, na quarta cena do conto:

And then she was gone, and the party people were buzzing, and inspecting the ink-fouled painting and looking at me, and the Telegraph man was asking if I would like to comment and how I felt about seeing a three-hundredthousand-pound painting destroyed, and I mumbled about how I was proud to be a painter, and said something about the transient nature of art, and he said that he supposed that tonight's event was an artistic happening in its own right, and we agreed that, artistic happening or not, the woman was not quite right in the head. (Gaiman, 2015, pp. 24-25)

Este é um ponto central na história, que antecede o (re)encontro entre Stuart e Cassandra. O excerto acima apresentado procura refletir o estado de agitação e confusão sentido por Stuart, bem como representar o acelerado ritmo dos eventos: Stuart reage ao burburinho dos convidados, à danificação do seu quadro e ao jornalista que o questiona. São linhas de pensamento que se sucedem e se sobrepõem a um ritmo elevado, justificando-se assim o uso de uma estrutura e de pontuação afastadas do convencional: verifica-se a ausência do ponto final como elemento separador, substituído, uma vez mais, pelo conector “and”.

A *stream of consciousness*, a oralidade e a coloquialidade são assim veículos utilizados para criar uma relação de confiança entre narrador e leitor/a, que persiste durante uma considerável parte do conto. A incerteza sobre os pensamentos de Stuart verifica-se apenas quando, no que se considera a quarta cena, surge uma personagem que se diz chamar Cassandra, em tudo idêntica ao que Stuart recorda. Instala-se a dúvida no pintor e também no/a leitor/a. A expectativa criada — Cassandra não existe e resume-se a uma mentira da adolescência, que de algum modo assombra o protagonista — é colocada em causa e, com isso, é fragilizada a relação entretanto estabelecida com o narrador: até agora, este tinha conquistado a confiança do/a leitor/a através do que parecia ser uma partilha honesta de um episódio revestido de alguma intimidade, mas o seu testemunho é agora questionado. Com a perda de solidez do seu relato

passam a abundar possíveis interpretações: a jovem atriz é, de facto, a primeira namorada de Stuart, ou alguém que se faz passar por ela? A figura imaginária criada por Stuart materializou-se, naquilo que seria um momento inteiramente pertencente ao maravilhoso? Esta é a dúvida que permanece e que faz desta narrativa um conto do fantástico.

Sobre o estatuto do narrador enquanto entidade (não) confiável, o crítico literário Wayne Booth resume o conceito da seguinte forma: “the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him” (Booth, 1961/1983, p. 159). Stuart enquadra-se claramente na primeira definição: a personagem encontra-se, de facto, completamente errada, não só sobre Cassandra, como também, possivelmente, sobre toda a sua própria vida e memória.

A coloquialidade como forma de estabelecer um elo de confiança entre o narrador e o/a leitor/a revela-se também instrumental para garantir a eficácia da reviravolta da trama e a entrada de uma outra narradora autodiegética: é possível que Cassandra não seja uma invenção de Stuart, mas sim o contrário.

As expectativas até então criadas são, portanto, inteiramente subvertidas, atingindo até o estatuto do narrador. Até Cassandra se revelar como real, a responsabilidade da narrativa recaía em Stuart, que, ao mesmo tempo, assumia o protagonismo: é dele a mentira sobre Cassandra e pertencia a Stuart a perplexidade perante os relatos sobre a eventual existência de Cassandra. Stuart, era, assim, um narrador autodiegético, aquele que “relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 259). No entanto, à medida que a trama caminha para a certeza quanto à existência de Cassandra, Stuart deixa de ser o verdadeiro protagonista do conto e com isso perde o papel de narrador autodiegético, passando a ser visto como um narrador homodiegético. Carlos Reis e Ana Lopes ilustram eficazmente a diferença entre estes dois tipos de narrador:

embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, o narrador homodiegético difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central (Reis & Lopes, 1987/1998, pp. 265-266)

Quanto à reviravolta principal da história, a revelação é feita pela própria Cassandra: “I did not tell my friends the most important thing about Stuart: that I had made him up” (Gaiman, 2015, p. 31). É uma afirmação que choca diretamente com a confissão de Stuart no início do conto: “The thing about Cassandra is this: I’d made her up” (Gaiman, 2015, p. 16). Ao mesmo tempo, a disparidade nestas afirmações de Stuart e de Cassandra reforçam a hesitação sentida pelo/a leitor/a, própria de uma obra inserida no fantástico.

2.2.3. A arquitetura cénica de “The thing about Cassandra”

No subcapítulo 2.2.1. procurou-se abrir uma via interpretativa segundo a qual existe uma relação intertextual entre a Cassandra do conto aqui tratado e a personagem homónima de *Agamémnon*, peça de teatro de Ésquilo. Pretende-se agora propor que as afinidades entre “The thing about Cassandra” e o teatro não se esgotam nestas duas personagens que partilham o nome e alguns traços. O próprio Neil Gaiman tem no seu currículo a autoria de duas peças de teatro. Apesar de *Mr. Punch* e *The wolves in the walls* consistirem em adaptações de obras do próprio Gaiman, esta é informação que não deve ser descartada; embora não seja indispensável para a leitura aqui proposta, demonstra, ainda assim, que o britânico tem alguma familiaridade com o mundo do teatro, o que pode ajudar a conferir alguma solidez aos argumentos que aqui se apresentarão.

Um desses argumentos tem como alicerce o termo escolhido ao longo destas páginas para designar cada uma das seis sequências que compõem “The thing about Cassandra”, balizáveis no contexto espacial e/ou temporal. Assim, cada um dos seis episódios que constituem a narrativa é aqui designado por “cena”.

A primeira dessas sequências corresponde à despedida de solteiro de Rob, em Amesterdão, onde Stuart é confrontado com a existência de Cassandra durante uma conversa com Scallie. Como mencionado na análise do texto, não existem marcas temporais explícitas, mas é possível deduzir que se passa na idade adulta de Stuart. A segunda cena contextualiza a adolescência de Stuart, altura em que terá forjado a sua namorada imaginária. Por sua vez, a terceira cena corresponde à visita de Stuart à sua mãe. A quarta passa-se na Little Gallery, em Chelsea, onde se assiste ao encontro entre Stuart e Cassandra. Na quinta cena, encontramos Cassandra e Stuart no bar de vinhos do prédio onde este mora e, posteriormente, no apartamento do pintor. E, por fim, a sexta cena conta apenas com a presença de Cassandra e as suas considerações, à medida que esta deixa o prédio de Stuart e entra num táxi, supostamente em direção a casa.

Além das especificidades de ordem espacial e temporal, a divisão em cenas é salientada, na edição utilizada, pela mancha gráfica: cada cena encontra-se separada das restantes através de uma linha em branco.

Segundo o Dicionário de narratologia de Carlos Reis e Ana Lopes, a cena pode ser definida como:

a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história. De facto, a instauração da cena traduz-se, antes de mais, na reprodução do discurso das personagens, com respeito integral das suas falas e da ordem do seu desenvolvimento (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 55)

Esta definição também “implica que o narrador desapareça total ou parcialmente da cena do discurso” (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 55). Ainda segundo estes autores, esta ausência por parte do narrador não significa uma renúncia ao controlo da cena, uma vez que esse mesmo narrador pode ainda

controlar mais ou menos discretamente o desenrolar da cena: introduzindo com indicações declarativas a distribuição das falas, facultando breves informações sobre as relações (espaciais, psicológicas, etc.) entre as personagens, aduzindo comentários e sobretudo decidindo, em função da economia da narrativa, sobre o momento adequado para a instauração e interrupção da cena (Reis & Lopes, 1987/1998, p. 56)

Difícilmente se poderá afirmar que o narrador tem momentos de total ausência em “The thing about Cassandra”; enquanto narrador autodiegético, essa possibilidade é à partida excluída. Existem, contudo, instantes nos quais o narrador diminui consideravelmente a sua presença. Destacam-se as passagens em que Cassandra é o tema de conversa entre personagens ou aquelas em que a própria intervém como interlocutora, marcadamente dominadas pelo discurso direto.

Ainda no que toca à presença de elementos da estrutura teatral no conto, importa brevemente realçar a relevância do conceito de “cena” para a economia narrativa, que, por sua vez, é uma noção intrínseca à definição do conto enquanto género literário, tal como aludido na secção 2.1. deste projeto. Mobilizando novamente a definição de “cena” proposta por Lopes e Reis, a utilização desse elemento estrutural é justificada por preocupações que se prendem com a velocidade natural da narrativa, nomeadamente com conceitos como a elipse (Reis & Lopes, 1987/1998, pp. 56-57). Tal como já visto, a elipse permite a condensação da história aos pontos mais fulcrais da mesma, algo essencial num género tão dependente da economia narrativa como o conto. No caso particular de “The thing about Cassandra”, todas as seis cenas giram em volta de Cassandra: pouco mais é dito sobre Stuart que não esteja estritamente relacionado com a personagem titular do conto, como já referido.

Ao apontar para possíveis paralelismos entre alguns aspetos dramáticos e o conto não se pretende, naturalmente, criar indistinção entre este género literário e o dramaturgico. Este último depende de forma notória do carácter físico inerente ao desempenho dos atores e é sobretudo feito para um público, fisicamente presente no local da atuação e cuja colaboração é por vezes solicitada. Segundo Lepaludier,

the theatricality of a text does not compare with a theatrical performance on stage. (...) The dramatic mode implies a direct sensory contact between the characters and the audience. The staging of the scene necessitates the presence of actors who impersonate the characters and make us believe in their presence. (...) In addition, drama is essentially a collective activity. It involves the cultural and social interaction of a company of actors with an audience, whereas reading a short story — even a theatrical one — is bound to be an individual activity relating a reader with a text. (Lepaludier, 2008, p. 2)

Sendo inegáveis os pontos onde o teatro e o conto se afastam, sugiro um contraponto à citação acima reproduzida, contraponto esse que é intrínseco à interpretação do texto exposta neste trabalho. Sendo a leitura de um conto, geralmente, uma atividade individual, tal como afirma Lepaludier, a história de “The thing about Cassandra” atribui a Stuart traços idênticos aos de um ator. Na segunda cena, a personagem cria um enredo, no qual tem uma namorada chamada Cassandra, e vai sozinho ao cinema em Londres para tornar a sua encenação mais convincente. É um facto que Rob e Scallie, o “público” de Stuart, não têm acesso ao palco onde supostamente se desenrola a ação, mas essa lacuna é compensada pelos adereços que o adolescente lhes apresenta: os preservativos e as fotos de uma jovem que Stuart afirma ser Cassandra. Os adereços assumem a qualidade visual mencionada por Lepaludier:

For a short story to create the illusion of drama, the scene evoked must be “spectacular”, i.e. suggest that it is worth watching by an audience. It must have visual and oral qualities, for indeed a dramatic scene needs to be seen and heard. (Lepaludier, 2008, p. 5)

Stuart adquire, desta forma, a função de veículo da teatralidade. Esta noção do ator como simultaneamente criador e transmissor do efeito teatral é retratada por Josette Féral: “The actor is simultaneously the producer of theatricality and the channel through which it passes. He encodes it, and inscribes it with signs within symbolic structures on stage that are informed by his subjective impulses and desires” (Féral, 2002, p. 100). Sentindo-se diminuído pela experiência amorosa dos amigos, decide criar uma encenação daquilo que corresponde à sua imagem da namorada ideal, símbolo do seu desejo de realização amorosa.

A atuação de Stuart reveste-se também do carácter de espetacularidade atrás aludido por Lepaludier: na tentativa de tornar a sua história mais convincente e cativante, Stuart refere aquele que teria sido o seu primeiro encontro sexual, na casa da tia de Cassandra, apresentando como prova os já referidos adereços. A espetacularidade pode ser encontrada novamente na quarta cena do conto. Paul e Barry, donos da Little Gallery, contratam uma atriz para levar a cabo um ataque a uma das pinturas de Stuart. Com a galeria repleta de convidados, a jovem danifica a mais cara das pinturas com tinta azul. Trata-se de uma sequência vívida, engendrada com o intuito de causar um impacto no público: os convidados e potenciais candidatos a comprar os quadros em exposição. O plano dos donos da galeria era precisamente gerar atenção em redor do pintor e com isso inflacionar o preço das suas obras, plano esse que obtém completo sucesso. Completamente alheio à encenação, Stuart é confrontado com a identidade da atriz: Cassandra. Nesta leitura, a quarta cena do conto não deixa de se revestir de alguma ironia: é graças à encenação engendrada por Paul e Barry que Stuart, perante a presença de Cassandra, se vê obrigado a reavaliar o seu próprio embuste, com a sua própria encenação, confrontando-se assim com o cenário aparentemente impossível de este se ter tornado realidade.

A última interligação entre conceitos oriundos do teatro e “The thing about Cassandra” reside na ausência e no silêncio de Cassandra. Como referido na secção 2.2.1., parece existir uma relação intertextual entre a Cassandra de Gaiman e a Cassandra de *Agamémnon*, de Ésquilo. Contudo, esse paralelismo abrange também o silêncio de cada uma dessas personagens. Na

tragédia grega, Cassandra chega em silêncio ao palácio de Argos, levada por Agamémnon como se de um troféu se tratasse. A jovem sacerdotisa permanece em silêncio, uma atitude estranhada por todos; quando finalmente rompe o silêncio, fá-lo para entrar num transe e proferir uma profecia catastrófica, em que prevê o derramar de sangue, incluindo o seu (v. 1100). Das dezanove páginas que compõem o conto na edição utilizada para este trabalho, Cassandra surge fisicamente pela primeira vez na décima primeira página. E quando Cassandra assume a função de narradora autodiegética, a vida de Stuart, imaginária ou não, termina. Até esse ponto, a ausência de Cassandra e o facto de Stuart assumir a função de protagonista e de narrador autodiegético levam o leitor a crer que Cassandra não existe realmente e que tudo não passa de um grande mal-entendido ou de uma qualquer situação mirabolante. Assim como o silêncio da Cassandra da tragédia grega gera um momento de suspense, também o silêncio da Cassandra do conto aqui trabalhado gera expectativas, expectativas essas que neste caso, não são satisfeitas.

2.2.4. A receção crítica a *Trigger Warning: Short fictions and disturbances*

Como tende a ser habitual nas obras da lavra de Neil Gaiman, a receção a *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances* é geralmente positiva, apesar de contar com algumas fragilidades. Apresentam-se aqui algumas dessas análises críticas. Mais do que tentar aferir a qualidade da compilação em que se insere o conto trabalhado neste projeto, pretende-se com este subcapítulo fornecer um leque variado de perspetivas analíticas sobre o livro onde este se insere. Espera-se que essa polifonia de comentários e interpretações contribua para enriquecer a leitura tanto de “The thing about Cassandra” como do conjunto de obras contidas nessa compilação.

O critério que levou à escolha das abordagens críticas prende-se com a popularidade e abrangência das fontes. Nesse sentido, foi dada a primazia a fontes mais passíveis de serem consumidas pelo chamado grande público, em detrimento de publicações académicas, levando assim à seleção de jornais como o *Guardian* e o *New York Times*. Além disso, foi considerada a pertinência de algumas publicações no que respeita aos géneros presentes na obra de Gaiman, como é o caso da *Locus*, centrada na ficção científica e na fantasia. São destacadas duas abordagens publicadas pelo *Guardian*, uma vez que as mesmas apresentam registos inteiramente diferentes.

O *Chicago Tribune* aponta para o carácter de Gaiman enquanto celebridade no mundo da literatura, ao mesmo tempo que refere o seu talento enquanto criador de histórias (Wolfe, 2015a). O *New York Times* tem uma abordagem semelhante: “A wildly popular tale-spinner as well as a writer of considerable gifts and transcendent ambition” (O’Hehir, 2015).

Quanto à compilação propriamente dita, a revista online *Tor* afirma que *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances* poderia ser tomada por uma compilação de algumas das melhores

obras de Gaiman, uma vez que, nela, o autor mantém a sua habitual habilidade enquanto contador de histórias (Murad, 2015).

Tanto o *Guardian* (Thomas, 2015) como o blogue *SFReviews* (Wagner, 2015) referem Gaiman como exímio na criação de reviravoltas nas suas histórias, subvertendo assim as expectativas do público, opinião que é partilhada por Michael Brodeur do *Boston Globe* (Brodeur, 2015). Sobre este tópico, a página da *NPR* compara as histórias contidas na compilação à ingestão de um doce que contém um dedo humano, aludindo à forma como alguns dos contos chocam o/a leitor/a (Sheehan, 2015).

Por seu turno, a página *Popmatters* (Gilstrap, 2015) salienta a consistência da escrita de Gaiman, assim como a meticulosa elaboração das obras selecionadas. Gilstrap destaca também a economia literária das histórias contidas na compilação, que convidam a uma segunda leitura, assim como o ecletismo da escrita gaimaniana, que deambula confortavelmente por diferentes géneros literários, como a fantasia e o horror. Essa diversidade é igualmente louvada pelo *Book Reporter*:

There is something for every type of Gaiman fan here, and those new to his work will find this to be a solid introduction to the type of stories he crafts: lyrical, literary, sometimes quite chilling, and always strange and provocative (Egelman, s/d)

O *Oklahoman* posiciona-se de forma idêntica, identificando a obra como uma introdução ideal à obra de Gaiman e, simultaneamente, uma boa adição à coleção de fãs de longa data (Seeber, 2015). A mesma publicação chama a atenção para a variedade de emoções suscitadas pelas histórias presentes nesta obra, bem como para a intensidade das mesmas. Também o *New York Times* dá considerável apreço a esta compilação, destacando a perícia e paixão de Gaiman, além do respeito deste pelas referências mitológicas e intertextuais (O’Hehir, 2015).

A *British Fantasy Society* tece elogios à publicação, que considera ser mais um sucesso do autor (Horn, 2016).

Já o *Huffpost*, apesar de opinar que os fãs de Gaiman se deliciarão com a obra, considera que esta será apreciada sobretudo por aqueles e aquelas que não conhecem ainda a bibliografia do autor (Crum, 2015).

Apesar de algumas críticas apresentarem geralmente um tom bastante positivo, existem algumas opiniões de teor menos favorável. Neste aspeto, parece haver um consenso quanto à baixa qualidade da poesia de Gaiman. Numa crítica publicada pelo *Guardian*, Edward Docx mostra-se perplexo perante o poema “Making a chair”, questionando até o domínio da língua inglesa por parte do autor. Docx afirma também que a poesia de Gaiman chega a ser embaraçosa, referindo-se a “My last landlady” da seguinte forma: “the only thing scary about the poetry in this collection is its inclusion” (Docx, 2015). O *Boston Globe* também entende os poemas como obras menores de Gaiman, afirmando que estes servem apenas para realçar a prosa do autor (Brodeur, 2015).

A inconsistência é outra das questões apontadas por algumas abordagens. O *Chicago Tribune* aponta para a disparidade de qualidade nas obras selecionadas para a compilação (Wolfe, 2015a), ao passo que o *Boston Globe* afirma que nem sempre a escrita de Gaiman atinge os pontos altos a que o autor habituou o seu público (Brodeur, 2015). A *Locus* faz um reparo semelhante sobre a obra: “It contains perhaps a half dozen of his strongest short fictions and a handful of rather hasty ones” (Wolfe, 2015b).

No *Harvard Crimson*, Alan Xie considera esta compilação como tendo valor do ponto de vista experimental, apesar de não ser este o melhor trabalho de Gaiman (Xie, 2015).

Segundo algumas outras perspectivas, a inconsistência a nível temático revela-se também como problemática. Para Terence Rafferty, da *Slate*, a seleção de textos aparenta ser arbitrária, sem que se descortine uma linha condutora comum (Rafferty, 2015). O *New York Times* encontra-se alinhado com esta afirmação: “inherent shagginess and lack of thematic clarity” (O’Heir, 2015).

O prefácio da obra, no qual Gaiman tece várias considerações sobre a produção literária em geral e fornece informações sobre os impulsos que levaram à criação de cada texto, é também alvo de atenção. O *Boston Globe* considera esse texto introdutório como justificativo de alguma da inconsistência tonal e temática da compilação (Brodeur, 2015), enquanto que o *New York Times* declara que essa introdução é uma das passagens mais interessantes de todo o livro, comparando-a às publicações de Gaiman no seu blogue (O’Heir, 2015).

No que concerne aos textos que compõem a compilação, “The thing about Cassandra” recebe destaque em várias das críticas analisadas. O *Washington Post* declara que o conto evoca o poder imaginativo associado à infância (Hightower, 2015). Uma visão semelhante é defendida pelo *Boston Globe* que, além de considerar a história impactante, sugere que esta tem como tema o poder dos sonhos para transfigurar desejos em realidade (Brodeur, 2015). Gary Wolfe, que contribuiu para uma crítica de *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances* para a *Locus* e com outra para o *Chicago Tribune*, compara o conto a *Twilight Zone*, série de ficção científica e terror produzida no final dos anos cinquenta, aludindo também ao poder criador da imaginação (Wolfe, 2015b). Por sua vez, o *Book Reporter* qualifica “The thing about Cassandra” como uma história assustadora e perturbante, afirmando que Gaiman manipula os conceitos de perspectiva e de realidade (Egelman, n.d.).

Algumas destas abordagens críticas configuram uma excelente oportunidade para ter acesso a outras interpretações sobre o conto que serve de fulcro a este projeto. Entre essas outras visões, destaca-se a da *British Fantasy Society*, que vê o conto como uma metáfora da relação entre um/a artista e a sua obra, bem como a noção de responsabilidade que tal relação implica (Horn, 2016). A *Slate* centra-se também em questões relacionais, mas a partir de uma perspectiva amorosa: “It’s the love story of two people who are, in a sense, real only to one another; the relationship doesn’t work out.” (Rafferty, 2015). É uma interpretação que se alinha com Alan Xie que, na crítica publicada pelo *Harvard Crimson*, alega que “The thing about Cassandra” propicia uma visão madura sobre as relações amorosas.

Também merecedor de destaque é “The man who forgot Ray Bradbury”, texto que serve de homenagem ao autor de *Fahrenheit 451* (1953) e *Something wicked this way comes* (1963). Segundo o *New York Times*, esta é uma história sobre amor e perda, mas também sobre a importância das histórias (O’Hehir, 2015). A página *Tor* atribui também relevo a este conto: “a sensitive portrayal of ageing, memory loss and eventually loneliness” (Murad, 2015).

Outro dos contos salientados em algumas críticas é “Nothing o’clock”, que apresenta uma história integrada no universo de *Doctor Who*, famosa série televisiva de ficção científica sobre um viajante no tempo. A *NPR* considera que o conto é executado de forma perfeita no que ao tom diz respeito, apesar de entender que Gaiman apresenta um registo algo conservador, não correndo riscos na sua incursão pelo universo de *Doctor Who* (Sheehan, 2015). Por seu turno, o *New York Times* afirma que o conto respeita o cânone estabelecido pela série televisiva, ao mesmo tempo que introduz elementos inovadores, característica que atribui também ao conto “The case of death and honey” (O’Hehir, 2015). Este último apresenta-nos um já idoso Sherlock Holmes, que viaja pela Ásia em busca de mel com propriedades idênticas às do mítico elixir da juventude. A *Locus* declara este conto como uma das mais originais adaptações da personagem criada por Arthur Conan Doyle (Wolfe, 2015b). A *Mint* partilha esta visão positiva do conto, que considera uma excelente homenagem ao lendário detetive, simbolizando ao mesmo tempo um repensar da personagem enquanto solucionador de problemas (Bhattacharya, 2015): não encontrando crimes que apresentem um desafio ao seu intelecto, Holmes dedica-se a resolver o maior de todos os problemas, a morte.

Também merecedor de relevo é “The sleeper and the spindle”, conto em que Gaiman junta Branca de Neve e a Bela Adormecida, dando novas roupagens a estas personagens, num texto que serve de exemplo eloquente do feminismo na bibliografia de Gaiman. A *Locus* resume o conto como uma engenhosa adaptação das duas personagens (Wolfe, 2015b).

Apesar de a crítica do *Guardian*, assinada por Edward Docx, ser de carácter geralmente negativo, “The sleeper and the spindle” recebeu dele rasgados elogios: “The Sleeper and the Spindle is another masterclass: warm, richly imagined, technically subtle, wry and funny and startlingly original” (Docx, 2015).

Outro conto que mereceu o apreço de Docx é “The truth is a cave in the black mountains”, dizendo ser um texto que enfeitiça o/a leitor/a do início ao fim (Docx, 2015). Numa crítica igualmente publicada pelo *Guardian*, mas da autoria de Scarlett Thomas, este conto é considerado como possivelmente o melhor de toda a compilação. Esta é uma opinião partilhada pela *Livemint*, que chega a afirmar que este texto é a melhor história escrita por Gaiman até então (Bhattacharya, 2015).

Assim, *Trigger warning: Short fictions and disturbances* não reúne o consenso da crítica menos especializada, como acontece com outras das obras de Neil Gaiman. Apesar do destaque positivo atribuído a alguns dos contos presentes na compilação, a poesia do autor e a falta de um fio condutor a nível temático são apontadas como os principais pontos que fragilizam a qualidade geral deste livro.

3. A Tradução de Neil Gaiman — algumas questões relevantes

3.1 – Schleiermacher — as bases da domesticação e do estranhamento

Entre as inúmeras correntes teóricas que integram o vasto campo dos Estudos de Tradução, o trabalho de Friedrich Schleiermacher continua a ser um dos mais referenciados. A sua conferência na Real Academia de Berlim, em 1813, onde leu *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, viria mais tarde a inspirar autores como Lawrence Venuti, cujo trabalho será abordado no subcapítulo seguinte. Nesta conferência seria referido aquele que continua a ser um dos conceitos mais discutidos e influentes no campo dos Estudos de Tradução:

Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele. Estes dois caminhos são tão diferentes que é necessário seguir exclusivamente um deles, com tanto rigor quanto possível, pois que qualquer mistura entre ambos dará um resultado altamente insatisfatório e é de recear que entre escritor e leitor se dê o desencontro total. (Schleiermacher, 1813/2003, p. 61)

Schleiermacher expressa uma clara preferência pela primeira opção, defendendo que o/a tradutor/a deve realçar aquilo que é estranho à sua cultura e optar por estratégias tradutivas geradoras de estranheza. Segundo o autor, esta seria a única forma de realmente captar o intuito do autor no texto de chegada. Esta é também uma estratégia que resulta no realçar da alteridade do texto de partida e, conseqüentemente, da cultura de partida. Ao mover o/a leitor/a em direcção ao/à escritor/a, como afirma Schleiermacher, geram-se condições para expor a cultura de chegada a aspetos inovadores que o texto e a cultura de partida possam transportar.

A dicotomia tradutiva aqui expressa viria mais tarde a ser mobilizada por Venuti, que a partir dela definiu os conceitos de “domesticação” e “estranhamento”, que serão alvo de uma abordagem mais detalhada no próximo subcapítulo.

O teórico alemão tornou-se não só um proeminente nome na área dos Estudos de Tradução, como também ganhou grande relevo para a hermenêutica moderna, da qual se considera ter sido o fundador. Importa, antes de mais, apresentar a definição de hermenêutica: segundo este autor, ela consiste na compreensão do discurso escrito de outrem (Schleiermacher, 1838/1998, p. 3). Ou seja, a correta análise interpretativa do texto só poderia ter lugar se fosse dado foco à compreensão do pensamento do/a autor/a. Nota-se, portanto, o afastamento de uma perspectiva de tradução cingida à procura de equivalências linguísticas entre o texto de partida e o texto de chegada. Schleiermacher afirma que a busca de correspondências linguísticas é o processo tradutivo que oferece menor dificuldade: “saber que expressão numa língua corresponde a qual na outra língua, é questão em que raramente pode ocorrer dúvida que não possa ser imediatamente resolvida” (Schleiermacher, 1813/2003, p. 37).

A pertinência destas propostas de Friedrich Schleiermacher para a tradução literária pode então ser sintetizada em duas vertentes: por um lado, o destacar do carácter “outro” no texto de partida, trazendo para a língua e cultura de chegada facetas até então inexistentes; numa segunda instância, mas não de menor importância, o afastar de uma perspectiva meramente linguística para dar lugar a um maior papel do/a tradutor/a enquanto leitor/a e intérprete do texto de partida e, com isso, o afastamento de uma visão mecânica, na qual domina a preocupação com a transformação linguística. Trata-se, portanto, do reconhecimento da tradução literária como intrinsecamente ligada ao contexto no qual o texto de partida foi produzido e não, limitada pela transformação textual entre uma e outra língua (Schleiermacher, 1838/1998, pp. 30-31).

Apesar de Schleiermacher ser um nome incontornável para os Estudos de Tradução, e sendo também verdade que o seu contributo é significativo para o desenvolvimento de várias correntes teóricas dentro desta área, impõe-se, ainda assim, delinear uma posição crítica sobre a sua obra. Primeiramente, a sua visão sobre as possíveis estratégias tradutivas afigura-se como potencialmente polarizada. Ao afirmar que ou o/a leitor/a é levado de encontro ao texto de partida ou o inverso acontece, Schleiermacher não deixa espaço para qualquer alternativa intermédia e talvez mais moderada: “para além destes dois métodos, não pode haver um terceiro que tenha em vista um objeto definido. Não são, simplesmente, possíveis outros géneros de procedimento” (Schleiermacher, 1813/2003, p. 65).

A estratégia à qual o autor dá primazia é, efetivamente, a que demonstra maior capacidade para enriquecer o tecido literário da cultura de chegada e é, até certo ponto, aquela que é defendida na tradução apresentada neste projeto. Contudo, uma tradução inteiramente assente nesta noção de estranhamento e no desenraizar das normas da cultura de chegada para a levar de encontro ao texto de partida arrisca-se a ultrapassar a fronteira da inteligibilidade. Com esse passo, seria derrotado aquele que é o principal propósito da tradução: permitir o acesso e compreensão, tão plenos e irrestritos quanto possível, das tonalidades do texto de partida.

Também no domínio da hermenêutica se me afiguram algumas reservas relativamente às propostas de Schleiermacher. Apesar da ênfase na interpretação da obra literária e no/a autor/a enquanto criador/a da mesma, Schleiermacher aparenta secundarizar importantes aspetos pertinentes a outras facetas do contexto no qual o texto de partida é produzido, conforme é exposto por Lawrence Venuti: “the author-orientation in Schleiermacher’s theory, his anthropomorphosis of translation from an intertextual to an intersubjective relationship, psychologizes the translated text and thus masks its cultural and social determinations” (Venuti, 1995, p. 113). Com efeito, esta afirmação de Venuti aponta para uma crítica válida: a postura de Schleiermacher pode ser vista como algo prescritiva, sobretudo quando o autor afirma que uma das tarefas da hermenêutica deve consistir em compreender o discurso do/a autor/a tão bem ou melhor do que ele/a próprio/a (Schleiermacher, 1838/1998, p. 23).

3.2. – Venuti — a (in)visibilidade do tradutor

Reduzir o contributo de Lawrence Venuti para os Estudos de Tradução à influência de Schleiermacher na sua obra constituiria uma considerável falha. Ainda assim, na obra de Venuti, é constatável o impacto do contributo do filósofo alemão, nomeadamente nos conceitos de domesticação e de estranhamento (para os quais são também relevantes as propostas de Antoine Berman, mais concretamente “La Traduction comme épreuve de l'étranger” [1985], artigo traduzido pelo próprio Venuti em 2012).

No que respeita aos conceitos de domesticação e estranhamento, o primeiro é pautado pela assimilação do texto de partida pela cultura de chegada, estando implícita a redução ou supressão dos seus aspetos de alteridade; ao passo que ao segundo corresponde justamente a ênfase nesses aspetos. De forma oposta à domesticação, o estranhamento valoriza o fator de potencial alteridade da língua de partida:

Translation is a process that involves looking for similarities between languages and cultures—particularly similar messages and formal techniques — but it does this only because it is constantly confronting dissimilarities. It can never and should never aim to remove these dissimilarities entirely. A translated text should be the site where a different culture emerges, where a reader gets a glimpse of a cultural other, and resistancy, a translation strategy based on an aesthetic of discontinuity, can best preserve that difference, that otherness, by reminding the reader of the gains and losses in the translation process and the unbridgeable gaps between cultures. (Venuti, 1995, p. 306)

A tendência para a domesticação ou para a assimilação na tradução literária encontra-se associada à invisibilidade da intervenção do/a tradutor/a. Ao alicerçar a tradução na redução ou supressão dos elementos de alteridade inerentes à cultura e à língua de partida, de modo a acomodá-los às normas e valores da língua e cultura de chegada, é gerada a ilusão de um texto transparente:

An illusionism produced by fluent translating, the translator's invisibility at once enacts and masks an insidious domestication of foreign texts, rewriting them in the transparent discourse that prevails in English and that selects precisely those foreign texts amenable to fluent translating. (Venuti, 1995, p. 17)

Apesar de Venuti se reportar à língua inglesa, por ser esse o universo que lhe é mais próximo, esta citação e os conceitos a ela inerentes aplicam-se à generalidade dos pares de línguas. O conceito de invisibilidade do/a tradutor/a prende-se com a avaliação positiva de traduções fluidas, sendo estas aquelas em que se diluem as especificidades linguísticas e culturais do texto de partida. Esta diluição provoca a ilusão de que o texto traduzido transmite um sentido unívoco

do texto de partida, como se a tradução fosse um texto originalmente escrito pelo/a autor/a. Esta estratégia tradutiva, aliada ao facto de uma considerável parte dos intervenientes no panorama literário (onde se podem incluir, entre outros, editores e leitores) considerarem a tradução fluida como uma tradução de qualidade, também escamoteia a ação do/a tradutor/a e os fatores condicionantes do ato tradutivo, fazendo do/a tradutor/a um/a agente cuja presença acaba secundarizada (Venuti, 1995, p. 1). Ao conceito de domesticação Venuti associa a noção de violência etnocêntrica: a supressão da alteridade, a remoção daquilo que é outro, de modo a acomodar o texto de partida à cultura de chegada. O autor alerta para o facto de a atividade da tradução implicar, de forma inevitável, algum grau de violência para com o texto de partida:

Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target language reader. This difference can never be entirely removed, of course, but it necessarily suffers a reduction and exclusion of possibilities (Venuti, 1995, p. 18)

Como forma de agir contra esta visão domesticante da tradução, o autor afirma que o tradutor tem o dever ético de seguir uma opção estranhante, que evidencie o não alinhamento com as normas linguísticas e culturais do texto de chegada. Um dos métodos aplicáveis para minorar os efeitos domesticantes na tradução consiste numa maior aproximação às normas linguísticas pertinentes ao texto de partida: a reprodução, por exemplo, de estruturas sintáticas tal como constam no texto de partida. Esta fidelidade tem a capacidade de trazer consigo um questionar das normas e das estruturas linguísticas e culturais do sistema de chegada, lançando ao mesmo tempo as condições para que esse sistema seja enriquecido. Contudo, e como alerta Venuti, ao optar por uma solução tradutiva de excessiva proximidade ao texto de partida pode ser colocada em causa a própria inteligibilidade do texto, fazendo perigar a eficácia do ato tradutivo (Venuti, 1995, p. 146).

Também na hermenêutica o tradutor norte-americano tem contribuído de forma relevante para o avanço dos Estudos de Tradução. Venuti destaca a atividade tradutiva como crucial para a compreensão de um texto, numa perspetiva que vai além das necessárias transformações entre uma e outra língua: “translations can contribute to the understanding of the source texts they translate for the very reason that they interpret rather than reproduce those texts” (Venuti, 2019, p. 46). A visão hermenêutica de Venuti vem assim confirmar que dificilmente se pode considerar o/a tradutor/a como apenas um elemento conversor de textos. Mais do que preocupado com a correta transferência de valor semântico e com o descortinar de soluções tradutivas adequadas, o/a tradutor/a afigura-se também como leitor e intérprete da obra literária. Ao mesmo tempo que é reforçada a importância do/a tradutor/a como agente facultador do acesso à obra literária e à sua respetiva compreensão, Venuti aponta para o texto traduzido como uma entre várias possíveis interpretações do texto de partida:

Both foreign text and translation are derivative: both consist of diverse linguistic and cultural materials that neither the foreign writer nor the translator originates, and that destabilize the work of signification, inevitably exceeding and possibly conflicting with their intentions. As a result, a foreign text is the site of many different semantic possibilities that are fixed only provisionally in any one translation, on the basis of varying cultural assumptions and interpretive choices, in specific social situations, in different historical periods. Meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence (Venuti, 1995, p. 18)

Com esta citação, Venuti não aponta para uma qualquer fragilização da atividade da tradução literária ou dos seus profissionais. Trata-se, isso sim, de um afirmar de sentido contrário aos efeitos de transparência e de invisibilidade frequentemente aludidos por Venuti. Como já se referiu: “Transparency (...) conceals that domestication under the illusion that the translated text is not a translation, but the ‘original,’ reflecting the foreign author’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text” (Venuti, 1995, p. 204).

As questões abordadas por Venuti assumem inegável pertinência no campo dos Estudos de Tradução, além de constituírem importantes pontos de discussão. Não deixam, no entanto, de existir algumas reservas no que respeita a uma tentativa de evitar uma excessiva domesticação do texto de partida. São, aliás, reservas referidas pelo próprio autor. Sob o tópico da aproximação ao texto de partida como estratégia de subversão das normas da cultura de chegada, Venuti afirma as limitações da fidelidade enquanto solução tradutiva. Como foi visto alguns parágrafos acima, a tradução literária encontra-se parcialmente dependente da interpretação do tradutor, sendo por isso um ato necessariamente subjetivo e não se podendo limitar a uma aproximação semântica e/ou estrutural ao texto de partida. Além disso, as estratégias tradutivas encontram-se sempre subjacentes às limitações inerentes da cultura de chegada (Venuti, 1995, p. 37), tornando-se desse modo inevitável algum grau de domesticação. De referir ainda que esta visão hermenêutica da tradução literária não iliba o texto traduzido da presença do erro: o texto de chegada continua ainda vinculado não apenas às especificidades do texto de partida e da obra literária do/a respetivo/a autor/a, mas também a questões que se prendem com a inteligibilidade (além de aspetos de ordem editorial).

3.3. — A visão de Neil Gaiman sobre a tradução

I assume that for some languages and some translators there are things that will be easier and things that will be harder. Puns and things that are specific to the English language will always be hard — my only advice to translators on that is to do the best you can, and know there are some things you can't do. But, if you can, get the flavour of what I was trying to do. (Gaiman, 2017c)

Como já referido no subcapítulo 1.1., Neil Gaiman disponibiliza considerável informação sobre literatura em geral e sobre a sua obra em particular. Uma das fontes onde é possível encontrar essa informação é a página oficial do autor, que inclui também considerações sobre questões

da atualidade, informações sobre novos lançamentos e, ocasionalmente, respostas a perguntas que lhe são colocadas. Numa dessas perguntas, são apresentadas algumas dúvidas de um professor de Tradução: qual a melhor estratégia para traduzir um excerto de *The Graveyard Book* (2008), em que uma personagem canta uma canção ao protagonista? Recriar a rima e o ritmo? Colocar a ênfase na reprodução da imagética? Optar pela aproximação lexical? Gaiman responde que o trecho em causa deve ser percebido pelo leitor como uma canção de embalar. Se tal não for possível, o autor recomenda uma tradução literal e, desde que se cumpra esta indicação, dispensa preocupações rítmicas e rimáticas, acrescentando: “What I want is for the reader, in whatever the reader's native language is, to get something close to the experience that a reader of the original in English would have” (Gaiman, 2017c).

O que Gaiman propõe como estratégia tradutiva alinha-se com a noção de domesticação referida no subcapítulo anterior. Considerando a sua afirmação do ponto de vista do criador literário, talvez não suscite estranheza que Gaiman pretenda que a sua obra se mantenha tão incólume quanto possível nas várias traduções que possam vir a ser realizadas, para mais quando se assume que o autor provavelmente desconhece algumas das minúcias e das exigências da tradução literária.

Na mesma página, Gaiman partilha algumas das suas impressões sobre a tradução de *The Graveyard Book*, particularmente a solução escolhida para o título da versão francesa: *L'Étrange Vie de Nobody Owens*, uma opção idêntica à que foi adotada para a edição deste livro em Portugal, pela mão da Editorial Presença, em 2010: *A Estranha Vida de Nobody Owens*. Gaiman deixa perceber que não vê com bons olhos este tipo de alterações levadas a cabo pela tradução: “I don't want the translators inserting themselves between the reader and the book” (Gaiman, 2017c). O seu desacordo com a opção tradutiva acima exemplificada é talvez legítimo: *The Graveyard Book* pretende ser um diálogo com *The Jungle Book* (1894), de Rudyard Kipling, uma referência inteiramente suprimida no título da versão francesa. Contudo, e tal como sucede com a sugestão oferecida por Gaiman para a tradução da canção em *The Graveyard Book*, a exigência de Gaiman plasmada nesta citação poderia resultar em traduções domesticantes: a criação da ilusão de ler o texto como se este tivesse sido produzido pelo próprio autor e não resultasse de uma tradução. Mas a perspetiva de Gaiman apresenta talvez alguma contradição: apesar de afirmar que não concorda com a interferência entre o seu texto e o/a leitor/a, dá também a entender que não concorda com a alteração de nomes de personagens. Sobre este ponto, apresenta o exemplo de *American Gods*, cujo título não é traduzido na versão francesa, mas que, nesta mesma versão, inclui a alteração do nome de uma personagem determinante para a história: Mr. Wednesday. Como já referido, trata-se de uma personagem que se revela ser Odin, deus da mitologia nórdica. O nome escolhido por Odin como disfarce representa uma alusão à etimologia da palavra “Wednesday”, “dia de Woden”, um dos muitos nomes utilizados para a figura mitológica. Ora, não é possível recriar essa referência em francês, uma vez que o significado de “mercredi” se prende com “dia de Mercúrio”.

O que Gaiman pretende — a invisibilidade da intervenção do/a tradutor/a e, adicionalmente, a inalteração de elementos como os nomes das personagens — aparenta ser uma tarefa constituída por duas vertentes irreconciliáveis entre si. Tal como constatado nos exemplos apresentados,

nem sempre se revela possível evitar alterações, sob pena de se fazer perigar a inteligibilidade do texto de chegada. O professor de Tradução que interroga Gaiman, no exemplo supracitado, afirma que quando os seus alunos enveredaram por uma solução aproximada ao léxico do texto de partida isso resultou em traduções desadequadas. Com efeito, e mobilizando novamente o exemplo de *American Gods*, seria impossível para o tradutor francês manter a carga simbólica de “Mr. Wednesday” no texto de partida, uma vez que essa opção não se encontra disponível. O mesmo poderia ser dito da tradução portuguesa: a tradutora, Fátima Andrade, viu-se certamente na necessidade de apresentar uma tradução (“Sr. Quarta-Feira”) que exclui o significado presente no texto de partida. Tanto a versão francesa como a portuguesa teriam talvez como alternativa a não alteração do nome da personagem, opção que se arriscaria eventualmente a gerar demasiada estranheza, para além de criar eventuais problemas de consistência em relação aos nomes das restantes personagens.

A intromissão do/a tradutor/a de que fala Gaiman é, então, dificilmente evitável em tradução, para mais na tradução literária: pelo simples facto de se constituir como leitor/a e interpretar a obra, o/a tradutor/a, cuja ação é palpável e indispensável para obter um texto de chegada inteligível, é já um elemento visível entre o texto de partida e o texto de chegada. Recuperando em paráfrase uma afirmação de Gaiman acima citada, o autor pretende que o público do texto de chegada percecione a sua obra de forma idêntica à do público falante nativo de inglês. Esta consideração tem ecos no conceito de “equivalência dinâmica”, proposto pelo linguista norte-americano Eugene Nida. É em *Theory and Practice of Translation*, obra da qual Nida foi co-autor com Charles Taber, que se encontra aquela que é talvez a mais objetiva definição deste conceito: “quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptors” (Nida & Taber, 1982, p. 200). O foco da tradução é colocado na receção da mensagem e na tentativa de emular no público do texto de chegada o mesmo impacto e impressões obtidas do público do texto de partida, efeito para o qual seria essencial a “naturalidade de expressão”:

A translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture; it does not insist that he understand the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message. (Nida, 1964, p. 159)

É, assim, uma construção teórica com contornos aproximáveis à transparência tradutiva criticada por Venuti e mencionada no subcapítulo anterior. E, com efeito, a proposta de Nida é fortemente criticada por Lawrence Venuti, que a aponta como incorrendo em domesticação:

This ethnocentric violence is evident in the translation theories put forth by the prolific and influential Eugene Nida (...) The phrase “naturalness of expression” signals the importance of a fluent strategy to this theory of translation, and in Nida’s work it is obvious that fluency involves domestication. (Venuti, 1995, p. 21)

Não pretendo “tomar partido” por qualquer corrente teórica: não estão em causa conceitos de certo e errado e é inquestionável que tanto os contributos de Venuti como os de Nida apresentam extrema relevância para a área dos Estudos de Tradução. No entanto, a teoria apresentada por Nida (e com a qual a afirmação de Gaiman se parece identificar) justifica talvez algumas reservas. Como afirma Venuti, a resposta do público a um determinado texto é necessariamente variável, tanto dentro da cultura de partida como na cultura de chegada (Venuti, 2012, p. 496) e, como tal, o ato de receção da obra é subjetivo, não sendo por isso controlável nem pelo/a autor/a da obra nem pelo/a tradutor/a.

Importa ressaltar que Neil Gaiman tem também alguma experiência no mundo da tradução, através da adaptação do argumento do filme de animação japonesa *Princess Mononoke* (*Mononoke-hime* no original japonês), a partir de uma tradução do japonês e com vista à dobragem em inglês. Tratando-se de uma tradução enquadrada no audiovisual, com todas as particularidades que isso implica, e apesar de não ter sido Gaiman a efetuar a tradução de japonês para inglês, ela revela, ainda assim, algumas encruzilhadas tradutivas que apresentam pertinência para os tópicos aqui discutidos. Lançado no Japão em 1997 e, nos Estados Unidos, em 1999, *Princess Mononoke*, criação de Hayao Miyazaki, consolidou o Studio Ghibli, estúdio japonês de filmes de animação, como nome de referência a nível mundial. A *Miramax*, na altura subsidiária da Disney e responsável pela distribuição da obra em território norte-americano, entendeu como necessária a adaptação da tradução do guião, de modo a introduzir fluidez no discurso e a facilitar a compreensão de alguns aspetos por parte do público norte-americano. Pressupunham os elementos decisores da Miramax que os espectadores não teriam a capacidade para assimilar algo que lhes era tão diferente como um filme de animação japonês imbuído de fantasia. Assim, Neil Gaiman foi escolhido para tecer uma adaptação que funcionasse como ponte facilitadora da visão de Miyazaki. O à-vontade do autor no mundo da fantasia e o prestígio que angariara com *The Sandman* tê-lo-ão colocado numa posição privilegiada (Biodrowski, 2019). Surgiram, então, entre a Miramax e a Studio Ghibli uma série de divergências criativas. De um lado, os responsáveis da subsidiária da Disney entendiam que alguns factos sobre a história e as personagens seriam de difícil compreensão para o público da versão dobrada inglesa. A título de exemplo, a Miramax pretendia clarificar a classificação das personagens numa segmentação binária, “bons” e “maus”, algo que a Studio Ghibli tratou de esclarecer, afirmando que as personagens de Miyazaki tendem a não se enquadrar nessa divisão. No que se tornou foco de discussão entre um e outro estúdio, a empresa norte-americana tentou suprimir marcas do texto de partida, conseguindo que “sake”, uma bebida alcoólica tradicional do Japão, surgisse na versão inglesa como “wine” (Gaiman, citado em Biodrowski, 2019). Quanto ao príncipe Ashitaka, uma das personagens principais, Gaiman viu-se envolvido numa discussão com a Miramax, que insistia que o aspeto físico da personagem tornava questionável a sua condição de príncipe (Alpert, 2020).

Gaiman estava, assim, encurralado entre duas posições quase diametralmente opostas: de um lado, um conjunto de regras simultaneamente claras e rígidas da Studio Ghibli, que impunha determinadas condições à tradução, numa tentativa de manter intactos traços próprios da identidade da obra — o título, que não devia ser traduzido, e o evitar do discurso informal, além

da manutenção de algum léxico intrínseco à realidade japonesa (Alpert, 2020). E, do outro lado, o desejo da Miramax de clarificar o que se assumia como dificilmente compreensível pelo público norte-americano. Neste ponto, impõe-se voltar a uma das citações de Gaiman: “I don't want the translators inserting themselves between the reader and the book”.

Apesar de estarmos perante uma obra que não é literária, Gaiman viu-se como fazendo parte de uma tradução inserida entre o texto de partida e o público consumidor do texto de chegada: as imposições do criador da obra original de um lado, com as inerentes necessidades de atender a especificidades da cultura de partida, e, no campo oposto, as exigências editoriais referentes à inteligibilidade entendida como necessária para uma maior aceitação do público. Este dilema tradutivo protagonizado por Gaiman encontra seguramente eco no quotidiano de muitos tradutores, quer no meio do audiovisual quer no literário. É credível que Augusto Calil, tradutor da versão de “The thing about Cassandra” publicada no Brasil, e de quem se falará mais adiante, se tenha encontrado num dilema idêntico: de um lado, os limites intrínsecos à encomenda de tradução que lhe foi proposta e às respetivas imposições editoriais e, de outro, a sua sensibilidade e o eventual desejo de tentar respeitar o texto de partida.

3.4. — Possíveis estratégias para esta tradução

Ao longo dos subcapítulos que compõem este projeto tem-se procurado fazer emergir linhas interpretativas do conto “The thing about Cassandra” de modo articulado com aspetos formais, com características gerais da obra de Gaiman e com algumas correntes teóricas pertinentes à área dos Estudos de Tradução, com vista à procura e à discussão de possíveis estratégias tradutivas para este conto de Neil Gaiman. Assim, neste subcapítulo, será equacionada a validade de algumas estratégias tradutivas, a partir das questões colocadas em subcapítulos anteriores.

Uma das questões que requer a delineação de uma estratégia tradutiva consiste na utilização da técnica de *stream of consciousness*, discutida em 2.2.2., mecanismo de criação e de reforço de empatia entre Stuart e o leitor, empatia essa que, por sua vez, é crucial para o conto enquanto obra do fantástico. Como já indicado, o uso de *stream of consciousness* implica o emprego de estruturas sintáticas que se afastam da convencionalidade, nomeadamente, da utilização de uma pontuação que siga as normas sintáticas, neste caso, do português. Tratando-se de uma estratégia literária que visa a reprodução do livre fluxo de pensamentos de uma personagem, são de esperar constrangimentos linguísticos: sequências de orações aparentemente desconexas entre si, além da já referida ausência de pontuação convencional. Na tradução dos trechos em que é detetável a *stream of consciousness*, surge uma encruzilhada tradutiva: optar por uma sintaxe aparentemente desestruturada, enveredando assim por uma aproximação ao texto de partida, ou, pelo contrário, empregar uma estratégia de normalização sintática com o consequente uso de pontuação, dita, convencional?

Um dos pontos em que é detetável o uso de *stream of consciousness* encontra-se nas páginas iniciais do conto. Stuart, ele próprio julgando-se sob o efeito do álcool, revela-se perplexo perante as palavras de Scallie, que afirma ter sido contactado por Cassandra, personagem cuja existência é para Stuart uma completa impossibilidade:

I said something, I forget what, then I asked whether Scallie remembered where our hotel was, because I had forgotten, and he said he had forgotten too, and that Rob had all the hotel details and really we should go and find him and rescue him from the clutches of the nice hooker with the handcuffs (Gaiman, 2015, pp. 15-16)

Uma estratégia normalizante resultaria na tradução que se segue:

Eu disse alguma coisa, mas não me lembro do que foi. Depois, perguntei ao Scallie se ele se lembrava onde era o hotel porque me tinha esquecido. Disse que também não se lembrava e que o Rob é que tinha os dados do hotel. Acrescentou que devíamos mesmo ir procurá-lo e salvá-lo da prostituta simpática das algemas.

Com o exemplo acima pretende ilustrar-se a forma como uma estrutura sintática convencional pode, no caso em concreto, gerar um desvio interpretativo: aquilo que, no texto de partida, configura uma partilha do narrador com o leitor no que à sua própria confusão diz respeito torna-se, na alternativa de tradução aqui utilizada, um mero relato dos pensamentos da personagem, a partir dos quais não é possível inferir qualquer tom de perplexidade. Como foi visto no subcapítulo 2.2.2., a partilha do tumulto interno de Stuart com o leitor é crucial para a eficácia da reviravolta sofrida pela trama algumas páginas mais tarde. Além disso, o precedente para este desvio às normas sintáticas do português já existe, de forma bastante presente, na literatura de produção nacional: José Saramago e António Lobo Antunes são apenas dois exemplos de autores portugueses que fazem do uso não convencional da pontuação e da sintaxe um mecanismo de efeito literário. A título de exemplo, segue-se um excerto de “Zé”, uma das muitas crónicas de António Lobo Antunes publicadas na revista *Visão*:

Bom, li o tal José Cardoso Pires, pareceu-me um bocado obnóxico em relação aos outros, depois fui gostando mais, depois apareceu-me o milagre de Blondin a juntar-se ao milagre de Céline, depois comecei a ficar farto de escritores portugueses que só me contavam histórias de operários bons e patrões maus, depois percebi que o Zé era diferente disso, depois fui crescendo, depois os outros escritores portugueses vivos foram desaparecendo mas o Zé ficou, o Zé e a Agustina (...) (Antunes, 2018)

Tal como sucede em “The thing about Cassandra”, a falta de pontuação convencional (neste caso, do ponto final) prende-se com a tentativa de representação de vários pensamentos fluidos

e simultâneos, que se sucedem sem grande coordenação ao mesmo tempo que são partilhados com o leitor. O estranhamento tem também aqui lugar enquanto dispositivo literário.

Uma das várias marcas de um discurso oralizante presentes ao longo do texto, fruto do tom de partilha por parte do narrador e da já citada necessidade de criação de empatia, consiste no repetido uso do verbo *dicendi* “say”. Tratando-se de uma marca indispensável para o discurso direto, a repetição deste verbo *dicendi*, em particular como indicador de falas de personagens, confere ao registo discursivo do conto contornos de relato por parte de Stuart e de, como já referido, uma partilha de aspetos do foro pessoal, partilha essa que a repetição do verbo *dicendi* “say” imbuí de coloquialidade.

Perante o repetido uso de “say”, em detrimento das muitas alternativas existentes, a elaboração da tradução do conto viu-se perante uma escolha: evitar a repetição deste verbo *dicendi*, enveredando por uma solução com maior diversificação, ou, por outro lado, optar por mantê-la? Atendendo à interpretação proposta, a partir da qual se infere que esta repetição é intencional, foi tomada a opção de mantê-la na tradução.

Outra questão, constante ao longo de toda a tradução, reside na utilização de artigo definido antes do antropónimo. A tradução aqui proposta opta por utilizar o artigo, logo no título, e manter a coerência com essa decisão ao longo de todo o texto. A narração de Stuart tem um tom confessional, um registo informal, constatável não só no léxico e na sintaxe por vezes pouco convencional, mas também quando se dirige expressamente ao leitor ou leitora: “I tell you this so you will not be surprised that Barry and Paul manage the guest list to the preview, not I.” (Gaiman, 2015, p. 23). A presença do artigo definido sublinha esta informalidade e este confessionalismo, e é uma forma de evidenciar a proximidade entre as personagens e para com elas. Como é referido por Cunha e Cintra, o artigo definido é utilizado quando “se trata de um ser já conhecido do leitor ou ouvinte” (Cunha e Cintra, 1984/2014, p. 269).

As estratégias aqui abordadas, que não pretendem esgotar as possibilidades tradutivas adequáveis a este conto, apontam para uma aproximação ao texto de partida. Esta fidelidade (como será o caso, também, dos aspetos formais do discurso direto) é um ponto em que as minhas opções tradutivas se inspiram em algumas das propostas teóricas de Lawrence Venuti: procurar revelar camadas de sentido ao mesmo tempo que se questiona a eficácia das normas e estruturas do sistema de chegada no que toca a transmitir esse sentido.

Não é minha pretensão desculpar e justificar a tradução apontando meramente para o texto original como explicação de todas as soluções tradutivas: tenta-se, ao longo deste trabalho, destacar possíveis interpretações e vários aspetos literários, a partir dos quais se apresenta, no próximo capítulo, uma análise e justificação detalhadas das opções tradutivas selecionadas para uma proposta de tradução de “The thing about Cassandra”. No entanto, aspetos como algum estranhamento manifesto no texto de partida devem, neste caso em concreto, ser transpostos para o texto de chegada: as especificidades do conto enquanto obra pertencente ao género do fantástico, em conjunto com a interpretação proposta das linhas temáticas inerentes à história, determinam, nesse sentido, uma estratégia de aproximação ao texto de partida. Não se pretende afirmar que deve ser sempre essa a estratégia a adotar num conto, nem sequer que uma tradução de uma obra de Gaiman deverá ater-se invariavelmente a esta postura. Pelo contrário, procurou-

se atender às necessidades particulares deste texto em particular e ao universo de condicionantes que o mesmo apresenta.

Esta aproximação não significa demasiada fidelidade para com o texto de partida, cujos riscos foram já mencionados. Além disso e perante o exposto, não fica colocada em causa a inteligibilidade do texto de partida: as opções não convencionais e potencialmente geradoras de estranheza alinham-se com as necessidades do conto.

Quanto à interposição do/a tradutor/a que Gaiman considera ser evitável, esta é, na realidade, uma inevitabilidade: como aludido, a intromissão do/a tradutor/a existe, desde logo, a partir do instante em que este/a é leitor/a do texto e lhe confere uma interpretação. A vertente decisória do/a tradutor/a, plasmada nos exemplos descritos ao longo deste projeto, é também sinal dessa intromissão: um/a tradutor/a que se afaste, mais ou menos, do texto de partida do que a tradução proposta no capítulo seguinte não aumenta nem reduz com isso o seu nível de intromissão. A este respeito, deve ser repetido que não se pretende afirmar as estratégias aqui apresentadas como as únicas aceitáveis para a tradução do conto “The thing about Cassandra”: tal como são possíveis várias interpretações do conto em causa, será também certamente possível apresentar várias opções tradutivas para o mesmo texto, sem que uma revele necessariamente um maior grau de adequabilidade do que outras. Cada leitor/a julgará.

4. A tradução de “The thing about Cassandra”

4.1. Problemas de tradução e suas possíveis soluções

Este subcapítulo pretende explicar as estratégias de tradução subjacentes à proposta de tradução de “The thing about Cassandra” elaborada no âmbito deste Trabalho de Projeto. Para esse efeito, importa primeiramente apresentar aquela que será a sua estrutura. Assim, e atendendo ao facto de as estratégias aqui delineadas representarem possíveis soluções para problemas evidenciados durante a tradução, mobiliza-se parte dos avanços teóricos de Christiane Nord. A dimensão funcionalista do trabalho da tradutora alemã no campo dos Estudos de Tradução, nomeadamente no que se prende com uma visão analítica do texto de partida, permite sistematizar este subcapítulo de acordo com os diferentes problemas de tradução com que me deparei.

Numa proposta teórica publicada em *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse* (1988), Nord distingue entre os conceitos de dificuldades de tradução e problemas de tradução, procedendo depois a uma subdivisão destes últimos. Nord tem regressado a estas noções teóricas ao longo do seu longo e produtivo percurso académico e, em *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, de 2018, a tradutora retoma-as uma vez mais. Assim, as dificuldades de tradução estão ligadas às competências ou limitações inerentes a determinado tradutor. Já os problemas de tradução consistem em obstáculos ao avanço da tradução, que não são originados pelo grau de competência do tradutor e para os quais é necessário encontrar uma solução:

Note that translation problems are here considered to be objective or at least intersubjective; they are not to be equalled with translation difficulties, which are the subjective difficulties that a particular translator or trainee encounters in a translation process because of deficient linguistic, cultural or translational competence, or because they do not have appropriate documentation. Translation problems will always remain problems, even when a translator has learnt how to deal with them rapidly and effectively. (Nord, 2018, pp. 59-60)

Quanto à divisão dos problemas de acordo com a sua tipologia, Nord distingue entre quatro tipos: problemas pragmáticos, culturais, linguísticos (respeitantes ao par de línguas) e específicos do texto de partida. Os problemas de ordem pragmática são aqueles que se prendem com a diferença da situação comunicacional no texto de chegada em relação ao texto de partida (Nord, 2018, p. 61). A título de exemplo, a tradução de um artigo de jornal que mencione deícticos temporais como “para a semana” terá, necessariamente, que ser avaliado em função da encomenda de tradução, podendo esse deíctico estar sujeito a alterações (neste caso, e novamente a título de exemplo, em função da data de publicação da tradução).

Quanto aos problemas específicos do texto de partida, são aqueles que advêm de contornos que são particulares à obra a traduzir (Nord, 2018, p. 62). Utilizando “The thing about Cassandra” como exemplo, o género no qual o conto se insere e as linhas interpretativas obtidas a partir da sua leitura são dois dos fatores que poderão constituir problemas para uma proposta de tradução.

Já no que diz respeito aos problemas inerentes ao par de línguas, referem-se àqueles que são gerados pelos diferentes recursos presentes em cada uma das línguas (Nord, 2018, p. 62). Empregando novamente o conto em causa, o facto de o português ter desinência de género para substantivos comuns, adjetivos, pronomes e artigos, ao contrário do inglês, obriga a equacionar uma decisão que vai além do verter entre as duas línguas.

E, por fim, os problemas próprios do par de culturas, que têm origem nas diferentes normas e convenções presentes em cada cultura (Nord, 2018, p. 61).

Importa também referir que, a partir desta divisão, é possível inferir que os quatro tipos de problemas mencionados não têm estanquidade entre si: um determinado problema de tradução poderá integrar-se em mais do que uma destas quatro designações. Como exemplo, a distinção entre os marcadores de discurso direto em inglês e em português é, em primeira análise, resultante das diferentes convenções literárias numa e noutra cultura, podendo assim apontar-se à categoria de problemas de ordem cultural de que fala Nord. Contudo, a solução tradutiva proposta para o discurso em direto assume, na tradução aqui apresentada, contornos que se entrecruzam com o tema deste texto em particular, fazendo com se trate de um problema também enquadrável na categoria dos problemas específicos do texto de partida. Assim sendo, a falta de estanquidade na divisão de problemas sugerida por Nord inviabiliza a segmentação deste subcapítulo de acordo com cada um dos quatro tipos de problema aqui mencionados, uma vez que um problema mencionado numa subsecção poderia repetir-se noutra. Ainda assim, e apesar de as subsecções abaixo não seguirem à risca a terminologia de Nord, a perspetiva da tradutora e teórica alemã é determinante para delinear a subdivisão que aqui se apresenta. Com o intuito de facilitar tanto a exposição como a leitura, este subcapítulo terá então uma subdivisão em várias subsecções, sendo cada uma intitulada de acordo com as questões que suscitaram maiores problemas. A sua ordenação não implica qualquer forma de hierarquização. Será aplicada uma estrutura idêntica na análise da tradução de Augusto Calil, no capítulo seguinte.

4.1.1. Especificidades do texto e do par de línguas

Nesta subsecção, e dentro daqueles que são os critérios definidos por Christiane Nord para a sistematização dos problemas de tradução, procurar-se-á abordar algumas questões originadas pelos diferentes recursos inerentes a cada língua, bem como problemas tradutivos específicos do texto de partida. Não serão referidas situações como a possibilidade de omissão do pronome pessoal em português, visto tratar-se de uma característica intrínseca à língua portuguesa, resultando de fatores como a conjugação verbal que, juntamente com o contexto, permite identificar o/a locutor/a.

A primeira questão tradutiva de caráter específico surge logo no título, elemento naturalmente importante para definir todo o tom da história. Mobilizando novamente as reservas de Lawrence Venuti sobre uma excessiva fidelidade para com o texto de partida, uma solução tradutiva como “A coisa sobre Cassandra” geraria possivelmente demasiada proximidade e seria de eficácia porventura questionável. Aparenta existir uma clara semelhança de valor semântico entre “the thing” presente no título e a expressão idiomática “the thing is”, presente nos dicionários *online* da Collins e da Cambridge como elemento introdutório de uma explicação, um comentário ou uma opinião. Em português, “a coisa” não tem o mesmo valor semântico. Tentou-se, portanto, encontrar soluções alternativas que, não sendo próximas do texto de partida, pudessem conferir um valor consistente com a interpretação do conto que tem vindo a ser apresentada ao longo dos capítulos que compõem este projeto, sendo talvez justificável que se explique aqui um pouco aquele que foi o processo de abordagem deste problema em particular.

A solução “A verdade sobre a Cassandra” foi uma hipótese considerada, uma vez que o binómio verdade/mentira é transversal a todo o conto: Stuart cria uma mentira quando afirma ter uma namorada chamada Cassandra e, mais tarde, julga ser confrontado com essa mesma mentira. A verdade, como apontado pela interpretação já proposta, é que Stuart pode ser uma personagem criada pelo poder da imaginação de Cassandra. Apesar de se entender que esta não seria uma solução desadequada, procurou-se uma proposta tradutiva mais ajustada ao caráter do fantástico presente no conto. Como foi visto no subcapítulo 1.2., Todorov considera que o género do fantástico depende da hesitação na interpretação dos factos. Tanto o protagonista como o leitor devem ter dúvidas sobre o enquadramento dos eventos no domínio do racional ou no reino do sobrenatural. Neste raciocínio, a solução “A questão da Cassandra”, presente na versão final, aparenta suscitar um valor semântico concordante com esta linha interpretativa.

À luz da justificação apresentada para o título, foi adotada a mesma solução tradutiva quando Stuart confessa ao leitor aquela que julga ser a verdade sobre a sua relação com Cassandra. Assim, para “The thing about Cassandra is this: I’d made her up” (Gaiman, 2015, p. 16) propõe-se “A questão da Cassandra é esta: eu tinha-a inventado”.

A primeira página do conto apresenta um problema de tradução que, apesar de não ter suscitado tanta reflexão como o título, justifica ainda assim ser referido. Na descrição da despedida de solteiro, mais concretamente quando é referida a particular situação de Rob, o noivo, encontra-se um jocoso jogo de palavras: “nether regions” (Gaiman, 2015, p. 13). No que aparenta ser um trocadilho com “Netherlands”, país em cuja capital decorre a cena, a expressão é efetivamente uma referência humorística aos órgãos genitais do noivo. Em português, existe a expressão idiomática “países baixos” com o mesmo valor semântico, sendo que “Países Baixos” é também a tradução portuguesa de “Netherlands”, pelo que foi possível manter incólume este jogo de palavras.

Ainda na primeira cena, consta um problema resultante de diferenças linguísticas entre o inglês e o português, mais concretamente na frase “helping out in a friend’s antique shop to keep busy” (Gaiman, 2015, p. 15). Relativamente a “friend”, o género neutro não existe em português e torna-se imperativa a escolha entre género masculino e feminino. Não encontrando no texto

qualquer informação sobre a pessoa a quem pertence a loja de antiguidades, não há motivo para assumir que o proprietário da loja em causa é de gênero masculino ou feminino. Nessa mesma linha, não aparenta existir uma razão para assumir que se trata de um amigo e não de uma amiga, pelo que a escolha recaiu nesta última opção.

Na mesma página, é utilizada a palavra “heartbreak” (Gaiman, 2015, p. 15) durante a recordação da adolescência por parte de Stuart e de Scallie. Não tendo sido possível encontrar uma expressão idiomática equivalente, optou-se pela solução perifrástica “desgostos amorosos” que, apesar de transmitir o valor semântico pretendido, perde o idiomatismo.

Algumas linhas mais abaixo, “dense” foi outro termo que, pelo grau de informalidade presente no seu valor semântico, levantou questões. “Tapado” surge como uma solução satisfatória, pois, segundo o dicionário Priberam, pode ser utilizado a nível informal como tendo o valor depreciativo de “ter pouca capacidade intelectual”, o que parece ser a forma como o narrador e protagonista se imagina no momento em que ouve falar de uma personagem que julgava um mero fruto da sua imaginação.

Igualmente informal, e a roçar o calão, é “shag”, nesse mesmo parágrafo. Pelo caráter informal da conversa entre dois amigos de longa data que falam sobre o passado, o aspeto de calão deve ser mantido, tendo-se optado pela solução “queca”.

Na segunda cena, Stuart descreve-se a si mesmo durante a adolescência, excerto onde “self-conscious” (Gaiman, 2015, p. 16) suscitou algumas questões. O dicionário online da Merriam-Webster aponta “uncomfortably conscious of oneself as an object of the observation of others” como possível valor semântico de “self-conscious”. Encontra-se implícita, portanto, uma noção de desconforto e incómodo, da qual se tentou obter uma aproximação com “desconfortável”.

Quando, poucas linhas depois, são descritos Scallie e Rob, o narrador menciona que estes eram mais velhos e já tinham experiência sexual, contexto no qual é utilizada a expressão “done it” (Gaiman, 2015, p. 17). O uso desta expressão idiomática, na qual o pronome “it” funciona como substituto de “sex”, levanta sobretudo um problema: a tradução de “it” é tipicamente problemática em português, visto não existir um equivalente para este pronome. Assim, o uso da expressão idiomática “andar enrolado” pretende obter proximidade a este registo.

Ao relatar (de forma breve e sucinta, entre parêntesis) a fatalidade ocorrida ao seu pai, Stuart menciona que este faleceu com uma *overdose* (Gaiman, 2015, p. 17). Apesar da existência do termo “sobredose” com igual valor semântico, a utilização de “overdose” encontra-se popularizada, pelo que decidi mantê-la e, por se tratar de um termo não traduzido, proceder à sua italicização.

Ainda na segunda cena, é referido que a mãe de Stuart utiliza a expressão “the pictures” (Gaiman, 2015, p. 18) para designar “cinema”, termo esse que nos é apresentado como antiquado: “what she still called ‘the pictures’”. Com o emprego de “fitas de cinema” procurou-se um sentido equivalente através de uma expressão em desuso.

A terceira cena do conto traz a ação de volta para o tempo presente e passa-se na casa da mãe de Stuart, que o trata por “dear” (Gaiman, 2015, p. 20). Além da óbvia relação de parentesco entre as duas personagens, “filho” pode assumir o mesmo valor afetivo de “dear” na coloquialidade portuguesa.

Quando, pouco depois, Stuart admite ter tido uma breve experiência com o mesmo sexo, a mãe mostra o seu desagrado, o que no texto de partida é representado pela expressão “pursed her lips” (Gaiman, 2015, p. 20). A solução “franziu o sobrolho” não menciona os lábios, mas cumpre a função de transmitir uma noção de desagrado através de uma expressão facial, sendo igualmente idiomática. Imediatamente a seguir, é também com desagrado que a mãe de Stuart o admoesta: “That’s quite enough of that, young man”. Procurou-se emular essa admoestação com uma solução coloquialmente naturalizada: “Já chega dessa conversa, meu menino”.

Na quarta cena, na Little Gallery, a expressão “preview party” (Gaiman, 2015, p. 22) exigiu uma decisão lexical entre duas soluções, diferenciadas entre si pelo grau de coloquialidade: “vernissage” e “pré-inauguração”. A primeira, retirada do francês, tem de facto uso em português e é, aliás, a solução empregada por Augusto Calil. Contudo, entende-se que não representa o tom de coloquialidade plasmado no conto e, por uma questão de consistência para com as decisões tomadas ao longo da tradução, optou-se por “festa de pré-inauguração”. É, também, uma forma de evitar estrangeirismos externos à língua de partida.

Nesta mesma cena, um dos donos da galeria aconselha Stuart a manter o mistério sobre a história por trás das suas pinturas, sendo a frase escolhida “my lips are sealed” (Gaiman, 2015, p. 23). Foi empregue uma expressão idiomática com o mesmo valor semântico de secretismo, tendo a escolha recaído em “a minha boca é um túmulo”.

Mantendo-nos na mesma cena, um confiante Barry diz a Stuart: “I think tonight’s show will put you on the map.” (Gaiman, 2015, p. 23). Neste exemplo em concreto abdicou-se de uma tradução aproximada em prol de uma expressão coloquial que, todavia, captura o valor semântico contido no texto de partida: “Acho que esta noite te vai fazer famoso”. Atendendo ao plano elaborado por Barry e Paul, e prestes a ser revelado, é talvez relevante fazer menção à fama que Stuart viria supostamente a receber depois do evento em causa.

Com a chegada dos primeiros convidados, Stuart prepara-se para confraternizar e pega no seu copo, que o jovem pintor descreve da seguinte forma: “I took my glass of nurse-this-slowly champagne” (Gaiman, 2015, p. 23). É uma forma algo jocosa de referir o conselho de Barry, que sugeriu que Stuart evitasse ficar ébrio durante a festa de pré-inauguração: “Nurse the champagne” (Gaiman, 2015, p. 22). Tendo optado pelo verbo “moderar” como solução para a primeira ocorrência de “nurse”, decidi manter a coerência: “Peguei no meu copo de champanhe modera-isto”.

Como seria de esperar, o ataque de Cassandra à pintura de Stuart causou agitação na galeria: “the party people were buzzing” (Gaiman, 2015, p. 24). Os dicionários da Collins e da Cambridge apontam tanto para a produção de um som baixo, semelhante ao de um inseto, como para um estado agitado como possíveis significados do verbo “buzz”. A escolha por

“cochichavam” prende-se com a interpretação desta cena, uma vez que é legítimo assumir que uma situação como a descrita criaria algum burburinho.

Na quinta cena, Cassandra partilha com Stuart um evento da sua infância, no qual era protagonista uma personagem chamada Mister Postie (Gaiman, 2015, p. 29), que lhe levava presentes. Tratando-se de uma personagem criada por uma criança, entendeu-se traduzir, adaptando o nome e mantendo o diminutivo presente no texto de partida: “Senhor Cartinha”.

Na sexta cena, e naquilo que parece ser um monólogo interior, Cassandra afirma: “I don’t think I could do it anymore” (Gaiman, 2015, p. 30), referindo-se talvez à sua (in)capacidade de criar uma personagem e com isso viver, literalmente, uma ilusão. Atendendo ao final do conto e à revelação de ter sido Cassandra a criar Stuart e não vice-versa, este excerto pode ser interpretado como Cassandra a confessar a sua incapacidade de repetir uma façanha idêntica, o que levou à solução tradutiva escolhida: “acho que já não seria capaz”.

Já na reta final do conto, Cassandra expressa o seu desejo de não voltar a sentir a falta de Stuart e entra no táxi: “Then I sit back in the seat of the taxi, and I let him go” (Gaiman, 2015, p. 32). No texto de partida é claro que o pronome “him” se refere a Stuart. Contudo, uma solução tradutiva como “deixo-o partir” poderia gerar alguma ambiguidade. A que se refere Cassandra? A Stuart, ou ao táxi? Optei assim por substituir o clítico pelo nome da personagem: “deixo o Stuart partir”.

4.1.2. Marcas de oralidade e de coloquialidade

Esta subsecção tem por objetivo abordar a tradução de expressões e trechos do texto de partida em que se manifestem com particular impacto os registos oral e coloquial, destacados anteriormente neste projeto como essenciais para a narrativa e para a respetiva reviravolta: é necessário que o leitor confie em Stuart como narrador para que a revelação sobre Cassandra seja eficaz.

A manutenção de marcas orais numa tradução de inglês para português revela desafios, como se procurará demonstrar. João Barrento afirma que “A primeira frase do texto de prosa (...) é muitas vezes decisiva para dar o tom e preparar os desenvolvimentos narrativos” (Barrento, 2002, p. 50). Com efeito, a primeira frase do conto remete de imediato para um tom coloquial: “So there’s Scallie and me” (Gaiman, 2015, p. 13). Como referido antes, a presença do marcador discursivo “so” é aqui utilizado para introduzir um novo assunto. Trata-se de Stuart a iniciar a partilha da narrativa do mistério de Cassandra com o/a leitor/a. Assim, a opção tradutiva “Então, lá estávamos nós” remete assim para a coloquialidade, tentando desde logo conquistar a atenção do/da leitor/a.

É novamente um registo de coloquialidade que justifica a solução “rabo” para “arse” (Gaiman, 2015, p. 13), logo no início do conto, vocábulo que roça o calão no inglês britânico.

Na sequência dessa mesma frase, surge “não viste nada, pois não?” como proposta para “maximum deniability”, comentário feito por Scallie sobre a situação de Rob. A solução apresentada pretende refletir o tom algo jocoso de toda a situação, apesar de algum desconforto que os amigos do noivo parecem sentir. Esse desconforto parece ser partilhado por Rob, o noivo, descrito no texto de partida da seguinte forma: “seemed to be starting to think that this adventure wasn’t such a good idea after all” (Gaiman, 2015, p. 13). Com a solução “que parecia começar a arrepender-se desta aventura” pretende-se conferir um registo de coloquialidade que estaria ausente de uma solução tradutiva literal (“parecia começar a pensar que esta aventura [...]”).

Scallie é caracterizado como propenso a planos arriscados, que frequentemente se revelam como infrutíferos ou causadores de problemas (Gaiman, 2015, p. 14). A este traço caricato da personagem procurou associar-se o valor coloquial da expressão idiomática “não dava em nada”, a qual tenta reproduzir o valor semântico de “fall apart” tal como esta expressão consta no Collins Dictionary: “breaks into pieces because it is old or badly made”.

Na segunda cena, Stuart conta aos amigos sobre Cassandra. Perante as questões destes, Stuart responde com uma pergunta: “What do you think” (Gaiman, 2015, p. 18). Contida no decorrer de uma frase de considerável extensão, esta pergunta não se encontra pontuada com um ponto de interrogação. Para o jovem Stuart, era imperativo ser convincente e passar a ideia de aquelas perguntas serem desnecessárias perante a evidência de Cassandra e ele se terem beijado. A pergunta utilizada como resposta é, assim, a tentativa de fazer passar a ficção como algo óbvio e inegável, pelo que no texto de chegada se optou também pela ausência de ponto de interrogação.

De modo a tentar tornar a sua mentira o mais convincente possível, Stuart inicia uma série de ardis que se revestem de tons peculiares. Um deles é ir ao cinema sozinho: “I (...) took myself to the cinema” (Gaiman, 2015, p. 18). Esta expressão encerra um sentido de uma situação caricata, de uma ação impossível no seu sentido literal. Procurou-se manter esse significado com uma aproximação ao texto de partida: “leve-me ao cinema”.

Surge, na quarta cena, um dos pontos em que é mais nitidamente expressa a oralidade do conto. Justificando o facto de serem Barry e Paul a tratarem da lista de convidados, e não ele próprio, Stuart afirma o seguinte: “I tell you this so you will not be surprised” (Gaiman, 2015, p. 23). Propõe-se como tradução “Digo-te isto para que não te espantes”. O narrador parece dirigir-se diretamente ao leitor e à leitora, reforçando assim o registo intimista e confessional do conto. A tradução de “you” obriga a escolher, em português, entre o singular e o plural, sendo o primeiro mais adequado ao registo confessional do conto. Por sua vez, a escolha da forma verbal “espantes” em vez de um adjetivo equivalente a “surprised” evita a escolha entre o género masculino e feminino, escolha essa que, de outro modo, dificilmente seria contornável.

Perante a encenação levada a cabo por Cassandra e que resulta na danificação de um quadro de Stuart, este e o crítico do jornal *Telegraph* concordam que Cassandra estava algo perturbada e afirmam: “the woman was not quite right in the head” (Gaiman, 2015, p. 25). Com “não batia

bem da cabeça”, pretende-se propor uma expressão idiomática que transmita a mesma noção de instabilidade mental.

Nessa sequência e depois de descobrir que tudo não passou de um ardil por parte de Paul e Barry, Stuart mostra-se estupefacto, ao que Barry responde com uma interjeição tranquilizadora: “mm” (Gaiman, 2015, p. 25). Procurou-se com “hum, hum” obter uma interjeição equivalente e que transmitisse o tom jocoso, algo sarcástico de Barry.

Ainda na quarta cena e naquela que é uma das principais molas impulsionadores da ação, na qual Stuart é confrontado com a cada vez mais inegável existência de Cassandra, Paul propõe um brinde: “*To Cassandra*” (Gaiman, 2015, p. 26). O facto de se tratar de um brinde poderia justificar a finalização da frase com um ponto de exclamação. No entanto, não só este não consta do texto de partida, como a italicização, mantida no texto de chegada, já confere o devido ênfase.

Outra das marcas de oralidade prende-se com os marcadores de discurso direto. Tal como mencionado anteriormente, este tipo de discurso, caracterizado pela reprodução da fala de uma personagem, está associado, nas normas portuguesas, ao uso de “recursos gráficos — os dois pontos, as aspas, o travessão e a mudança de linha” (Cunha & Cintra, 1984/2014, p. 793). Sem estes indicadores, podem surgir “dificuldades de leitura” (Cunha & Cintra, 1984/2014, p. 794). A literatura traduzida para português segue, naturalmente, esta norma. Contudo, e como já foi aludido no subcapítulo 2.2.2., optei pela aproximação aos marcadores de discurso direto da língua de partida, procurando assim manter a fluidez discursiva presente no texto e, também, evitar uma certa fragmentação, que seria inclusivamente visível na própria mancha gráfica do texto.

Como referido e exemplificado anteriormente, o conceito de *stream of consciousness* é um mecanismo que pretende simular a espontaneidade e fluidez do pensamento humano, geralmente através de construções frásicas desprovidas, em grande parte, de pontuação. Atendendo à interpretação sugerida, entendeu-se como indispensável tentar emular este mecanismo no texto de chegada, dando assim forma à perplexidade de Stuart perante os eventos que se desenrolam à sua volta. Subsiste assim a questão do estranhamento, que, neste caso, é próprio do texto em causa e não de uma divergência inerente ao par de línguas inglês-português. Por uma questão de consistência em relação aos argumentos que têm vindo a ser apresentados, adequou-se a estrutura frásica da tradução de modo a haver uma aproximação do texto de partida.

No que diz respeito à sistematização de problemas de tradução propostos por Nord, esta subsecção abrange, à semelhança da subsecção anterior, os problemas de tradução específicos do texto, uma vez que as marcas de oralidade e coloquialidade se revestem de particular importância para a definição de linhas interpretativas (que, por sua vez, são cruciais para a definição de soluções tradutivas) do texto em particular.

Já a questão do discurso direto concerne às normas de uma e outra língua, podendo assim inserir-se no que Nord chama de problemas de tradução culturais.

4.1.3. O uso da repetição

Dentro do âmbito da oralidade constatável em “The thing about Cassandra”, a repetição é um dos recursos mais frequentes. Um dos exemplos surge logo no início do conto, no segundo parágrafo (Gaiman, 2015, pp. 13-14), onde o nome de Scallie é referido cinco vezes. Entende-se que esta repetição em particular se prende não só com a importância de Scallie enquanto amigo de Stuart e potenciador do avançar da história (é ele que informa Stuart sobre a conversa com Cassandra, ajudando assim a dar forma ao mistério que move a trama), mas também como uma das referências do passado de Stuart, pois terá acompanhado a adolescência do protagonista. Assume, deste modo, uma função testemunhal das memórias de Stuart, consolidando este último como um narrador de confiança junto do leitor. Tal como em outros exemplos que aqui serão mencionados, optou-se por manter essa repetição ao invés de, como poderia ocorrer neste caso em particular, substituir o nome próprio pelo pronome pessoal.

Um processo semelhante ocorre quando, na quarta cena, os donos da Little Gallery apresentam Stuart aos convidados como “the beautiful boy who makes all these beautiful things” (Gaiman, 2015, p. 24). Decidiu-se, uma vez mais, pela coerência na manutenção da repetição, fazendo apenas os devidos ajustes quanto ao género e número: “o rapaz bonito que faz todas estas coisas bonitas”. A repetição de “beautiful” no texto de partida parece, novamente, relevante para a interpretação do conto, neste caso como reforço estilístico representativo de um paralelo entre Stuart e as suas obras. Tanto a sua beleza física como o seu lado artístico são significativos para a trama, uma vez que esses são atributos essenciais para Cassandra.

Na cena seguinte, é vincada a obsessão de Stuart por Cassandra, nomeadamente pela forma como este olha para a atriz: “At her face, and her posture, at her eyes.” (Gaiman, 2015, p. 27). Seguiu-se, neste caso, pela solução “Para o rosto dela, para a postura dela, para os olhos dela”. A preposição “para” e a sua repetição aparentam funcionar como indicadores da fixação de Stuart por Cassandra. Do mesmo modo, a repetição do pronome possessivo “dela” ajuda a frisar esta obsessão.

Na mesma cena, Cassandra conta a Stuart que, uma vez regressada do Canadá, o procurou na antiga casa onde Stuart morou com a mãe. Entrou na casa, agora vandalizada, e percorreu-a até encontrar o quarto de Stuart, que reconheceu de imediato: “It was obviously your room” (Gaiman, 2015, p. 27). As falas de Cassandra neste trecho estão repletas do adjetivo “obvious” e do advérbio “obviously”. A repetição parece reforçar o facto de ser Cassandra, como criadora de Stuart, a única real detentora da verdade. Este adjetivo e advérbio indiciam assim a confiança que ela tem no seu próprio conhecimento, tendo-se mantido a repetição.

De referir ainda que, nessa mesma cena surge, na tradução, uma inclusão de repetição ausente do texto de partida. Incrédulo com a existência de Cassandra, Stuart confronta-a, apesar de hesitante: “That was when I said it.” (Gaiman, 2015, p. 27). Para esta frase escolheu-se como solução “Foi aí que eu disse o que disse”. Além de constituir uma opção que se parece alinhar

com o uso da repetição no texto de partida, o discurso repetitivo serve também para refletir o estado de perplexidade por parte de Stuart. É, além, disso, uma forma de tentar resolver a frequentemente problemática tradução de “it”.

Ainda no que respeita às instâncias de repetição, e como aludido no subcapítulo 2.2.2., a repetição do verbo dicendi “say” é crucial para estabelecer um tom coloquial em “The thing about Cassandra” e, por consequência, para criar uma determinada expectativa no leitor. Por conseguinte, entendeu-se manter a repetição, tomando, sempre que possível, a opção pela repetição de “dizer”.

Apesar de existir uma relação próxima entre a oralidade e a repetição em “The thing about Cassandra”, entendi que o frequente uso desta última e o seu impacto no texto e respetiva interpretação justifica uma subsecção dedicada ao tópico. No contexto do enquadramento proposto por Nord, destaca-se o conceito dos problemas de tradução específicos do texto de partida. Já a solução “Foi aí que eu disse o que disse”, mencionada algumas linhas acima, constitui, devido à inexistência de um equivalente em português para “it”, um problema inerente ao par de línguas.

4.1.4. Elementos culturais e referências intertextuais

Nesta subsecção, apresentam-se alguns problemas de tradução que concernem ao par de culturas em causa: referências a termos, entidades ou localidades pertinentes à cultura de partida e cuja transposição para o texto de chegada exigiu ponderação. A especificidade cultural e/ou geográfica das expressões aqui incluídas leva, em geral, a que a estratégia tradutiva seja binária. Ou seja, ou a solução passa pela tentativa de obter uma tradução mais criativa ou pela manutenção da expressão tal como consta no texto de partida. Os motivos para cada escolha são, claro, diferentes em função das necessidades de cada um dos problemas. Serão também mencionadas as opções escolhidas para algumas das referências intertextuais presentes na obra.

Naquela que é ainda uma sequência introdutória e de exposição de algumas personagens, na primeira cena, Stuart relata como retomou contacto com o seu amigo Scallie: “through Friends Reunited and Facebook” (Gaiman, 2015, p. 14). A Friends United era uma rede social, anterior ao Facebook e encerrada em 2016 (BBC, 2016). Existem outras referências efetuadas no texto (como os dois filmes que o jovem Stuart vê em Londres) com uma já considerável distância temporal em relação ao ano de publicação do conto e aos dias de hoje, mas essas são ainda hoje acessíveis. A Friends United, pelo contrário, é uma plataforma presentemente inacessível, pelo que se optou pela eliminação dessa referência: “através do Facebook e tal”. Na mesma página são fornecidos alguns dados sobre o passado de Scallie, incluindo o seu passado como piloto (Gaiman, 2015, p. 14). Trata-se de um dos trechos cuja tradução suscitou mais dúvidas quanto à solução mais adequada: traduzir como “força aérea britânica” ou optar simplesmente por “força aérea”? Esta última opção eliminaria a indicação geográfica que, não sendo determinante para a compreensão do texto de partida, é parte integrante da cultura de partida. A expressão

“força aérea britânica” introduziria um aspeto de formalidade que de outro modo se encontra ausente de um texto que se pauta por um registo de oralidade. A opção escolhida foi, então, manter o acrónimo tal como consta no texto de partida: RAF. O precedente existe em português: tanto o *Diário de Notícias* (2018) como o *Expresso* (2020) publicaram artigos em que é mantido o acrónimo inglês. O DN deixa claro no título que se refere à força aérea britânica, incluindo no corpo do texto o nome da entidade, opção idêntica à do *Expresso*. Encontrando-se escolhida a opção, restava decidir sobre a inclusão de uma nota de rodapé explicativa. Atendendo a que, logo a seguir, é dito que Scallie pilota aviões e serve o país, entendeu-se que o próprio texto contém o necessário esclarecimento, dispensando-se assim a nota de rodapé. Além disso, e parafraseando Schleiermacher, parece ser uma forma de levar o/a leitor/a ao autor, sem que com isso se faça perigar a inteligibilidade do texto.

Já “Victoria station” (Gaiman, 2015, p. 18), referida na segunda cena como o local onde Stuart encontra as fotos da jovem que se faz passar por Cassandra, requer tradução: sendo efetivamente uma estação de comboio e de metro e, para mais, referida por Stuart como a estação onde desembarcava em Londres sempre que ia ao cinema, importa que essa função esteja patente no texto de chegada. Esta tradução não apresentou, em si mesma, um obstáculo considerável. Requereu, contudo, uma análise comparativa em relação à escolha tradutiva de outra localidade referida no conto: Leicester Square (Gaiman, 2015, p. 18). A opção por “praça de Leicester” não seria desadequada. Contudo, uma pesquisa pelo corpus disponível revelou o uso abundante da opção de não tradução de “Square” em alguma imprensa portuguesa, sobretudo quando referenciada como Trafalgar Square, como é exemplo um artigo do *Público* com o título “Em defesa dos animais, a água das fontes de Trafalgar Square apareceu vermelha” (2020). A presença destas opções em textos redigidos em português não significa que as mesmas sejam vinculativas: não constituem uma regra inquestionável e muito menos a única solução disponível. No entanto, existindo o precedente com uso frequente, optou-se uma vez mais pela expressão inglesa.

Ainda na mesma página, é referido que Stuart fez um desenho a partir de uma das fotos que encontrou. A expressão “art class” dificilmente poderia ser traduzida como “aula de arte”: não parece existir um paralelo no programa curricular do ensino em Portugal. Por outro lado, a opção por “Educação Visual” corresponderia a uma solução desnecessariamente domesticante: os detalhes do programa curricular dessa disciplina em Portugal dificilmente serão iguais aos que constam da disciplina equivalente no Reino Unido, pelo que utilizar essa expressão num contexto que se sabe ter passado em Inglaterra se pode afigurar como desadequado. Assim, a opção recaiu em “aula de Artes Visuais”. Trata-se de um campo de conhecimento no qual, de acordo com a Direção-Geral da Educação, se enquadra a disciplina de Educação Visual (Direção-Geral da Educação, 2018). Além disso, a sua designação é suficientemente generalizada para abarcar as realidades das duas culturas.

Na terceira cena do conto, em casa da mãe de Stuart, esta menciona que encontrou alguém durante uma ida ao supermercado. O local é referido no texto de partida apenas como “Tesco” (Gaiman, 2015, p. 20), que corresponde ao nome de uma cadeia de lojas com sede no Reino Unido. Portugal não é, no entanto, um dos sete países abrangidos pela marca, cujo nome seria provavelmente alheio a um público português. Contudo, e à semelhança do que sucede com

“RAF”, exemplo acima referido, o texto fornece o necessário contexto, permitindo que o/a leitor/a perceba que se trata de uma loja: a mãe de Stuart menciona que estava na fila e saiu para ir buscar natas para os frutos silvestres. O/a leitor/a atento/a deduz assim que se trata de uma loja e que “Tesco” é o nome da cadeia correspondente, tendo-se então optado pela manutenção do nome.

A quarta cena apresenta-nos a realidade de Stuart enquanto pintor. Referindo-se ao início da sua carreira artística, a personagem afirma: “In the old days, I had a quarter of a wall and nothing priced at more than three hundred pounds” (Gaiman, 2015, p. 22). Visto tratar-se de um conto situado em Inglaterra, dificilmente poderia existir viabilidade para uma tradução que não a de “pounds” por “libras”; não existe aqui um problema de ordem pragmática, visto a situação comunicacional no texto de chegada não sofrer alteração em relação ao texto de partida.

Stuart exhibe na Little Gallery, em Chelsea (Gaiman, 2015, p. 22). Tratando-se de um local cuja real existência não é possível comprovar, deve, no entanto, ser considerado como real dentro da narrativa. Tal como não se traduziria o nome de um restaurante, também o de um espaço de arte se deve manter por traduzir. De outro modo, seria impossível, por exemplo, identificá-lo e localizá-lo. É, também, uma opção consistente com a mencionada no último parágrafo. Tanto “pounds” como “Little Gallery” são elementos atinentes ao meio da cultura de partida e, por isso, devem manter-se sem alterações.

Paul, um dos donos da galeria, também trabalha na Royal Opera House (Gaiman, 2015, p. 22). Tratando-se de uma casa de espetáculos de renome mundial e com repetidas referências em artigos portugueses, em que é mantido o seu nome por traduzir⁶, a solução tradutiva foi também desfavorável à respetiva tradução.

Já na quinta cena, o bar onde Stuart e Cassandra se encontram aparenta ter influências mediterrânicas, uma vez que as personagens pedem *meze* e *dolmades* (Gaiman, 2015, p. 26). Tendo encontrado múltiplas referências a estas opções gastronómicas em publicações portuguesas, optei pela manutenção dos termos referentes aos alimentos tal como surgem no texto de partida. É provável que uma grande parte dos leitores desconheça este tipo de alimentos; contudo, uma explicação pormenorizada sobre os pratos não seria essencial para a compreensão do trecho, além de os nomes permitirem assumir que se trata de comida exótica. Esta solução permite, também, abdicar de notas de rodapé.

No que diz respeito à intertextualidade, esta manifesta-se, em parte, na forma de referências pertinentes aos anos 80. Logo na primeira cena, com a despedida de solteiro de Rob como pano de fundo, parte da descrição de Stuart e Scallie assenta no aspeto visual das duas personagens, mais concretamente nas perucas tipo “Starsky & Hutch” (Gaiman, 2015, p. 13), uma referência a uma série norte-americana dos anos setenta. Tratando-se de uma série distanciada em termos temporais da data de publicação do conto, existe a probabilidade de ser desconhecida para uma grande parte dos leitores. Por esse motivo, a primeira solução tradutiva passava por eliminar a referência cultural e com isso evitar um estranhamento eventualmente excessivo. No entanto, o

⁶ Como, por exemplo, o artigo de 2007 da Renascença, intitulado “CCB transmite bailado ‘A Bela Adormecida’ com ‘produção icónica’ da Royal Opera House”.

texto de partida foi publicado em 2015. O distanciamento temporal em relação a esta referência cultural e o consequente desconhecimento da série é tão provável hoje como há cinco anos. Manteve-se então a proximidade ao texto de partida.

Na segunda cena, e para melhor compor a sua encenação, Stuart vai sozinho ao cinema duas vezes, para ver filmes que, como indicado no subcapítulo 2.2.1., expõem linhas intertextuais pertinentes para o conto. Numa dessas vezes Stuart foi ver *Weird Science* e na outra *Who framed Roger Rabbit* (Gaiman, 2015, pp. 18-19). Os dois filmes tiveram distribuição em Portugal, pelo que foram utilizadas as traduções já existentes: *Que loucura de mulher* e *Quem tramou Roger Rabbit?*.

Além dos problemas de tradução de ordem cultural, esta subsecção contém também problemas classificáveis como pragmáticos. Entre estes, assinala-se a omissão de "Friends United", por se tratar de uma referência que, dentro do mundo das plataformas *online*, deixou de ser atual. Engloba-se também neste conceito o equacionamento de questões como o distanciamento temporal entre a série *Starsky & Hutch* e o (não) reconhecimento da série pelo/a leitor/a.

4.1.5. Conclusão

O equilíbrio entre a tentativa de manter a proximidade ao texto de partida e a inteligibilidade da leitura, aliado ao registo oral e coloquial do texto, proporcionou um conjunto de problemas desafiantes. Uma parte considerável da dificuldade de tradução recaiu na opção a eleger para nomes de entidades, como "RAF" e "Tesco", esperando-se que as soluções aqui apresentadas (nestes casos, a não tradução) sejam aceitáveis do ponto de vista académico.

Algumas das soluções tradutivas potencialmente geradoras de estranhamento estariam eventualmente sujeitas a alterações por motivos editoriais e em função de uma hipotética encomenda de tradução. Segundo Jorge Almeida e Pinho, em *A tradução para edição: Viagem ao mundo de tradutores e editores em Portugal (1974-2000)*, "tais modelos de atuação são comuns ao processo translatório profissional, em que o tradutor se vê forçado a cumprir e aplicar medidas pragmáticas de integração das obras traduzidas no conjunto mais vasto do catálogo da casa editora, respeitando modelos preexistentes" (Pinho, 2014, p. 290).

4.2. “A questão da Cassandra” — o texto

A QUESTÃO DA CASSANDRA

Então, lá estávamos nós, o Scallie e eu, cada um com uma peruca tipo *Starsky & Hutch* com patilhas e tudo, às cinco da manhã à beira de um canal em Amesterdão. Tínhamos começado a noite num grupo de dez, incluindo o Rob, o noivo, visto pela última vez algemado a uma cama no Bairro da Luz Vermelha, com espuma de barbear a cobrir-lhe os países baixos enquanto o futuro cunhado se ria e dava palmadinhas no rabo da prostituta que segurava a lâmina de barbear, altura em que olhei para o Scallie e ele olhou para mim e disse “não viste nada, pois não?” e acenei que não, porque é melhor não conseguir responder a certas perguntas feitas por uma noiva sobre o fim de semana da despedida de solteiro, por isso esgueirámo-nos dali para ir tomar um copo, deixando para trás oito homens com perucas tipo *Starsky & Hutch* (um dos quais praticamente nu, preso a uma cama com algemas cor-de-rosa felpudas, e que parecia começar a arrepender-se desta aventura), num quarto com cheiro a desinfetante e a incenso barato, e sentámo-nos na margem de um canal e bebemos latas de cerveja dinamarquesa e falámos sobre os velhos tempos.

O Scallie — cujo nome verdadeiro é Jeremy Porter e a quem hoje em dia chamam Jeremy, mas que era conhecido como Scallie quando tínhamos onze anos — e o futuro noivo, o Rob Cunningham, tinham andado na escola comigo. Tínhamos mais ou menos perdido o contacto e encontrámo-nos sem grande esforço como se faz hoje em dia, através do Facebook e tal, e agora o Scallie e eu tínhamo-nos encontrado pela primeira vez desde os dezanove anos. As perucas tipo *Starsky & Hutch*, que tinham sido ideia do Scallie, faziam com que parecêssemos irmãos num telefilme — o Scallie era o irmão baixo e atarracado de bigode farto e eu o alto. Tendo em conta que muito do meu rendimento depois da escola tinha sido ganho como modelo, acrescentaria alto e de bom aspeto, mas ninguém tem bom aspeto com uma peruca tipo *Starsky & Hutch* com patilhas e tudo.

Além disso, a peruca fazia comichão.

Sentámo-nos perto do canal e, quando a cerveja acabou, continuámos a falar e vimos o nascer do sol.

A última vez que tinha visto o Scallie tinha ele dezanove anos e grandes planos. Tinha acabado de se tornar cadete da RAF. Ia pilotar aviões e aproveitar para contrabandear drogas e, assim, ficar incrivelmente rico ao mesmo tempo que ajudava o país. Era o tipo de ideia maluca que ele costumava ter quando andávamos na escola. Geralmente não dava em nada. Às vezes metia-nos a todos em sarilhos.

Agora, doze anos mais tarde, os seis meses na RAF tinham acabado antes do tempo por causa de um problema indeterminado no tornozelo, era um executivo sénior numa empresa que fazia janelas de vidros duplos, disse-me ele e, desde o divórcio, tinha uma casa mais pequena do que aquela que julgava merecer e apenas um *golden retriever* para lhe fazer companhia.

Andava a ter um caso com uma colega da empresa de janelas de vidros duplos, mas não tinha a esperança de que ela deixasse o namorado por causa dele, e achava que era mais simples assim. “Claro, desde o divórcio às vezes acordo a chorar. Acontece”, disse ele a certo ponto. Não o conseguia imaginar a chorar e, de qualquer modo, ele disse isto com um enorme sorriso à Scallie.

Falei-lhe sobre mim: ainda era modelo, ajudava uma amiga numa loja de antiguidades para me manter ocupado, pintava cada vez mais. Tinha sorte; as pessoas compravam os meus quadros. Tinha uma pequena exposição todos os anos na Little Gallery, em Chelsea e, embora inicialmente os quadros fossem comprados apenas por conhecidos — fotógrafos, antigas namoradas e por aí fora —, hoje em dia tenho colecionadores a sério. Falámos sobre os tempos de que só o Scallie parecia lembrar-se, quando ele, o Rob e eu éramos um trio, invencíveis, indestrutíveis. Falámos sobre desgostos amorosos da adolescência, sobre a Caroline Minton (que agora era a Caroline Keen e casada com um vigário), sobre a primeira vez que nos atrevemos a ver um filme para adultos, embora nenhum de nós se lembrasse do filme.

Depois o Scallie disse “no outro dia tive notícias da Cassandra”.

“Cassandra?”

“A tua antiga namorada. A Cassandra. Lembras-te?”

“...Não.”

“A de Reigate. Tinhas o nome dela escrito em todos os livros.” Devo ter parecido particularmente tapado ou bêbado ou ensonado, porque ele disse “Conheceste-a quando foste esquiar nas férias. Oh, por amor de Deus. *A tua primeira queca*. A Cassandra.”

“Ah”, disse eu, a lembrar-me, a lembrar-me de tudo. “A Cassandra.”

E lembrava-me mesmo.

“Pois”, disse o Scallie. “Ela mandou-me mensagem pelo Facebook. Disse que dirige um teatro comunitário no este de Londres. Devias falar com ela.”

“A sério?”

“Sim, bem, quer dizer, lendo as entrelinhas da mensagem, ela ainda pode ter um fraquinho por ti. Perguntou por ti.”

Perguntei-me quão bêbado estaria ele, quão bêbado estaria eu, a olhar para o canal à luz da manhã. Eu disse alguma coisa, não me lembro do que foi, depois perguntei ao Scallie se ele se lembrava de onde era o hotel porque me tinha esquecido e ele disse que também não se lembrava, e que o Rob é que tinha os dados do hotel e devíamos mesmo ir procurá-lo e salvá-lo da prostituta simpática com as algemas e o kit de barbear, e apercebemo-nos de que isso seria mais fácil se soubéssemos como voltar para onde o tínhamos deixado e quando procurava uma pista sobre o local onde tínhamos deixado o Rob encontrei no bolso de trás um cartão com a morada do hotel por isso voltámos para lá e a última coisa que fiz antes de afastar-me do canal

e daquela noite bizarra foi tirar a peruca tipo *Starsky & Hutch* que fazia comichão e atirá-la para o canal.

Flutuou.

O Scallie disse “Isso tinha uma caução, sabes. Se não a quisesses usar eu levava-a.” Depois disse “Devias dizer alguma coisa à Cassandra.”

Abanei a cabeça. Perguntei-me com quem é que ele tinha estado a falar *online*, com quem é que ele a tinha confundido, sabendo que não podia ser a Cassandra.

A questão da Cassandra é esta: eu tinha-a inventado.

Eu tinha quinze anos, quase dezasseis. Eu era estranho. Tinha acabado de passar pelo surto de crescimento da adolescência e, de repente, estava mais alto do que a maioria dos meus amigos, desconfortável com a minha própria altura. A minha mãe era dona e diretora de uma pequena escola de equitação e eu ajudava-a, mas as raparigas — do tipo competente, equestre, sensato — intimidavam-me. Quando estava em casa escrevia poesia de má qualidade e pintava aguarelas, sobretudo de pôneis nos campos; na escola — a minha escola era só para rapazes — era razoavelmente bom a jogar críquete, fazia um pouco de teatro, passava tempo a ouvir discos com os meus amigos (os CDs tinham aparecido há pouco tempo, mas os leitores de CD eram caros e raros e todos nós tínhamos herdado gira-discos e aparelhagens de som dos pais ou dos irmãos mais velhos). Quando não falávamos sobre música ou sobre desporto, falávamos sobre raparigas.

O Scallie era mais velho do que eu. O Rob também. Gostavam de ter-me no grupo deles, mas também gostavam de gozar comigo. Agiam como se eu fosse um miúdo e eu não era. Os dois já tinham andado enrolados com raparigas. Na verdade, não era bem assim; tinham andado enrolados com a mesma rapariga, a Caroline Minton, conhecida pela generosidade com que distribuía favores e por estar sempre disponível para se enrolar com alguém, desde que a pessoa tivesse uma mota.

Eu não tinha uma mota. Nem tinha idade para ter uma nem a minha mãe tinha dinheiro para me comprar uma (o meu pai tinha morrido quando eu era pequeno devido a uma *overdose* accidental de anestésico, quando estava no hospital para ser submetido a uma pequena cirurgia a um dedo do pé infetado. Evito hospitais até aos dias de hoje). Tinha visto a Caroline Minton em festas, mas ela aterrorizava-me e, mesmo que tivesse uma moto, não queria que a minha primeira experiência sexual fosse com ela.

Além disso, o Scallie e o Rob tinham namoradas. A namorada do Scallie era mais alta do que ele, tinha mamas enormes e interessava-se por futebol, o que queria dizer que o Scallie tinha que fingir interessar-se por futebol, sobretudo pelo Crystal Palace, ao passo que a namorada do Rob achava que o Rob e ela deviam ter coisas em comum, o que queria dizer que o Rob tinha deixado de ouvir *electropop* de meados dos anos 80, de que o resto do grupo gostava, e começado a ouvir bandas *hippy* mais velhas do que nós, o que era mau, e que o Rob podia

assaltar a coleção espetacular de cassetes de vídeo de séries de TV antigas do pai dela, o que era bom.

Eu não tinha namorada.

Até a minha mãe tinha começado a comentar isso.

O nome e a ideia devem ter vindo de algum lado, mas não me lembro. Só me lembro de escrever “Cassandra” nos meus livros de exercícios. E de, cuidadosamente, não dizer nada.

“Quem é a Cassandra?”, perguntou o Scallie, no autocarro a caminho da escola.

“Ninguém”, disse eu.

“Tem de ser alguém. Escreveste o nome dela no teu caderno de matemática.”

“É só uma rapariga que conheci quando fui fazer esqui nas férias.” A minha mãe e eu tínhamos ido esqui com a minha tia e os meus primos um mês antes, na Áustria.

“Vamos conhecê-la?”

“Ela é de Reigate. Acho que sim. Um dia destes.”

“Bem, espero que sim. E tu *gostas* dela?”

Fiz uma pausa, cuja duração esperei ser a mais adequada, e disse “Ela beija mesmo bem”, e o Scallie riu-se e o Rob quis saber se era linguado, com línguas e tudo, e eu disse “O que é que *tu* achas”, e no final do dia já ambos acreditavam que ela existia.

A minha mãe estava contente por saber que eu tinha encontrado alguém. Quanto às perguntas dela — o que é que os pais da Cassandra faziam, por exemplo —, limitava-me a encolher os ombros.

Tive três “encontros” com a Cassandra. Em cada um desses encontros, apanhei o comboio para Londres e levei-me ao cinema. De certa forma, era empolgante.

Voltei da primeira viagem com mais histórias de beijos e de apalhões de mamas.

O nosso segundo encontro (ou seja, ir sozinho ver o *Que loucura de mulher* em Leicester Square) foi, de acordo com o que contei à minha mãe, passado simplesmente a dar as mãos naquilo que ela ainda chamava de “fitas de cinema”, mas, como contei relutantemente ao Rob e ao Scallie (e, durante essa semana, a vários outros amigos da escola que queriam saber se era verdade, depois de terem ouvido os rumores contados pelo Rob e pelo Scallie, que tinham jurado guardar segredo), foi na verdade “O Dia Em Que Perdi A Virgindade” no apartamento da tia da Cassandra: a tia estava fora, a Cassandra tinha uma chave. Eu tinha (como prova) uma caixa de três preservativos, à qual faltava aquele que eu tinha deitado fora e uma tira de quatro fotos a preto e branco, que tinha encontrado na minha primeira viagem a Londres, abandonada no cesto de uma cabine de fotos na estação de Victoria. As fotos mostravam uma rapariga mais ou menos da minha idade, com cabelo comprido e liso (não tinha a certeza da cor. Louro escuro?

Ruivo? Castanho claro?) e um rosto simpático, sardento, bonito, até. Guardei no bolso. Desenhei um esboço a lápis da terceira foto na aula de Artes Visuais, aquela de que gostava mais, em que ela estava de cabeça meio virada, como se estivesse a chamar um amigo do lado de fora da pequena cortina, fora do enquadramento. Parecia meiga e charmosa. Teria gostado que ela fosse a minha namorada.

Pus o desenho na parede do meu quarto, onde podia vê-lo da minha cama.

Depois do nosso terceiro encontro (para ver o *Quem tramou Roger Rabbit*) voltei à escola com más notícias: a família da Cassandra ia para o Canadá (um sítio que, aos meus ouvidos, me parecia mais convincente do que a América), qualquer coisa a ver com o emprego do pai, e eu não ia vê-la durante muito tempo. Não tínhamos acabado, mas estávamos a ser práticos: naquela altura as chamadas internacionais eram demasiado caras para adolescentes. Era o fim.

Eu andava triste. Toda a gente reparava em como andava triste. Diziam-me que teriam adorado conhecê-la, talvez quando ela voltasse no Natal? Eu estava confiante que no Natal ela já estaria esquecida.

E estava. No Natal, eu andava com a Nikki Blevins e a única prova de que a Cassandra alguma vez tinha feito parte da minha vida era o nome dela escrito nuns cadernos e o desenho a lápis na parede do meu quarto, que dizia por baixo “Cassandra, 19 de fevereiro de 1985”.

Quando a minha mãe vendeu a escola de equitação, o desenho perdeu-se durante as mudanças. Eu andava na escola de belas-artes na altura, achava os meus antigos desenhos a lápis tão embaraçosos como o facto de ter inventado uma namorada e não me importei.

Acho que já não pensava na Cassandra há vinte anos.

A minha mãe vendeu a escola, a casa anexa e o terreno a um promotor imobiliário, que construiu um complexo habitacional no local e lhe deu uma pequena moradia na ponta da Seton Close como parte do negócio. Visito-a pelo menos uma vez de quinze em quinze dias, chego na sexta à noite e saio no domingo de manhã, numa rotina tão certa como o relógio de pêndulo na entrada.

A minha mãe anda preocupada com a minha felicidade. Começou a dizer que as filhas de algumas amigas seriam bons partidos. Durante a última visita tivemos uma conversa extremamente embaraçosa que começou com ela a perguntar se eu queria que me apresentasse ao organista da igreja, um jovem da minha idade muito simpático.

“Mãe. Não sou *gay*.”

“Não há nada de errado nisso, filho. Há muitas pessoas que são. Até se casam. Bem, não é um casamento como deve ser, mas é a mesma coisa.”

“Mesmo assim, não sou *gay*.”

“Só pensei que, como ainda não és casado e como pintas, e és modelo.”

“Já tive namoradas, mamã. Até conheceste algumas.”

“Nunca foi nada que durasse muito, filho. Só pensei que tivesses alguma coisa para me dizer.”

“Não sou *gay*, mãe. Se fosse, dizia-te.” E depois disse “Beije o Tim Carter numa festa quando andava em belas-artes mas estávamos bêbados e nunca passou disso.”

Franziu o sobrolho. “Já chega dessa conversa, meu menino.”

E depois, para mudar de assunto, como quem tira um sabor desagradável da boca, disse “Não vais adivinhar com quem dei de caras no Tesco, na semana passada.”

“Não vou mesmo. Quem?”

“A tua antiga namorada. Ou, melhor dizendo, a tua primeira namorada.”

“A Nikki Blevins? Espera, ela é casada, não é? Nikki Woodbridge?”

“Antes dela, filho. A Cassandra. Eu estava atrás dela na fila. Estava à frente, mas esqueci-me de que precisava de natas para os frutos silvestres, por isso voltei para ir buscá-las e ela passou para a minha frente, e eu sabia que conhecia aquela cara. No início, achei que era a filha mais nova da Joanie Simmond, aquela que tem um distúrbio da fala, dantes dizia-se gaguez, mas agora parece que já não se pode dizer isso, mas depois pensei eu sei de onde conheço esta cara, esteve por cima da tua cama durante cinco anos, claro, disse eu, “É a Cassandra, não é?” e ela disse “Sou, sim”, e eu disse “Vai-se rir, mas eu sou a mãe do Stuart Innes.” Ela disse “Stuart Innes”? E o rosto dela iluminou-se. Bem, ela fez-me companhia enquanto eu punha as compras no saco e disse que já tinha entrado em contacto com o teu amigo Jeremy Porter no Bookface, e que tinham estado a falar sobre ti...”

“Queres dizer Facebook? Ela esteve a falar com o Scallie no Facebook?”

“Sim, filho.”

Bebi o meu chá e perguntei-me com quem é que a minha mãe tinha estado mesmo a falar. Disse “Tens a certeza de que esta é a Cassandra que estava por cima da minha cama?”

“Sim, filho. Contou-me sobre quando a levaste a Leicester Square e como ficou triste quando tiveram que ir para o Canadá. Foram para Vancouver. Perguntei-lhe se ela conhecia o meu primo Leslie, que foi para Vancouver depois da guerra, mas ela disse que achava que não e parece que aquilo até é uma cidade grande. Conte-lhe sobre o desenho a lápis que tinhas feito e ela pareceu estar muito a par das tuas atividades. Ficou muito contente quando lhe disse que esta semana ias inaugurar uma exposição numa galeria.”

“Contaste-lhe *isso*?”

“Sim, filho. Achei que ela ia gostar de saber.” Depois a minha mãe disse, quase com tristeza, “Ela é muito bonita, filho. Acho que está a fazer qualquer coisa que tem a ver com teatro comunitário.” Depois a conversa passou para a reforma do Dr. Dunning, que tinha sido o nosso

médico de família desde antes de eu ter nascido e o facto de ele ser o único médico não indiano na clínica e o que a minha mãe achava disso.

Nessa noite, deitei-me no meu pequeno quarto em casa da minha mãe e revi mentalmente a conversa. Já não tenho perfil no Facebook e pensei em voltar lá para ver quem eram os amigos do Scallie e se esta pseudo-Cassandra lá estava, mas havia demasiadas pessoas que eu não fazia questão de voltar a ver e deixei-me ficar, com a certeza de que haveria uma explicação, que seria simples e adormeci.

Tenho exposto na Little Gallery, em Chelsea, desde há mais de uma década. Dantes tinha uma quarta parte de uma parede e nenhum quadro que custasse mais de trezentas libras. Agora tenho a minha própria exposição todos os meses de outubro, durante um mês, e pode dizer-se que me basta vender uma dúzia de quadros para saber que as minhas necessidades, renda e despesas estão garantidas por mais um ano. As pinturas que não se vendem ficam na galeria até serem compradas e são sempre compradas até ao Natal.

O casal proprietário da galeria, o Paul e o Berry, ainda me chamam de “rapaz bonito”, como há doze anos, quando comecei a expor quadros com eles e isso ainda podia ser verdade. Nessa altura, usavam camisas às flores com golas abertas e correntes de ouro: agora, na meia-idade, usam fatos caros e falam demasiado sobre o mercado da bolsa para o meu gosto. Ainda assim, gosto da companhia deles. Vejo-os três vezes por ano: em setembro, quando vêm ao meu estúdio ver no que tenho estado a trabalhar e escolhem as pinturas para a exposição; na galeria, para pendurar os quadros e para a abertura em outubro; e em fevereiro, para fazermos contas.

O Barry é quem administra a galeria. O Paul é co-proprietário, vai às festas, mas também trabalha no guarda-roupa da Royal Opera House. A festa de pré-inauguração da exposição deste ano foi numa sexta à noite. Eu tinha passado alguns dias a pendurar os quadros nervosamente. Agora a minha parte já estava feita e não havia mais nada a fazer a não ser esperar, torcer para que as pessoas gostassem das minhas pinturas e não fazer figura triste. Fiz como nos doze anos anteriores, seguindo as instruções do Barry: “Modera-te no champanhe. Bebe muita água. Não há nada pior para um colecionador do que encontrar um artista bêbado, a não ser que ele seja famoso pelas bebedeiras e tu, meu querido, não és. Sê amistoso mas enigmático e quando as pessoas perguntarem pela história por trás da pintura, diz ‘A minha boca é um túmulo’. Mas, por amor de Deus, insinua que *existe* uma história. É a história que eles estão a comprar.”

Hoje em dia é raro convidar pessoas para a pré-inauguração: alguns artistas fazem-no, como evento social. Eu não. Embora leve a minha arte a sério, como arte, e tenha orgulho no meu trabalho (a minha última exposição chamava-se “Pessoas em Paisagens”, o que de algum modo diz tudo sobre o meu trabalho), entendo que a festa existe apenas como um evento comercial, um convite a eventuais compradores e àqueles que podem dizer a coisa certa a outros eventuais compradores. Digo-te isto para que não te espantes por serem o Barry e o Paul a gerir a lista de convidados para a pré-inauguração, e não eu.

A pré-inauguração começa sempre às seis e meia da tarde. Tinha passado a tarde a pendurar quadros e a certificar-me de que tudo ficava o melhor possível, como sempre fiz todos os anos. A única coisa diferente acerca do dia deste evento em particular era o entusiasmo do Paul, que parecia um rapazinho cheio de vontade de contar o que tinha comprado como presente de aniversário. Isso e o Barry que, enquanto pendurávamos os quadros, disse “Acho que esta noite te vai fazer famoso.”

Eu disse “Acho que há uma gralha no quadro de Lake District.” Uma pintura demasiado grande de Windermere ao pôr-do-sol, com duas crianças nas margens, a olhar de forma vazia para o espectador. “Devia dizer três mil libras. Diz trezentas mil.”

“Ah, sim?” disse o Barry, desinteressado. “Ora vejam só.” Mas não fez nada para corrigir.

Fiquei intrigado, mas os primeiros convidados tinham chegado um pouco antes da hora e o mistério podia esperar. Um jovem convidou-me a comer um pastel de cogumelos de uma bandeja prateada. Peguei no meu copo de champanhe modera-isto de uma mesa no canto e preparei-me para conviver.

Os preços eram todos elevados e tive dúvidas de que a Little Gallery conseguisse vender os quadros, e comecei a preocupar-me com o ano seguinte.

O Barry e o Paul encarregam-se sempre de me levar pela sala, enquanto dizem “Este é o artista, o rapaz bonito que faz todas estas coisas bonitas, o Stuart Innes”, e eu aperto mãos e sorrio. No fim da noite já conheço toda a gente, e o Paul e o Barry são muito bons a dizer “Stuart, lembra-te do David, ele escreve sobre arte para o *Telegraph*...”, e no que me diz respeito eu sou bom a dizer “Claro que sim, como está? Ainda bem que pôde vir.”

A sala estava cheia quando uma ruiva espampanante a quem eu não tinha sido apresentado começou a gritar “Merda representativa!”

Eu estava a conversar com o crítico de arte do *Daily Telegraph* e virámo-nos. Ele disse “É uma amiga sua?”

Eu disse “Acho que não.”

Ela ainda estava a gritar, apesar de os sons da festa já se terem silenciado. Gritava “Ninguém está interessado nesta merda! Ninguém!” Depois tirou do bolso do casaco uma lata de tinta e gritou “Vendam lá isto agora!” e atirou tinta sobre o *Pôr-do-sol em Windermere*. Era tinta azul escura.

O Paul já estava ao pé dela, a tirar-lhe a lata de tinta enquanto dizia “Esse quadro valia trezentas mil libras, minha menina.” O Barry agarrou-lhe no braço, disse “Acho que a polícia vai querer falar consigo” e levou-a para o escritório dele. Enquanto era levada, gritava “Não tenho medo! Tenho orgulho! Artistas como ele alimentam-se de compradores de arte ingénuos como vocês. Vocês são uma carneirada! Treta representativa!”

E depois desapareceu de vista e as pessoas na festa cochichavam enquanto inspecionavam a pintura arruinada pela tinta e olhavam para mim, e o tipo do *Telegraph* perguntava se eu queria

comentar como me sentia depois de ver uma pintura de trezentas mil libras destruída, e eu murmurei que tinha orgulho em ser pintor, e disse qualquer coisa sobre a natureza efémera da arte, e ele disse que achava que o acontecimento desta noite era em si mesmo um evento artístico, e ambos concordámos que, evento artístico ou não, a mulher não batia bem da cabeça.

O Barry voltou, movimentando-se entre os vários grupos enquanto explicava que o Paul estava a falar com a jovem e que eu é que devia decidir o que lhe ia acontecer. Os convidados ainda cochichavam agitadamente à medida que ele os ia acompanhando até à saída. O Barry pediu desculpas, concordou que vivíamos tempos conturbados, explicou que a galeria abriria no dia seguinte à hora habitual.

“Correu bem”, disse ele, quando ficámos sozinhos na galeria.

“*Bem?* Foi um desastre.”

“Hum, hum. ‘Stuart Innes, cuja pintura de trezentas mil libras foi destruída.’ Acho que devias ser mais compreensivo, não? Ela é uma artista como tu, mesmo que tenha objetivos diferentes. Às vezes só é preciso uma ajudinha destas para nos empurrar para o nível acima.”

Fomos para a sala das traseiras.

“Quem teve a ideia?”, disse eu.

“Fomos nós”, disse o Paul. Estava a beber vinho branco na sala das traseiras com a ruiva. “Bom, foi sobretudo o Barry. Mas era preciso encontrar uma boa atriz que fosse convincente, e encontrei-a.” Ela fazia por sorrir, modestamente: conseguia parecer ao mesmo tempo envergonhada e orgulhosa.

“Se isto não te der a atenção que mereces, rapaz bonito,” disse o Barry, sorrindo para mim, “nada o fará. Agora já és suficientemente importante para seres atacado.”

“A pintura de Windermere está destruída”, lembrei.

O Barry olhou para o Paul e ambos riram. “Já está vendida por setenta e cinco mil libras, com manchas de tinta e tudo”, disse o Barry. “É como eu estou sempre a dizer, as pessoas pensam que estão a comprar arte, mas na verdade estão a comprar uma história.”

O Paul encheu os nossos copos: “E é a ti que devemos tudo isto”, disse para a mulher. “Stuart, Barry, proponho um brinde. À *Cassandra*.”

“Cassandra”, repetimos, e bebemos. Desta vez não me moderei a beber. Estava a precisar.

Então, enquanto eu ainda assimilava o nome, o Paul disse “Cassandra, como certamente já percebeste, este jovem absurdamente atraente e talentoso é o Stuart Innes.”

“Eu sei”, disse ela. “Na verdade, somos amigos de longa data.”

“Não me digas”, disse o Barry.

“Bem”, disse a Cassandra”, há vinte anos o Stuart escreveu o meu nome no caderno de matemática.”

Ela parecia-se com a rapariga do meu desenho, sim. Ou com a rapariga nas fotografias, já crescida. Rosto definido. Inteligente. Confiante.

Nunca a tinha visto na vida.

“Olá, Cassandra”, disse eu. Não me ocorreu mais nada para dizer.

Estávamos no bar de vinhos por baixo do meu apartamento. Também lá servem comida. Não é só um bar de vinhos.

Dei por mim a falar com ela como se fosse alguém que eu conhecesse desde a infância. E tal como tive de lembrar a mim mesmo, não era. Só a tinha conhecido naquela noite. Ela ainda tinha manchas de tinta nas mãos.

Espreitámos o menu, pedimos a mesma coisa — os *meze* vegetarianos — e, quando chegaram, tanto eu como ela começámos pelos *dolmades* antes de passar para o húmus.

“Inventei-te”, disse-lhe eu.

Não era a primeira coisa que eu tinha dito: antes, tínhamos falado sobre o teatro comunitário de que ela fazia parte, como ela tinha ficado amiga do Paul, da oferta que ele lhe tinha feito — mil libras pela atuação daquela noite — e como ela precisava do dinheiro, mas tinha aceitado, sobretudo, porque lhe pareceu divertido. De qualquer modo, disse ela, não podia ter recusado depois de ouvir o meu nome. Achou que era o destino.

Foi aí que eu disse o que disse. Receei que ela achasse que eu era doido, mas disse na mesma. “Inventei-te”.

“Não”, disse ela. “Não inventaste. Quer dizer, é óbvio que não. Estou mesmo aqui.” Depois disse “Queres tocar-me?”

Olhei para ela. Para o rosto dela, para a postura dela, para os olhos dela. Era tudo o que eu sonhava numa mulher. Tudo o que me tinha faltado em outras mulheres. “Sim”, disse eu. “Muito.”

“Vamos jantar primeiro”, disse ela. Depois disse, “Quando foi a última vez que estiveste com uma mulher?”

“Não sou *gay*”, protestei. “Tenho namoradas.”

“Eu sei”, disse ela. “Quando foi a última?”

Tentei lembrar-me. Teria sido a Brigitte? Ou a estilista com quem a agência publicitária me mandou à Islândia? Não tinha a certeza. “Há dois anos”, disse-lhe. “Talvez três. Ainda não conheci a pessoa certa, só isso.”

“Conheceste uma vez”, disse ela. Abriu a bolsa, uma coisa grande, roxa e mole, retirou uma capa de cartão, tirou de lá um pedaço de papel, amarelado pela fita adesiva nos cantos. “Vês?”

Eu lembrava-me. Como podia não me lembrar? Tinha estado pendurado por cima da minha cama durante anos. Ela olhava à volta, como se falasse com alguém atrás da cortina. Dizia “Cassandra, 19 de fevereiro de 1985”. E estava assinado “Stuart Innes”. Há algo simultaneamente embaraçoso e enternecedor quando se vê a nossa própria caligrafia de quando tínhamos quinze anos.

“Voltei do Canadá em 89”, disse ela. “O casamento dos meus pais acabou e a minha mãe quis voltar para casa. Perguntei-me o que seria feito de ti, o que estarias a fazer, por isso fui à tua antiga casa. Estava vazia. Tinha as janelas partidas. Era óbvio que já não morava lá ninguém. A escola de equitação já tinha sido demolida — fiquei triste, porque, como é óbvio, eu adorava cavalos quando era miúda, mas andei pela casa até encontrar o teu quarto. Era obviamente o teu quarto, apesar de já não ter mobília. Ainda tinha o teu cheiro. E isto ainda estava pendurado na parede. Achei que ninguém ia dar pela falta.”

Sorriu.

“Quem és tu?”

“Cassandra Carlisle. Trinta e quatro anos. Antiga atriz. Dramaturga falhada. Atualmente diretora de um teatro comunitário em Norwood. Psicodrama. Sala para alugar. Quatro peças por ano, mais *workshops* e pantomima local. Quem és tu, Stuart?”

“Tu sabes quem eu sou.” Depois disse, “Sabes que nunca te tinha visto antes, não sabes?”

Ela acenou que sim. Disse “Pobre Stuart. Vives por cima do bar, certo?”

“Sim. Às vezes é um bocado barulhento. Mas dá jeito por causa do metro. E a renda não é muito alta.”

“Vamos pedir a conta e subir.”

Tentei tocar-lhe na mão. “Ainda não”, disse ela, afastando a mão antes que eu lhe pudesse tocar. “Devíamos falar primeiro.”

Então, subimos.

“Gosto do teu apartamento”, disse ela. “É exatamente o tipo de sítio onde te imagino a viver.”

“Talvez seja altura de começar a pensar em mudar-me para um sítio maior”, disse eu. “Mas serve perfeitamente. A luz nas traseiras é boa para o estúdio — agora não vês o efeito, por ser noite. Mas é ótima para pintar.”

Trazer alguém para casa é estranho. Faz com que se veja o sítio onde moramos como se nunca tivéssemos lá estado antes. A entrada tem duas pinturas a óleo com a minha figura, da minha breve carreira como modelo de pintura (não tinha paciência para fazer poses e ficar imóvel durante muito tempo, uma falha, bem sei), fotos ampliadas, na pequena cozinha e na casa de

banho, de quando fazia publicidade, capas de livros com fotos minhas — sobretudo capas de romances — por cima das escadas.

Mostrei-lhe o estúdio e depois o quarto. Olhou com atenção para a cadeira de barbeiro eduardiana que eu tinha resgatado de um edifício antigo que tinha fechado em Shoreditch. Sentou-se na cadeira, tirou os sapatos.

“Quem foi o primeiro adulto de quem gostaste?”, perguntou-me.

“Que pergunta estranha. Deduzo que a minha mãe. Não sei. Porquê?”

“Eu tinha uns três, talvez quatro anos. Ele era um carteiro chamado Senhor Cartinha. Chegava na sua pequena carrinha dos correios e trazia-me coisas maravilhosas. Não vinha todos os dias. Só às vezes. Pacotes de papel castanho com o meu nome e, lá dentro, havia brinquedos, ou doces, ou outra coisa qualquer. Ele tinha um rosto simpático, engraçado, e um nariz batatudo.”

“E era real? Parece alguém inventado por um miúdo.”

“Ele conduzia uma carrinha dos correios pela casa dentro. Não era muito grande.”

Começou a desabotoar a blusa. Era bege, ainda salpicada pelas manchas de tinta. “Qual é a primeira coisa de que te lembras realmente? Não vale falares de coisas que te tenham contado. Algo de que te lembres mesmo.”

“Ir à praia quando tinha três anos, com a minha mãe e com o meu pai.”

“Lembras-te disso? Ou lembras-te de te falarem disso?”

“Não vejo qual é o objetivo disto...”

Ela levantou-se, meneou-se, deixou cair a saia. Usava um sutiã branco, cuecas verde-escuras, meio gastas. Tudo muito humano: não era nada que se usasse para impressionar um novo amante. Perguntei-me qual seria o aspeto das mamas dela quando tirasse o sutiã. Queria acariciá-las, tocar-lhes com os lábios.

Passou da cadeira para a cama, onde eu me tinha sentado.

“Agora, deita-te. Desse lado da cama. Eu fico ao teu lado. Não me toques.”

Deitei-me, com as mãos ao longo do corpo. Ela olhou para mim. Disse “És tão bonito. Para dizer a verdade não tenho a certeza se fazes o meu estilo. Mas terias feito quando eu tinha quinze anos. Simpático, doce, inofensivo. Artístico. Póneis. Uma escola de equitação. E aposto que não tomas a iniciativa com uma rapariga a não ser que tenhas a certeza de que ela está pronta, certo?”

“Não”, disse-lhe. “Acho que não.”

Deitou-se ao meu lado.

“Agora podes tocar-me”, disse a Cassandra.

Tinha começado a pensar novamente no Stuart no final do ano passado. Deve ter sido do *stress*. O trabalho estava a correr mais ou menos bem, mas tinha acabado com o Pavel, que pode, ou não, ter sido má rês, mas que de certeza estava metido em vários negócios manhosos na Europa de Leste, e comecei a pensar em sites de relacionamentos *online*. Tinha passado uma semana estúpida a inscrever-me no tipo de *sites* que nos voltam a pôr em contacto com velhos amigos e, a partir daí, foi um pequeno pulo até ao Jeremy “Scallie” Porter e até ao Stuart Innes.

Acho que já não seria capaz. Falta-me a determinação, a atenção ao detalhe. E outra coisa qualquer que se perde quando se envelhece.

O Senhor Cartinha costumava chegar na sua carrinha quando os meus pais não tinham tempo para mim. Sorria com o seu grande sorriso de gnomo, piscava-me o olho, dava-me uma embalagem em papel castanho onde estava escrito “Cassandra” em letras grandes e dentro havia chocolate, ou uma boneca, ou um livro. O seu último presente foi um microfone de plástico cor-de-rosa e eu andava pela casa a cantar ou a fingir que estava na televisão. Foi o melhor presente que alguma vez recebi.

Os meus pais não faziam perguntas sobre os presentes. Eu não pensava em quem de facto os mandava. Vinham com o Senhor Cartinha, que conduzia a sua pequena carrinha pelo corredor até à porta do meu quarto e batia sempre três vezes à porta. Eu era uma rapariga afectuosa e, quando o vi na vez seguinte, depois do microfone de plástico, corri até ele e abracei-lhe as pernas.

É difícil descrever o que aconteceu nesse instante. Ele desfez-se como neve, ou como cinzas. Num momento, eu estava a abraçar alguém e, de repente, havia apenas uma espécie de pó branco e depois já não havia nada.

Dantes costumava desejar que o Senhor Cartinha voltasse mas, depois disso, nunca mais voltou. Tinha sido o fim dele. Algum tempo depois tornou-se embaraçoso lembrar-me dele: eu tinha caído *nessa*.

É tão estranho, este quarto.

Pergunto-me como é possível alguma vez ter pensado que alguém que me fez feliz quando eu tinha quinze anos me poderia fazer feliz agora. Mas o Stuart era perfeito: a escola de equitação (com póneis), as pinturas (que demonstravam a sua sensibilidade) e a falta de experiência com raparigas (para que eu pudesse ser a primeira), e como ele seria muito, muito alto, moreno e bonito. Também gostava do nome: dava uns ares de escocês e (na minha cabeça) soava a herói de um romance.

Escrevi o nome do Stuart nos cadernos.

Não contei a nenhum dos meus amigos a coisa mais importante sobre o Stuart: que eu o tinha inventado.

Agora estou a levantar-me da cama e olho para o esboço de um homem, uma silhueta de farinha, ou de cinza, ou de pó na colcha preta de cetim, e visto-me.

As fotografias na parede também estão a desaparecer. Não contava com isso. Pergunto-me o que restará do seu mundo daqui a algumas horas, pergunto-me se me devia ter mantido afastada, uma fantasia masturbatória, algo tranquilizante e reconfortante. Ele teria vivido uma vida inteira sem nunca ter realmente tocado em alguém, apenas uma fotografia e um quadro e uma meia-memória para um punhado de pessoas que já mal se lembravam dele.

Saio do apartamento. Ainda há pessoas no bar de vinhos, no piso de baixo. Estão sentadas à mesa, no canto, onde o Stuart e eu tínhamos estado antes. A vela está meio gasta mas quase que podíamos ser nós. Um homem e uma mulher, a conversar. E em breve vão levantar-se da mesa e afastar-se, e a vela será apagada e as luzes serão desligadas, e acaba-se mais uma noite.

Chamo um táxi. Entro. Durante um instante — o último, espero eu — dou por mim a sentir a falta do Stuart Innes.

Depois relaxo no assento do táxi e deixo o Stuart partir. Espero poder pagar o táxi e dou por mim a pensar se vai haver um cheque na minha bolsa de manhã, ou apenas mais uma folha de papel em branco.

Depois, mais satisfeita do que insatisfeita, fecho os olhos e espero até estar em casa.

5. Detalhes de Cassandra — A tradução brasileira

5.1. Breves notas sobre o tradutor Augusto Calil

À data da redação deste projeto, a única tradução portuguesa de “The thing about Cassandra” é da responsabilidade do tradutor brasileiro Augusto Calil, com o título “Detalhes de Cassandra”. Encontra-se na tradução de *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances*, realizada por Calil e publicada pela Editora Intrínseca, com o título *Alerta de Risco: Contos e Perturbações*, em 2016. A versão utilizada para este projeto é a digital, disponibilizada pela Amazon.

É escassa a informação sobre a já longa carreira de Augusto Calil. Entre as poucas fontes que mencionam o seu percurso, a página de LinkedIn do próprio tradutor brasileiro é aquela que aparenta estar mais completa, sendo daí que se retiram os dados aqui apresentados.

A longa carreira deste brasileiro na tradução teve início em 2000, ano em que assumiu a responsabilidade da tradução de páginas da Apple, HP, Disney Channel e Fox Kids, entre outras. Ao longo dos anos, Calil adquiriu experiência na tradução de artigos de teor académico, das áreas da Medicina e Tecnologia, entre outras. O seu currículo inclui, além disso, traduções de artigos jornalísticos para o jornal *Estado de S. Paulo*, também conhecido como *Estadão*, com o qual colabora desde 2008.

Dentro do vasto currículo de Augusto Calil no que concerne à Tradução Literária, são de realçar as traduções de *Divisadero* de Michael Ondaatje, *New York: Life in the Big City* e *To the Heart of the Storm* de Will Eisner, *The Information* de James Gleick e *The Boy in the Striped Pyjamas* de John Boyne.

Algumas traduções de Calil foram distinguidas com prémios: em 2010, a Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil, entidade brasileira sem fins lucrativos que atribui prémios anuais a obras literárias dentro do género, atribuiu-lhe o certificado de Altamente Recomendável - categoria Tradução/Adaptação – Jovem, na sequência da tradução de *The search*, versão inglesa de *De zoektocht*, obra de banda desenhada da lavra de Eric Heuvel, Ruud van der Rol e Lies Schippers. A tradução brasileira foi publicada pela Quadrinhos na Cia., pertencente ao Grupo Companhia das Letras, em 2009.

Merece também destaque *João e Maria*, publicada pela Editora Intrínseca, em 2015. Trata-se da tradução de *Hansel and Gretel*, reimaginação de Neil Gaiman do clássico dos irmãos Grimm, lançado com a chancela da Bloomsbury, em 2014. Esta tradução do brasileiro recebeu, em 2016, o prémio de Melhor Tradução – Categoria Adaptação/Reconto da Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil.

Atualmente, Calil é revisor de conteúdos da empresa tecnológica Cisco Systems, trabalhando também com a empresa de tradução RWS. Ao nível da tradução literária, o tradutor brasileiro mantém vínculo com as editoras Intrínseca e Companhia das Letras.

5.2. Análise da tradução de Augusto Calil

Procede-se, neste subcapítulo, à análise de “Detalhes de Cassandra”⁷ tradução portuguesa de “The thing about Cassandra” pré-existente à elaborada neste projeto. Importa, antes de mais, referir que não existe qualquer intenção de definir um qualquer tipo de hierarquização entre as duas traduções. Além das naturais diferenças inerentes a cada uma das duas variantes da língua portuguesa, existem essencialmente divergências que se prendem com as estratégias tradutivas adotadas que, por sua vez, podem ter a sua raiz numa leitura diferente do texto de partida. A este propósito, é de notar que *Alerta de Risco: Contos e Perturbações* não contém qualquer paratexto assinado por Calil, o que impede aquilo que seria um acesso privilegiado ao raciocínio tradutivo do tradutor brasileiro. É também de realçar que a tradução proposta neste projeto foi concebida em contexto académico, usufruindo, portanto, de considerável liberdade e, até, de um certo carácter experimental. Augusto Calil, por seu turno, não terá desfrutado desta mesma liberdade: pesaram certamente questões de ordem editorial, condicionantes, em maior ou menor grau, das suas decisões tradutivas. A este propósito e parafraseando *A tradução para edição: Viagem ao mundo de tradutores e editores em Portugal (1974-2000)* de Jorge Almeida e Pinho, o impacto decisório do tradutor no processo tradutivo é muitas vezes secundarizado por imposições de ordem editorial (Pinho, 2014, p. 24). Ou seja, é inteiramente possível que parte do resultado final da tradução de Augusto Calil tenha sofrido influências externas.

5.2.1. Especificidades do texto e do par de línguas

Apesar de se tratar de outra variante da língua portuguesa, o tradutor brasileiro terá encontrado os mesmos problemas inerentes às inevitáveis diferenças linguísticas entre as línguas inglesa e portuguesa, além dos que resultam das especificidades do conto. Esta subsecção procurará analisar algumas das soluções de Augusto Calil suscetíveis de proporcionar mais discussão.

Logo no título, é proposto “Detalhes de Cassandra”, indiciando um valor semântico relacionado com pormenores. Como referido no início deste subcapítulo, ou se trata de uma decisão tradutiva gerada por influência editorial, ou simplesmente o tradutor brasileiro teve uma leitura diferente daquela que aqui se apresenta. De qualquer modo, trata-se de uma solução em que Calil se afasta do texto de partida, o que é uma estratégia relativamente frequente nas opções do tradutor brasileiro. É também uma opção tradutiva que dista claramente da interpretação que se tem vindo a fazer do conto. Como já se disse, o leitor é remetido para pormenores, minúcias, quando na verdade o que está em causa é uma questão crucial sobre a existência de Cassandra e do próprio Stuart.

⁷ Ver Anexo B.

Na primeira cena, Stuart e Scallie recordam-se da sua adolescência: “We talked about teenage heartbreak” (Gaiman, 2015, p. 15). Tal como sucede na tradução por mim proposta, Augusto Calil não terá ao dispor uma palavra em português com valor idêntico a “heartbreak”, tendo assim enveredado pela aproximação ao texto de partida com “corações partidos”, uma construção perifrástica.

A quarta cena mostra-nos Stuart nos preparativos para a próxima exposição e começa por nos informar de que Stuart tem apresentado exposições na Little Gallery desde há mais de dez anos: “I have been showing in the Little Gallery in Chelsea for over a decade now” (Gaiman, 2015, p. 22). Apesar de, apenas algumas linhas abaixo, Stuart mencionar que expõe as suas pinturas neste local, Augusto Calil entendeu necessário explicitar que Stuart expunha os seus quadros, com o acréscimo de “minhas obras”: “Já faz mais de uma década que exponho minhas obras na Little Gallery, de Chelsea”. É um dos pontos em que, através de um posicionamento aparentemente explanativo, o tradutor brasileiro parece preferir uma estratégia alinhada com o que Schleiermacher consideraria “levar o autor ao leitor”.

Nessa mesma cena, e sabendo do desconforto de Stuart em eventos sociais, Barry aconselha-o sobre o melhor modo de se comportar na festa: “Be amiable but enigmatic” (Gaiman, 2015, p. 23). Calil prefere a copulativa “e” entre os dois adjetivos: “Seja amigável e enigmático”. Sem querer invalidar a opção do tradutor brasileiro, deve, no entanto, ser dito que se perde o valor adversativo contido nesta frase, uma vez que Barry aparenta pedir a Stuart um contraponto entre os dois atributos.

Outro dos pontos em que a escolha lexical de Calil merece particular atenção ocorre ainda na quarta cena. Um dos pontos do plano de Barry e Paul passa pelo inflacionar do preço de um dos quadros, algo que chama a atenção de Stuart: “It was perplexing” (Gaiman, 2015, p. 23). A versão brasileira propõe “surpreendente” como proposta para “perplexing”. Parece detetar-se uma suavização do registo discursivo por parte de Calil, que ocorre também em outros pontos do texto. Tanto o dicionário da Collins como o da Cambridge apontam para uma noção de confusão, de falta de compreensão, não sendo esses sentidos necessariamente paralelos do valor de surpresa. Algo semelhante ocorre ainda nesta cena na tradução de Calil. Um dos pontos mais marcantes do conto é a entrada de Cassandra, descrita da seguinte forma: “a striking red-haired woman” (Gaiman, 2015, p. 24). Os dicionários da Collins e da Cambridge apontam para “striking” como tendo um valor semântico de “muito atrativo”. Apesar de estar longe de constituir um desvio de sentido, a sugestão “chamativa” por parte de Calil não aparenta ter a mesma intensidade de “striking”.

Cassandra inicia a sua atuação de um modo estrondoso: “Representational bullshit!” (Gaiman, 2015, p. 24). O tradutor brasileiro opta por amenizar novamente o discurso e propõe “Besteirada figurativa!” Perde-se talvez parte do tom ruidoso, escandaloso até, que o plano de Barry e Paul pretende criar. No caso deste exemplo, em particular, é de assumir que o evitar do calão pode estar relacionado com as particularidades da encomenda de tradução recebida por Calil.

A perífrase volta a ser utilizada como solução na quinta cena, no momento em que Cassandra partilha com Stuart um episódio da sua infância. Para definir o Sr. Cartinhas, o texto de partida centra as atenções num detalhe físico: “knobby nose” (Gaiman, 2015, p. 29). É proposto “o

nariz parecia uma maçaneta”. Calil elege assim uma solução que, neste caso, é aproximada ao texto de partida, centrando a sua solução na palavra “knob”. Contudo, as frases de Cassandra tendem a ser concisas, imprimindo um ritmo relativamente elevado ao seu discurso. Essa brevidade é talvez parcialmente perdida com a solução perifrástica de Calil que, apesar disso, é uma opção legítima.

5.2.2. Marcas de oralidade e coloquialidade

Esta subsecção debruçar-se-á sobre a forma como Calil responde na sua tradução às marcas de oralidade e coloquialidade, frequentemente referidas ao longo deste projeto como sendo cruciais para o conto.

Para “Maximum deniability”, logo na primeira página (Gaiman, 2015, p. 13), o tradutor brasileiro propõe “Quer mesmo ver isso?”. O valor semântico parece perder-se com esta opção do brasileiro. O que aparenta estar em causa no texto de partida é o desconforto manifestado por Scallie e Stuart, para o qual a negação absoluta parece ser a melhor e talvez única “defesa”. Com esta solução tradutiva, essa noção fica colocada de parte.

Em outras situações, Calil aproxima-se do texto de partida, com escolhas lexicais como “transado” para “done it” (Gaiman, 2015, p. 17). Contudo, opta por “sua primeira vez” para “your first shag” (Gaiman, 2015, p. 15), optando por um registo completamente afastado do calão.

Na segunda cena, encontra-se, na tradução brasileira, o que aparenta ser um afastamento do registo oral. Stuart descreve a escola de equitação da sua mãe, caracterizando as alunas da seguinte forma: “competent, horsey, sensible” (Gaiman, 2015, p. 16). Não existe qualquer conjunção copulativa nesta enumeração, no que aparenta ser uma tentativa de emulação do discurso oral. Contudo, o tradutor brasileiro introduz a copulativa “e” nesta enumeração de adjetivos: “competente, sensível e equestre”, no que parece ser um exemplo de normalização discursiva.

Ainda na segunda cena, Stuart responde às constantes perguntas dos seus amigos com uma pergunta: “What do you think” (Gaiman, 2015, p. 18). Como já referido no subcapítulo 4.1.2., a ausência do ponto de interrogação indicia a tentativa de Stuart em ser o mais convincente possível, apontando para o caráter desnecessário das questões de que estava a ser alvo. Augusto Calil, mantendo uma postura de coerência na sua tradução, opta pela aproximação ao uso convencional da pontuação, introduzindo o ponto de interrogação.

Na quinta cena, Calil sugere o termo francês “vernissage” para “preview party” (Gaiman, 2015, p. 22). É uma palavra inteiramente adequada do ponto de vista semântico. No entanto, trata-se de um vocábulo provavelmente afastado do registo coloquial patente no conto, além de ser possivelmente desenquadrado em relação ao léxico relativamente simples eleito por Gaiman para este texto.

Surge nessa mesma cena o que aparenta ser um novo e ligeiro afastamento do registo de coloquialidade. Tentando acalmar Stuart após o ataque de Cassandra, Barry afirma simplesmente: “Mm. ‘Stuart Innes, the one who had the three-hundred-thousand-pound painting destroyed’” (Gaiman, 2015, p. 25). Como sugestão tradutiva, Calil apresenta: “Senhor ‘Stuart Innes’, aquele que teve um quadro de trezentas mil libras destruído”. A interjeição é omitida na tradução brasileira e, no seu lugar, surge “senhor”. Conclui-se que esta é uma decisão tradutiva afastada do texto de partida, em que Calil terá possivelmente tentado incutir um tom jocoso na frase de Barry.

Como se tem procurado demonstrar, a técnica *stream of consciousness* desempenha um importante papel na construção da narrativa de “The thing about Cassandra”. Em grande parte, as opções de Calil no que toca às ocorrências de *stream of consciousness* mantêm-se próximas do texto de partida.

Na primeira cena, quando Stuart reage ao relato de Scallie sobre a conversa com Cassandra e, ao mesmo tempo, se tenta lembrar do caminho de regresso ao hotel (Gaiman, 2015, pp. 15-16), Calil pouco muda na longa estrutura frásica, introduzindo apenas um ponto final, fazendo com que o parágrafo em causa tenha três frases e não duas: “(...) o endereço do hotel no bolso de trás. Voltámos para lá (...)”.

Numa outra ocorrência de *stream of consciousness*, centrada na reação de Stuart à destruição do seu quadro (Gaiman, 2015, pp. 24-25), Calil mantém-se tão próximo quanto possível do texto de partida, reproduzindo de forma fiel a (ausência de) pontuação.

Relativamente ao discurso direto e aos respetivos marcadores, Calil opta pela aderência às normas portuguesas, fazendo-se valer da mudança de linha e do travessão. Assim, para a frase “Then Scallie said, ‘I heard from Cassandra the other day’” (Gaiman, 2015, p. 15), o tradutor brasileiro propõe a seguinte solução, cuja citação procura aproximar-se da mancha gráfica:

Então, Scallie disse:

— Tive notícias de Cassandra outro dia.

Em termos práticos, esta questão não se revelou para Calil como um problema de tradução, uma vez que o tradutor brasileiro simplesmente seguiu aquela que é a prática habitual do discurso direto em português. Ainda assim, e na linha da interpretação que se tem apresentado neste projeto, importa assinalar que a estratégia adotada por Calil é conducente a alguma perda de fluidez.

5.2.3. O uso da repetição

O evitar da repetição por parte de Calil é talvez o ponto em que a tradução do brasileiro e aquela que se apresenta neste trabalho apresentam mais pontos de divergência. Como se verá nos seguintes exemplos, Calil adota, de forma consistente, estratégias de tradução que, na maior parte dos casos, procuram evitar a repetição de elementos. Justamente pela consistência da estratégia do tradutor brasileiro e devido ao facto de a motivação para a mesma aparentar também ela ser recorrente, apresentam-se apenas alguns momentos ilustrativos.

No que diz respeito aos verbos *dicendi*, o tradutor brasileiro opta pela diversificação, não se atendo às repetidas ocorrências do verbo “say”, afastando-se de um registo mais no âmbito da oralidade e optando por alternativas como “falar” e “responder”. Outra das soluções empregadas por Calil para evitar a repetição consiste na omissão do verbo *dicendi*.

A quinta cena do conto, mais especificamente a conversa entre Stuart e Cassandra durante uma refeição (Gaiman, 2015, p. 27), inclui um exemplo eloquente desta particularidade:

That was when I said it. I was scared she would think I was mad, but I said it. “I made you up.”

“No,” she said. “You didn’t. I mean, obviously you didn’t. I’m really here.” Then she said, “Would you like to touch me?”

(...)

“Yes,” I said. “Very much.”

“Let’s eat our dinner first,” she said. Then she said, “How long has it been since you were with a woman?”

“I’m not gay,” I protested. “I have girlfriends.” “I know,” she said. “When was the last one?”

Como se verá na correspondente tradução de Augusto Calil, o tradutor brasileiro opta por empregar alternativas a formas do verbo “dizer”, na primeira frase do trecho, ou por simplesmente omitir o verbo *dicendi*, como na última frase desta sequência.

Foi então que eu disse aquilo. Tive medo que ela pensasse que eu era louco, mas falei mesmo assim.

— Eu inventei você.

— Não — respondeu ela. — Não inventou. Quer dizer, é óbvio que não inventou estou aqui. Quer encostar em mim?

(...)

— Sim — respondi. — Quero muito.

— Primeiro, vamos jantar — disse Cassandra. Então, continuou: — Quanto tempo faz que esteve com uma mulher?

— Não sou gay — protestei. — Tive namoradas.

— Eu sei. Quando foi a última?

Como referido anteriormente, a repetição presente no uso repetido do verbo “say” por parte de Gaiman aparenta ser propositada, prendendo-se com o registo coloquial do texto.

Ainda no que respeita à repetição de verbos, embora aqui não se trate já de verbos *dicendi*, Calil opta novamente pela diversificação. Quando, na quarta cena, Cassandra é levada por Barry depois da sua atuação, é descrita a agitação entre os convidados: “And then she was gone, and the party people were buzzing, and inspecting the ink-fouled painting and looking at me” (Gaiman, 2015, p. 25). O verbo “buzz” é repetido apenas algumas linhas abaixo: “The guests were still buzzing excitedly”. Calil opta pelo verbo “cochichar” para a primeira ocorrência de “buzz”, mas opta pela diversificação ao escolher “conversando animados” para a segunda instância deste verbo. Pode certamente assumir-se que a repetição de “buzz” terá sido intencional por parte do autor, pelo que seria talvez de esperar ver essa repetição trasladada para o texto de chegada.

5.2.4. Elementos culturais e referências intertextuais

No que diz respeito a referências culturais, Calil parece optar, em parte, por uma aproximação à cultura de chegada, evitando uma vez mais elementos de estranhamento. Para “the vegetarian meze” (Gaiman, 2015, p. 26), por exemplo, a solução consistiu na escolha de “a entrada vegetariana”, removendo assim um elemento revestido de algum exotismo. Por outro lado, em relação a “dolmades” aparenta ter sido escolhida outra estratégia, uma vez que foi mantida a palavra original, o que talvez implique que esta especialidade grega é conhecida no Brasil.

Quanto à a estação de Victoria, referida, na segunda cena, como o local onde Stuart encontra as fotos da jovem que se faz passar por Cassandra, é apresentada na tradução de Calil sem qualquer tradução: “Victoria Station”. É uma solução porventura inesperada; trata-se de uma estação de comboio e metro, e a tradução do brasileiro omite essa funcionalidade. No que respeita às soluções tradutivas da série e dos dois filmes referidos no conto, o tradutor brasileiro opta, de modo natural, por utilizar as traduções já existentes no Brasil: *Starsky e Hutch*, *Mulher Nota 1000* e *Uma cilada para Roger Rabbit*.

5.2.5. Conclusão

Existe uma ou outra escolha lexical que me suscitou alguma surpresa, mas cuja explicação pode ser simplesmente atribuída a uma leitura diferente por parte do tradutor brasileiro. As opções de Calil aparentam ser pontuadas por alguma preocupação com a normalização do texto, tentando uma aproximação àquelas que são as normas literárias do texto de chegada, como é o caso da estruturação do discurso direto. O mesmo pode ser dito do evitar da repetição, um recurso que Gaiman aparenta utilizar de forma intencional

É de referir também uma certa atenuação de algumas expressões enquadráveis no calão, mas esta estratégia, tal como a atitude explanativa que a tradução de Calil por vezes parece apresentar, pode ter como motivo decisões de ordem editorial.

Já no que diz respeito ao *stream of consciousness*, o tradutor brasileiro levou a cabo esforços para reproduzir no texto de chegada a correspondente falta de estrutura convencional do pensamento de Stuart.

Conclusões

We must not attempt to freeze language, or to pretend it is a dead thing that must be revered, but we should use it as a living thing, that flows, that borrows words, that allows meanings and pronunciations to change with time. (Gaiman, 2016/2017d, p. 14)

A tradução de um texto literário apresenta à partida um conjunto de dificuldades que obrigam à tomada de decisões difíceis por parte do/a tradutor/a. Aliadas a este fator, as particularidades da escrita de Neil Gaiman e as características inerentes ao fantástico fizeram da proposta de tradução que aqui se apresenta um considerável desafio.

Ao registo enganadoramente simples empregue por Gaiman, com um léxico de uso comum e a frequente utilização de marcas de coloquialidade e de oralidade, junta-se uma pouco convencional articulação de diferentes memórias de diferentes personagens, sem esquecer a inesperada mudança de narrador. Estes elementos fazem o/a leitor/a perguntar onde se encontra a linha que separa a realidade do fantástico e do maravilhoso, além de obrigarem o/a tradutor/a (também ele, claro, leitor/a) a questionar-se sobre a melhor estratégia tradutiva, sabendo sempre que a tradução literária implica, quase inevitavelmente, algumas perdas e passa invariavelmente por reconhecer que alguns elementos dificilmente poderão ser transponíveis para a língua de chegada. Estes pontos levaram à procura de soluções que pudessem ajudar a transpor as linhas temáticas que a interpretação fez emergir, busca essa que se procurou levar a cabo, em parte, graças aos conceitos defendidos por Friedrich Schleiermacher e, sobretudo, pelos propostos por Lawrence Venuti, sem esquecer a sistematização permitida pelas noções estabelecidas por Christiane Nord.

Assim, a realização da tradução aqui proposta assenta numa triangulação entre três pontos base: o conceito de estranhamento, a necessidade de encontrar uma estratégia tradutiva consentânea com a leitura do texto e, por fim, a garantia de inteligibilidade do texto de chegada. Como se procurou demonstrar ao longo destas páginas, a tentativa de equilibrar estes três pontos revelou-se basilar para a tradução de “The thing about Cassandra” e propícia para a reflexão e, ainda, para o meu próprio amadurecimento como tradutor.

No processo de preparação e elaboração da tradução, destacou-se a interligação entre forma e conteúdo. Aquilo que pode soar a evidente manifesta-se com particular intensidade neste texto. Técnicas de narrativa como a *stream of consciousness* implicam, à partida, uma estreita ligação entre forma e conteúdo, mas, nesta obra, esse elo parece particularmente visível: o acesso ao pensamento fragmentado de Stuart aparenta levar o leitor a enveredar por uma interpretação que pode gerar surpresa no final. Algo idêntico pode ser dito sobre as opções discursivas ao longo da obra, como o recorrente uso do discurso direto e a repetição levada ao extremo do verbo *dicendi* “say”, ambos consistindo em elementos que contribuem para uma proximidade entre o narrador e o/a leitor/a, gerando uma confiança por parte deste/a último/a que levará, eventualmente, a uma enorme surpresa no final do conto.

A decisão de manter estes traços na tradução aqui proposta poderá gerar uma certa estranheza no/a leitor/a. Não será, espera-se, uma estranheza incômoda, mas sim — e apropriando-me de um dos mais famosos dizeres de Schleiermacher — uma forma de levar o/a leitor/a até Gaiman. É uma tradução que provavelmente não proporcionará a ilusão de se tratar de um texto original, não traduzido. Aproximando-me agora de Venuti, essa ausência de ilusão é, de certa forma, desejada. A exposição àquelas que são as matizes do conto de Gaiman, incluindo a sua eventual estranheza, é talvez uma situação ideal para quem procure entrar (ou reler) em parte do mundo do autor, sem que tenha de haver forçosamente conformidade com as regras da língua e da cultura de chegada. Com isto espera-se, também, ajudar a salientar a importância do/a tradutor/a, literário/a e não só, na facilitação do acesso a obras provenientes de culturas outras.

Como já mencionado, a tradução aqui apresentada beneficia de uma certa liberdade por ter sido produzida em contexto acadêmico. Além de permitir a introdução dos elementos de estranheza aqui mencionados, só assim foi possível, por exemplo, ter várias versões da tradução: a tradução que surge neste projeto não foi, de todo, a primeira versão, como toda a minha reflexão revela. O texto de chegada aqui apresentado resultou de múltiplas leituras, quer do texto de partida quer do texto de chegada. Em tom confessional, pode ser dito que foi sujeito a alterações já depois de estar lacrado e portanto considerado "pronto".

Algumas últimas palavras para as múltiplas leituras possíveis de um texto literário. A interpretação aqui sugerida (e, por conseguinte, a sua tradução) é, como já dito, apenas uma entre muitas, e, portanto, não pretendo apontar a minha proposta como mais válida do que qualquer outra. Saliento, isso sim, que o/a tradutor/a é, antes disso, leitor/a. Como tal, é talvez impossível não conferir algo de subjetivo à(s) leitura(s) do texto de partida, sendo assim uma quase certeza que dois tradutores dificilmente produzirão um texto de chegada da mesma forma. Quase me atreveria a defender que toda a leitura e interpretação não são mais do que formas de tradução.

O próprio Gaiman aponta para a ausência de uma interpretação única do texto:

What we, as authors, give to the reader isn't the story. We don't give them the people or the places or the emotions. What we give the reader is a raw code, a rough pattern, loose architectural plans that they use to build the book themselves. No two readers can or will ever read the same book, because the reader builds the book in collaboration with the author. (Gaiman, 2016/2017d, p. 41)

Talvez, mais do que qualquer outro/a leitor/a, o/a tradutor/a tenha de se confrontar com a difícil tarefa de criar uma única interpretação — aquela que dará origem a este outro texto numa outra língua. Como a comparação com o texto de Calil comprova, nem quando partilhámos a mesma língua conseguimos criar uma só tradução do texto de partida.. Não por o texto de chegada ser necessariamente inadequado, mas por se tratar de uma atividade associada a uma busca incessante para tentar atingir aquilo que, no fundo, é impossível: a reprodução, sem perdas, do sentido original. Mas é, sobretudo, uma oportunidade para retrabalhar a linguagem que, como

Gaiman bem diz na citação que aqui serve de epígrafe, é como um ser vivo, em constantes mutações e interações.

BIBLIOGRAFIA

Alias, Simona. (2009). Converging of Traditions and Usability of the Short Story: Orality and Frame in the *Canterbury Tales*. *The Bulletin of the Japanese Association for Studies in the History of the English Language*, 31-43. Acedido a 30 de novembro de 2019, em <http://www.jashel.sakura.ne.jp/09kenkyu14.pdf>

Alpert, S. (2020, 28 de maio). *How Neil Gaiman protected Princess Mononoke from Disneyfication*. Polygon. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://www.polygon.com/animation-cartoons/2020/5/28/21270864/princess-mononoke-neil-gaiman-translation-disney-studio-ghibli-steve-alpert>

American Gods. (2017, 7 de dezembro). *Neil Gaiman: Who are the New Gods? | American Gods*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/2VZGfce3wjk>

Antunes, A. L. (2018, 22 de novembro). *Zé. Visão*. Acedido a 20 de maio de 2020, em <https://visao.sapo.pt/opiniaio/a/antonio-lobo-antunes/2018-11-22-ze/>

Augusto Pacheco Calil. (n.d.). [Perfil do LinkedIn]. Acedido a 30 de janeiro de 2020, em <https://br.linkedin.com/in/augusto-pacheco-calil-6221925b?challengeId=AQGaSYybmHbqlwAAAXS71qIuqO0BvI3Jx5mo5Fw4cFHPxcNJdfvitJ0QDYLwVARqtXdDu1B5cmKPy8Lg-x3RTDq2M2IlhQfnEw&submissionId=ffee6aba-2f77-3716-6b40-3182185b7b3e>

Awards and Honors. (n.d.). *Neil Gaiman*. Acedido a 15 de dezembro de 2019, disponível em https://www.neilgaiman.com/About_Neil/Awards_and_Honors

Barrento, João. (2002). *O Poço de Babel: para uma poética da tradução literária*. Relógio D'Água.

BBC. (2016, 26 de fevereiro). *R.I.P. Friends Reunited*. BBC. Acedido a 16 de outubro de 2020, em <https://www.bbc.com/news/magazine-35670201>

- Bhattacharya, B. (2015, 2 de maio). *Review: Neil Gaiman's Trigger Warning*. Mint. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://www.livemint.com/Leisure/tpeYsy1jK61NSBqKb9dtEL/Review-Neil-Gaimans-Trigger-Warning.html>
- Biodrowski, S. (2019, 20 de junho). *Changing saké into wine: Neil Gaiman on Adapting "Princess Mononke⁸" for America*. Hollywood Gothique. Acedido a 18 de julho de 2020, em <http://new.hollywoodgothique.com/changing-sake-into-wine-neil-gaiman-on-adapting-princess-mononke-for-america/>
- Biography. (n.d.). *Neil Gaiman*. Acedido a 15 de dezembro de 2019, disponível em https://www.neilgaiman.com/About_Neil/Biography
- Bolden, G. (2008). "So What's Up?": Using the Discourse Marker So to Launch Conversational Business. *Research on language and social interaction*. 41(3), 302–337. Acedido a 5 de dezembro de 2019, em DOI: 10.1080/08351810802237909
- Booth, Wayne. (1983). *The rhetoric of fiction* (Second Edition). The University of Chicago Press. (publicação original em 1961)
- Brodeur, M. A. (2015, 27 de março) *'Trigger Warning' by Neil Gaiman*. The Boston Globe. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://www.bostonglobe.com/arts/2015/03/26/book-review-trigger-warning-neil-gaiman/CHwvOpDE2N6Raf24dhCPjJ/story.html>
- Buxton, M. (2014, 26 de janeiro). *By Crom! the 10 Greatest Fantasy Comics of All-Time*. CBR. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://www.cbr.com/by-crom-the-10-greatest-fantasy-comics-of-all-time/>
- Cambridge Dictionary. (n.d.). *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/>

⁸ sic

Cardoso, R. (2020, 15 de agosto). *A história escrita no céu: as 10 razões da vitória da RAF na Batalha de Inglaterra*. Expresso. Acedido a 20 de julho de 2020, em <https://expresso.pt/internacional/2020-08-15-A-historia-escrita-no-ceu-as-10-razoes-da-vitoria-da-RAF-na-Batalha-de-Inglaterra>

Collins. (n.d.). *Collins Dictionary*. <https://www.collinsdictionary.com/>

Costa, M. J. (2020, 6 de fevereiro). *CCB transmite bailado "A Bela Adormecida" com "produção icónica" da Royal Opera House*. Renascença. Acedido a 17 de outubro de 2020, em <https://rr.sapo.pt/2020/02/06/vida/ccb-transmite-bailado-a-bela-adormecida-com-producao-iconica-da-royal-opera-house/noticia/181044/>

Crum, M. (2015, 2 de março). *5 Splendid New Short Story Collections*. Huffpost. Acedido a 18 de julho de 2020, em https://www.huffpost.com/entry/short-story-collections_n_6594614?guccounter=1

Cunha, C. & Cintra, L. (2014). *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (21.^a edição). Edições João Sá da Costa. (publicação original em 1984)

Direção-Geral da Educação. (2018, julho) *3.º Ciclo do Ensino Básico: Educação Visual*. http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Aprendizagens_Essenciais/3_ciclo/educacao_visual_3c_ff.pdf

DN/Lusa. (2018, 20 de março). *Avião da Força Aérea britânica que participava em acrobacia aérea despenha-se no País de Gales*. Diário de Notícias. Acedido a 20 de julho de 2020, em <https://www.dn.pt/mundo/jato-da-esquadilha-de-acrobacia-da-forca-aerea-britanica-despenhou-se-9201132.html>

Docx, E. (2015, 8 de fevereiro). *Trigger Warning by Neil Gaiman review – sublime and ridiculous*. The Guardian. Acedido a 19 de julho de 2020, em <https://www.theguardian.com/books/2015/feb/08/neil-gaiman-trigger-warning-short-stories-review-sublime-ridiculous>

Egelman, S. (n.d.). *Editorial Content for Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances*. Bookreporter. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://www.bookreporter.com/content/editorial-content-for-trigger-warning-short-fictions-and-disturbances>

Ésquilo. (2019). *Oresteia — Agamémnon, Coéforas, Euménides* (M. O. Pulquério, Trad.). Edições 70. (o original data de 458 a. C.)

Féral, J. (2002). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language (R. P. Bermingham., Trad.). *SubStance*, 31, No. 2/3, (98/99), 94-108. Acedido a 10 de setembro de 2019, em <http://www.jstor.org/stable/3685480>

Gaiman, N. (2004, 24 de novembro). *Art as a Stew*. Neil Gaiman. Acedido a 5 de janeiro de 2019, disponível em <https://journal.neilgaiman.com/2004/11/art-as-stew.asp>

Gaiman, N. (2007). *M is for Magic*. Harper Collins e-books [ebook].

Gaiman, N. (2013). *Coraline*. Bloomsbury Publishing Plc. (publicação original em 2002)

Gaiman, N. (2015). *Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances*. William Morrow.

Gaiman, N. (2016a). *Alerta de Risco: Contos e Perturbações* (A. Calil, Trad.). Editora Intrínseca [ebook].

Gaiman, N. (2016b). *Sandman: Terra do Sonho*. (P. V. Moura, Trad.). Levoir. (publicação original em 1991)

Gaiman, N. (2017a). *American Gods*. Headline Publishing Group. (publicação original em 2001)

Gaiman, N. (2017b). *Deuses Americanos* (F. Andrade, Trad.). Editorial Presença. (publicação original em 2009)

Gaiman, N. (2017c, 13 de março). *On translations*. Neil Gaiman. Acedido a 20 de dezembro de 2018, <https://journal.neilgaiman.com/2017/03/on-translations.html>

Gaiman, N. (2017d). *The view from the cheap seats: Selected Nonfiction*. William Morrow. (publicação original em 2016)

Gaiman, N. (2019). *The Books of Magic*. DC Comics. (publicação original em 1993)

Gaiman, N., Kubert, A., & Isanove, R. (2004). *1602*. J. Quesada (Ed.). Panini UK.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Trad.). University of Nebraska Press. (publicação original em 1982)

Gilstrap, A. (2015, 11 de maio). *'Trigger Warning' Proves Once Again That Neil Gaiman Rarely Fails to Be Entertaining*. Popmatters. Acedido a 19 de julho de 2020, em <https://www.popmatters.com/192949-neil-gaimantrigger-warning-2495535718.html>

Golovacheva, I. (2018). Is the Fantastic Really Fantastic? Em I. Batzke, E. C. Erbacher, L. M. B & C. Lenhardt (Eds.), *Exploring the Fantastic: Genre, Ideology, and Popular Culture* (pp. 61-90). Transcript Verlag.

Goulart, R. M. (2004). O conto: da literatura à teoria literária. *forma breve N.º 1 — Revista de Literatura, 1. O conto — Teoria e Análise*. 7-14. Acedido a 10 de setembro de 2020, em <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/issue/view/391>

Hightower, N. (2015, 24 de fevereiro). *Best science fiction and fantasy for February*. The Washington Post. Acedido a 19 de julho de 2020, em https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/best-science-fiction-and-fantasy-for-february/2015/02/24/287f00a4-b22f-11e4-827f-93f454140e2b_story.html

Horn, S. (2016, 24 de outubro). *Trigger Warning. Book Review*. The British Fantasy Society. Acedido a 19 de julho de 2020, em <https://www.britishfantasysociety.org/reviews/trigger-warning-book-review/>

Hughes, J. (Realizador). (1985). *Weird Science* [Filme]. Universal Pictures.

James, W. (2007). *The Principles of Psychology* (Vol. 1). Cosimo Classics. (publicação original em 1890)

Joyce, J. (2000). *Ulysses*. Penguin Books. (Publicação original em 1922)

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (L. S. Roudiez, (Ed.), T. Gora, A. Jardine & L. S. Roudiez, Trad.). Columbia University Press.

Lauwers, J. (2016). *Intertextuality and Adaptation as a Narrative Framework: Creating the New from the Inexplicable in Neil Gaiman's "The Sandman"*. [Tese de Mestrado, Universidade de Gent]. Universiteitsbibliotheek Gent. Acedido a 20 de abril de 2020, em https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/271/887/RUG01-002271887_2016_0001_AC.pdf

Lepaludier, L. (2008). Theatricality in the Short Story: Staging the Word?, *Journal of the Short Story in English*, 51. Acedido a 5 de setembro de 2019, em <http://journals.openedition.org/jsse/891>

Lopes, J. (Ed.). (2010) *Os Melhores Contos de Howard Phillips Lovecraft*. Saída de Emergência. (publicação original em 2009)

MacQuarrie, J. (2007, 3 de agosto). *CCI XTRA: Spotlight on Neil Gaiman*. CBR. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://www.cbr.com/ci-xtra-spotlight-on-neil-gaiman/>

Masters, T. (2010, 11 de junho). *Neil Gaiman: 'Short stories are like vampires'*. BBC. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://www.bbc.com/news/10277014>

- Merriam-Webster. (n .d.). *Merriam-Webster.com dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/>
- Murad, M. (2015, 3 de fevereiro). *Should Fictions be Safe Places: Trigger Warning by Neil Gaiman*. Tor. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://www.tor.com/2015/02/03/book-review-trigger-warning-by-neil-gaiman-collection/>
- Neil's Work. (n.d.). *Neil Gaiman*. Acedido a 15 de dezembro de 2019, em <https://www.neilgaiman.com/works/>
- Neto, P. (2004). Contos comuns. *forma breve N.º 1 — Revista de Literatura, 1. O conto — Teoria e Análise*. 185-195. Acedido a 10 de setembro de 2020, em <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/issue/view/391>
- Nida, E. (1964). *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. E. J. Brill.
- Nida, E. & Taber, C. (1982). *The theory and practice of translation*. E. J. Brill.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, No. 26, 7-24. Acedido a 10 de setembro de 2020, em <http://www.jstor.org/stable/2928520>
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation. Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Rodopi.
- Nord, C. (2018). *Translating as a purposeful activity: Functionalist Approaches Explained*. Routledge.
- O’Hehir, A. (2015, 3 de março). *Neil Gaiman’s ‘Trigger Warning’*. The New York Times. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://www.nytimes.com/2015/03/08/books/review/neil-gaimans-trigger-warning.html>

- Pinho, J. A.. (2014). *A Tradução para Edição: Viagem ao mundo de tradutores e editores em Portugal (1974-2000)*. U. Porto Edições.
- Poe, E. A. (1990). *The raven and other poems*. The Berkley Publishing Group. (publicação original em 1844)
- Poe, E. A. & Richardson, C. F. (2009). *The Complete Works of Edgar Allan Poe* (Vol. I). Cosimo Classics.
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social, *Estudos Históricos*, 5(10), 200-215. Acedido a 15 de maio de 2019, em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>
- Priberam. (n.d.). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. <https://dicionario.priberam.org/>
- Rafferty, T. (2015, 5 de fevereiro). *The perpetual narration machine*. Slate. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://slate.com/culture/2015/02/neil-gaimans-collection-trigger-warning-reviewed.html>
- Ray, M. (n.d.). Neil Gaiman: British Writer. Em *Britannica*. Acedido a 20 de dezembro de 2019, em <https://www.britannica.com/biography/Neil-Gaiman>
- Reis, C. & Lopes, A. C. (1998). *Dicionário de narratologia* (6ª edição). Livraria Almedina. (publicação original em 1987)
- Reuters/Toby Melville. (2020, 13 de julho). *Em defesa dos animais, a água das fontes de Trafalgar Square apareceu vermelha*. Público. Acedido a 20 de agosto de 2020, em <https://www.publico.pt/2020/07/13/p3/fotogaleria/galeria-animal-rebellion-londres-401869>

Schleiermacher, F. & Bowie, A. (Ed., Trad.). (1998). *Hermeneutics and Criticism – and other writings*. Cambridge University Press. (publicação original em 1838)

Schleiermacher, F. (2003). *Sobre os diferentes métodos de traduzir* (J. M. Miranda Justo, Trad.). Porto Editora. (publicação original em 1813)

Seeber, G. (2015, 1 de março). *Book review: 'Trigger Warning: Short Fictions and Disturbances' by Neil Gaiman*. The Oklahoman. Acedido a 18 de julho de 2020, em <https://oklahoman.com/article/5397228/book-review-trigger-warning-short-fictions-and-disturbances-by-neil-gaiman>

Shakespeare, W. (2009). *Romeo and Juliet: The Cambridge Dover Wilson Shakespeare* (Wilson, J. D., Ed.). Cambridge University Press. (publicação original em 1955) (a peça original data de 1594-96)

Sheehan, J. (2015, 4 de fevereiro). Neil Gaiman Is Back To Mess Up Your Dreams In 'Trigger Warning'. *NPR*. Acedido a 19 de julho de 2020, em <https://www.npr.org/2015/02/04/381641501/neil-gaiman-is-back-to-mess-up-your-dreams-in-trigger-warning>

Tabu, H. (2008, 27 de julho). *CCI: DC One Weekend Later – Gaiman on “Batman”*. CBR. Acedido a 5 de outubro de 2020, em <https://www.cbr.com/ci-dc-one-weekend-later-gaiman-on-batman/>

The Sandman Universe – The Definitive Collecting Guide and Reading Order. (n.d.). Acedido a 20 de julho de 2020, disponível em <https://crushingkrisis.com/crushing-comics-guide-collecting-dc-comic-books/sandman-universe-definitive-collecting-guide-reading-order/>

Thomas, S. (2015, 19 de fevereiro). *Trigger Warning: Short Fictions & Disturbances by Neil Gaiman review – vivid tales with a twist*. The Guardian. Acedido a 19 de julho de 2020, em <https://www.theguardian.com/books/2015/feb/19/trigger-warning-short-fictions-and-disturbances-neil-gaiman-review-vivid-tales-twist>

- Todorov, T. (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (R. Howard, Trad.). The Press of Case Western Reserve University. (publicação original em 1970)
- Totò, G. (2014). Italian translations of English stream of consciousness: a study of selected novels by James Joyce and Virginia Woolf [Tese de Doutorado, Universidade de Edinburgo]. Edinburgh Research Archive. Acedido a 20 de abril de 2020, em <http://hdl.handle.net/1842/16180>
- Van Achter, E. (2012). Revising Theory: Poe's Legacy in Short Story Criticism. Em: V. Patea (Ed.), *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective* (75-88), Rodopi.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Routledge.
- Venuti, L. (ed.). (2012). *The Translation Studies Reader*. Routledge.
- Venuti, L. (2019). *Contra Instrumentalism: A translation polemic*. University of Nebraska Press. Wagner, T. (2015). *Trigger Warning*. SFReviews – Science Fiction & Fantasy Book Reviews. Acedido a 18 de julho de 2020, em http://www.sfreviews.net/gaiman_trigger_warning.html
- Wolfe, G. (2015a, 5 de fevereiro). *Review: 'Trigger Warning' by Neil Gaiman*. Chicago Tribune. Acedido a 19 de julho de 2020, em <https://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-prj-neil-gaiman-trigger-warning-20150205-story.html>
- Wolfe, G. (2015b, 14 de março) *Gary K. Wolfe reviews Neil Gaiman*. Locus. Acedido a 19 de julho, em <https://locusmag.com/2015/03/gary-k-wolfe-reviews-neil-gaiman-2/>
- Xie, A. (2015, 7 de fevereiro). *Gaiman's 'Trigger Warning' a Disturbing Success*. The Harvard Crimson. Acedido a 20 de julho de 2020, em <https://www.thecrimson.com/article/2015/2/7/trigger-warning-neil-gaiman/>

Zemeckis, R. (Realizador). (1988). *Who framed Roger Rabbit* [Filme]. Buena Vista Pictures Distribution.

ANEXOS

Anexo A

Neil Gaiman — “The thing about Cassandra”

The Thing About Cassandra

SO THERE'S SCALLIE AND me wearing Starsky-and-Hutch wigs, complete with sideburns, at five o'clock in the morning by the side of a canal in Amsterdam. There had been ten of us that night, including Rob, the groom, last seen handcuffed to a bed in the red-light district with shaving foam covering his nether regions and his future brother-in-law giggling and patting the hooker holding the straight razor on the arse, which was the point I looked at Scallie and he looked at me, and he said, "Maximum deniability?" and I nodded, because there are some questions you don't want to be able to answer when a bride starts asking pointed questions about the stag weekend, so we slipped off for a drink, leaving eight men in Starsky-and-Hutch wigs (one of whom was mostly naked, attached to a bed by fluffy pink handcuffs, and seemed to be starting to think that this adventure wasn't such a good idea after all) behind us, in a room that smelled of disinfectant and cheap incense, and we went and sat by a canal and drank cans of Danish lager and talked about the old days.

Scallie—whose real name is Jeremy Porter, and these days people

call him Jeremy, but he had been Scallie when we were eleven—and the groom-to-be, Rob Cunningham, had been at school with me. We had drifted out of touch, more or less, had found each other the lazy way you do these days, through Friends Reunited and Facebook and such, and now Scallie and I were together for the first time since we were nineteen. The Starsky-and-Hutch wigs, which had been Scallie's idea, made us look like we were playing brothers in some made-for-TV movie—Scallie the short, stocky brother with the thick moustache, me, the tall one. Given that I've made a significant part of my income since leaving school modeling, I'd add the tall good-looking one, but nobody looks good in a Starsky-and-Hutch wig complete with sideburns.

Also, the wig itched.

We sat by the canal, and when the lager had all gone we kept talking and we watched the sun come up.

Last time I saw Scallie he was nineteen and filled with big plans. He had just joined the RAF as a cadet. He was going to fly planes, and do double duty using the flights to smuggle drugs, and so get incredibly rich while helping his country. It was the kind of mad idea he used to have all the way through school. Usually the whole thing would fall apart. Sometimes he'd get the rest of us into trouble on the way.

Now, twelve years later, his six months in the RAF ended early because of an unspecified problem with his ankle, he was a senior executive in a firm that manufactured double-glazed windows, he told me, with, since the divorce, a smaller house than he felt that he deserved and only a golden retriever for company.

He was sleeping with a woman in the double-glazing firm, but had no expectations of her leaving her boyfriend for him, seemed to find it easier that way. "Of course, I wake up crying sometimes, since the divorce. Well, you do," he said at one point. I could not imagine him crying, and anyway he said it with a huge, Scallie grin.

TRIGGER WARNING

15

I told him about me: still modeling, helping out in a friend's antique shop to keep busy, more and more painting. I was lucky; people bought my paintings. Every year I would have a small gallery show at the Little Gallery in Chelsea, and while initially the only people to buy anything had been people I knew—photographers, old girlfriends and the like—these days I have actual collectors. We talked about the days that only Scallie seemed to remember, when he and Rob and I had been a team of three, inviolable, unbreakable. We talked about teenage heartbreak, about Caroline Minton (who was now Caroline Keen, and married to a vicar), about the first time we brazened our way into an 18 film, although neither of us could remember what the film actually was.

Then Scallie said, "I heard from Cassandra the other day."

"Cassandra?"

"Your old girlfriend. Cassandra. Remember?"

"... No."

"The one from Reigate. You had her name written on all your books." I must have looked particularly dense or drunk or sleepy, because he said, "You met her on a skiing holiday. Oh, for heaven's sake. *Your first shag*. Cassandra."

"Oh," I said, remembering, remembering everything. "Cassandra."

And I did remember.

"Yeah," said Scallie. "She dropped me a line on Facebook. She's running a community theater in East London. You should talk to her."

"Really?"

"I think, well, I mean, reading between the lines of her message, she may still have a thing for you. She asked after you."

I wondered how drunk he was, how drunk I was, staring at the canal in the early light. I said something, I forget what, then I asked whether Scallie remembered where our hotel was, because I had forgotten, and he said he had forgotten too, and that Rob had all the

hotel details and really we should go and find him and rescue him from the clutches of the nice hooker with the handcuffs and the shaving kit, which, we realized, would be easier if we knew how to get back to where we'd left him, and looking for some clue to where we had left Rob I found a card with the hotel's address on it in my back pocket, so we headed back there and the last thing I did before I walked away from the canal and that whole strange evening was to pull the itchy Starsky-and-Hutch wig off my head and throw it into the canal.

It floated.

Scallie said, "There was a deposit on that, you know. If you didn't want to wear it, I'd've carried it." Then he said, "You should drop Cassandra a line."

I shook my head. I wondered who he had been talking to online, who he had confused for her, knowing it definitely wasn't Cassandra.

The thing about Cassandra is this: I'd made her up.

I WAS FIFTEEN, ALMOST sixteen. I was awkward. I had just experienced my teenage growth spurt and was suddenly taller than most of my friends, self-conscious about my height. My mother owned and ran a small riding stables, and I helped out there, but the girls—competent, horsey, sensible types—intimidated me. At home I wrote bad poetry and painted watercolors, mostly of ponies in fields; at school—there were only boys at my school—I played cricket competently, acted a little, hung around with my friends playing records (the CD was newly around, but CD players were expensive and rare, and we had all inherited record players and hi-fis from parents or older siblings). When we didn't talk about music, or sports, we talked about girls.

Scallie was older than me. So was Rob. They liked having me as part of their gang, but they liked teasing me, too. They acted like I was

TRIGGER WARNING

17

a kid, and I wasn't. They had both done it with girls. Actually, that's not entirely true; they had both done it with the same girl, Caroline Minton, famously free with her favors and always up for it once, as long as the person she was with had a moped.

I did not have a moped. I was not old enough to get one, my mother could not afford one (my father had died when I was small, of an accidental overdose of anesthetic, when he was in hospital to have a minor operation on an infected toe. To this day, I avoid hospitals). I had seen Caroline Minton at parties, but she terrified me and even had I owned a moped, I would not have wanted my first sexual experience to be with her.

Scallie and Rob also had girlfriends. Scallie's girlfriend was taller than he was, had huge breasts and was interested in football, which meant Scallie had to feign an interest in football, mostly Crystal Palace, while Rob's girlfriend thought that Rob and she should have things in common, which meant that Rob stopped listening to the mideighties electropop the rest of us liked and started listening to hippy bands from before we were born, which was bad, and that Rob got to raid her dad's amazing collection of old TV on video, which was good.

I had no girlfriend.

Even my mother began to comment on it.

There must have been a place where it came from, the name, the idea: I don't remember though. I just remember writing "Cassandra" on my exercise books. Then, carefully, not saying anything.

"Who's Cassandra?" asked Scallie, on the bus to school.

"Nobody," I said.

"She must be somebody. You wrote her name on your maths exercise book."

"She's just a girl I met on the skiing holiday." My mother and I had gone skiing, with my aunt and cousins, the month before, in Austria.

"Are we going to meet her?"

"She's from Reigate. I expect so. Eventually."

"Well, I hope so. And you *like* her?"

I paused, for what I hoped was the right amount of time, and said, "She's a really good kisser," then Scallie laughed and Rob wanted to know if this was French kissing, with tongues and everything, and I said, "What do *you* think," and by the end of the day, they both believed in her.

My mum was pleased to hear I'd met someone. Her questions—what Cassandra's parents did, for example—I simply shrugged away.

I went on three "dates" with Cassandra. On each of our dates, I took the train up to London, and took myself to the cinema. It was exciting, in its own way.

I returned from the first trip with more stories of kissing, and of breast-feeling.

Our second date (in reality, spent watching *Weird Science* on my own in Leicester Square) was, as told to my mum, merely spent holding hands together at what she still called "the pictures," but as reluctantly revealed to Rob and Scallie (and, over that week, to several other school friends who had heard rumors from sworn-to-secrecy Rob and Scallie, and now needed to find out if any of it was true) it was actually *The Day I Lost My Virginity*, in Cassandra's aunt's flat in London: the aunt was away, Cassandra had a key. I had (for proof) a packet of three condoms missing the one I had thrown away and a strip of four black-and-white photographs I had found on my first trip to London, abandoned in the basket of a photo booth in Victoria Station. The photo strip showed a girl about my age with long straight hair (I could not be certain of the color. Dark blond? Red? Light brown?) and a friendly, freckly, not unpretty, face. I pocketed it. In art class I did a pencil sketch of the third of the pictures, the one I liked the best, her head half-turned as if calling out to an unseen

TRIGGER WARNING

19

friend beyond the tiny curtain. She looked sweet, and charming. I would have liked her to be my girlfriend.

I put the drawing up on my bedroom wall, where I could see it from my bed.

After our third date (it was to see *Who Framed Roger Rabbit?*) I came back to school with bad news: Cassandra's family was going to Canada (a place that sounded more convincing to my ears than America), something to do with her father's job, and I would not see her for a long time. We hadn't really broken up, but we were being practical: those were the days when transatlantic phone calls were too expensive for teenagers. It was over.

I was sad. Everyone noticed how sad I was. They said they would have loved to have met her, and maybe when she comes back at Christmas? I was confident that by Christmas, she would be forgotten.

She was. By Christmas I was going out with Nikki Blevins and the only evidence that Cassandra had ever been a part of my life was her name, written on a couple of my exercise books, and the pencil drawing of her on my bedroom wall, with "Cassandra, February 19th, 1985" written underneath it.

When my mother sold the riding stable, the drawing was lost in the move. I was at art college at the time, considered my old pencil drawings as embarrassing as the fact that I had once invented a girlfriend, and did not care.

I do not believe I had thought of Cassandra for twenty years.

MY MOTHER SOLD THE stables, the attached house and the meadows to a property developer, who built a housing estate where we had once lived, and, as part of the deal, gave her a small, detached house at the end of Seton Close. I visit her at least once a fortnight, arriving

on Friday night, leaving Sunday morning, a routine as regular as the grandmother clock in the hall.

Mother is concerned that I am happy in life. She has started to mention that various of her friends have eligible daughters. This trip we had an extremely embarrassing conversation that began with her asking if I would like her to introduce me to the organist at her church, a very nice young man of about my age.

"Mother. I'm not gay."

"There's nothing wrong with it, dear. All sorts of people do it. They even get married. Well, not proper marriage, but it's the same thing."

"I'm still not gay."

"I just thought, still not married, and the painting and the modeling."

"I've had girlfriends, Mummy. You've even met some of them."

"Nothing that ever stuck, dear. I just thought there might be something you wanted to tell me."

"I'm not gay, Mother. I would tell you if I was." And then I said, "I snogged Tim Carter at a party when I was at art college but we were drunk and it never went beyond that."

She pursed her lips. "That's quite enough of that, young man." And then, changing the subject, as if to get rid of an unpleasant taste in her mouth, she said, "You'll never guess who I bumped into in Tesco's last week."

"No, I won't. Who?"

"Your old girlfriend. Your first girlfriend, I should say."

"Nikki Blevins? Hang on, she's married, isn't she? Nikki Woodbridge?"

"The one before her, dear. Cassandra. I was behind her, in the line. I would have been ahead of her, but I forgot that I needed cream for the berries today, so I went back to get it, and she was in front of me, and I knew her face was familiar. At first, I thought she

TRIGGER WARNING

21

was Joanie Simmond's youngest, the one with the speech disorder, what we used to call a stammer but apparently you can't say that anymore, but then I thought, I know where I know that face from, it was over your bed for five years, of course I said, 'It's not Cassandra, is it?' and she said, 'It is,' and I said, 'You'll laugh when I say this, but I'm Stuart Innes's mum.' She says, 'Stuart Innes?' and her face lit up. Well, she hung around while I was putting my groceries in my shopping bag, and she said she'd already been in touch with your friend Jeremy Porter on Bookface, and they'd been talking about you—"

"You mean Facebook? She was talking to Scallie on Facebook?"

"Yes, dear."

I drank my tea and wondered who my mother had actually been talking to. I said, "You're quite sure this was the Cassandra from over my bed?"

"Oh yes, dear. She told me about how you took her to Leicester Square, and how sad she was when they had to move to Canada. They went to Vancouver. I asked her if she ever met my cousin Leslie, he went to Vancouver after the war, but she said she didn't believe so, and it turns out it's actually a big sort of a place. I told her about the pencil drawing you did, and she seemed very up-to-date on your activities. She was thrilled when I told her that you were having a gallery opening this week."

"You *told* her that?"

"Yes, dear. I thought she'd like to know." Then my mother said, almost wistfully, "She's very pretty, dear. I think she's doing something in community theater." Then the conversation went over to the retirement of Dr. Dunnings, who had been our GP since before I was born, and how he was the only non-Indian doctor left in his practice and how my mother felt about this.

I lay in bed that night in my small bedroom at my mother's house and turned over the conversation in my head. I am no longer on Facebook and thought about rejoining to see who Scallie's friends were,

and if this pseudo-Cassandra was one of them, but there were too many people I was happy not to see again, and I let it be, certain that when there was an explanation, it would prove to be a simple one, and I slept.

I HAVE BEEN SHOWING in the Little Gallery in Chelsea for over a decade now. In the old days, I had a quarter of a wall and nothing priced at more than three hundred pounds. Now I get my own show every October, for a month, and it would be fair to say that I only have to sell a dozen paintings to know that my needs, rent and life are covered for another year. The unsold paintings remain on the gallery walls until they are gone and they are always gone by Christmas.

The couple who own the gallery, Paul and Barry, still call me "the beautiful boy" as they did twelve years ago, when I first exhibited with them, when it might actually have been true. Back then, they wore flowery, open-necked shirts and gold chains: now, in middle age, they wear expensive suits and talk too much for my liking about the stock exchange. Still, I enjoy their company. I see them three times a year: in September when they come to my studio to see what I've been working on, and select the paintings for the show; at the gallery, hanging and opening in October; and in February, when we settle up.

Barry runs the gallery. Paul co-owns it, comes out for the parties, but also works in the wardrobe department of the Royal Opera House. The preview party for this year's show was on a Friday evening. I had spent a nervous couple of days hanging the paintings. Now, my part was done, and there was nothing to do but wait, and hope people liked my art, and not to make a fool of myself. I did as I had done for the previous twelve years, on Barry's instructions: "Nurse the champagne. Fill up on water. There's nothing worse for the collector than encountering a drunken artist, unless he's famous for being drunk,

TRIGGER WARNING

23

and you are not, dear. Be amiable but enigmatic, and when people ask for the story behind the painting, say, 'My lips are sealed.' But for god's sake, imply there *is* one. It's the story they're buying."

I rarely invite people to the preview any longer: some artists do, regarding it as a social event. I do not. While I take my art seriously, as art, and am proud of my work (the latest exhibition was called "People in Landscapes," which pretty much says it all about my work anyway), I understand that the party exists solely as a commercial event, a come-on for eventual buyers and those who might say the right thing to other eventual buyers. I tell you this so you will not be surprised that Barry and Paul manage the guest list to the preview, not I.

The preview always begins at six thirty P.M. I had spent the afternoon hanging paintings, making sure everything looked as good as it could, as I have done every other year. The only thing that was different about the day of this particular event was how excited Paul looked, like a small boy struggling with the urge to tell you what he had bought you for a birthday present. That, and Barry, who said, while we were hanging, "I think tonight's show will put you on the map."

I said, "I think there's a typo on the Lake District one." An oversized painting of Windermere at sunset, with two children staring lostly at the viewer from the banks. "It should say three thousand pounds. It says three hundred thousand."

"Does it?" said Barry, blandly. "My, my." But he did nothing to change it.

It was perplexing, but the first guests had arrived, a little early, and the mystery could wait. A young man invited me to eat a mushroom puff from a silver tray. I took my glass of nurse-this-slowly champagne from the table in the corner, and I prepared to mingle.

All the prices were high, and I doubted that the Little Gallery

would be able to sell the paintings at those prices, and I worried about the year ahead.

Barry and Paul always take responsibility for moving me around the room, saying, "This is the artist, the beautiful boy who makes all these beautiful things, Stuart Innes," and I shake hands, and smile. By the end of the evening I will have met everyone, and Paul and Barry are very good about saying, "Stuart, you remember David, he writes about art for the *Telegraph* . . .," and I for my part am good about saying, "Of course, how are you? So glad you could come."

The room was at its most crowded when a striking red-haired woman to whom I had not yet been introduced began shouting, "Representational bullshit!"

I was in conversation with the *Daily Telegraph* art critic and we turned. He said, "Friend of yours?"

I said, "I don't think so."

She was still shouting, although the sounds of the party had now quieted. She shouted, "Nobody's interested in this shit! Nobody!" Then she reached her hand into her coat pocket and pulled out a bottle of ink, shouted, "Try selling this now!" and threw ink at *Windermere Sunset*. It was blue-black ink.

Paul was by her side then, pulling the ink bottle away from her, saying, "That was a three-hundred-thousand-pound painting, young lady." Barry took her arm, said, "I think the police will want a word with you," and walked her back into his office. She shouted at us as she went, "I'm not afraid! I'm proud! Artists like him, just feeding off you gullible art buyers. You're all sheep! Representational crap!"

And then she was gone, and the party people were buzzing, and inspecting the ink-fouled painting and looking at me, and the *Telegraph* man was asking if I would like to comment and how I felt about seeing a three-hundred-thousand-pound painting destroyed, and I mumbled about how I was proud to be a painter, and said something

TRIGGER WARNING

25

about the transient nature of art, and he said that he supposed that tonight's event was an artistic happening in its own right, and we agreed that, artistic happening or not, the woman was not quite right in the head.

Barry reappeared, moving from group to group, explaining that Paul was dealing with the young lady, and that her eventual disposition would be up to me. The guests were still buzzing excitedly as he ushered them out of the door. Barry apologized as he did so, agreed that we lived in exciting times, explained that he would be open at the regular time tomorrow.

"That went well," he said, when we were alone in the gallery.

"Well? That was a disaster."

"Mm. 'Stuart Innes, the one who had the three-hundred-thousand-pound painting destroyed.' I think you need to be forgiving, don't you? She was a fellow artist, even one with different goals. Sometimes you need a little something to kick you up to the next level."

We went into the back room.

I said, "Whose idea was this?"

"Ours," said Paul. He was drinking white wine in the back room with the red-haired woman. "Well, Barry's mostly. But it needed a good little actress to pull it off, and I found her." She grinned, modestly: managed to look both abashed and pleased with herself.

"If this doesn't get you the attention you deserve, beautiful boy," said Barry, smiling at me, "nothing will. *Now* you're important enough to be attacked."

"The Windermere painting's ruined," I pointed out.

Barry glanced at Paul, and they giggled. "It's already sold, ink-splatters and all, for seventy-five thousand pounds," Barry said. "It's like I always say, people think they are buying the art, but really, they're buying the story."

Paul filled our glasses: "And we owe it all to you," he said to the woman. "Stuart, Barry, I'd like to propose a toast. *To Cassandra.*"

"Cassandra," we repeated, and we drank. This time I did not nurse my drink. I needed it.

Then, as the name was still sinking in, Paul said, "Cassandra, this ridiculously attractive and talented young man is, as I am sure you know, Stuart Innes."

"I know," she said. "Actually, we're very old friends."

"Do tell," said Barry.

"Well," said Cassandra, "twenty years ago, Stuart wrote my name on his maths exercise notebook."

She looked like the girl in my drawing, yes. Or like the girl in the photographs, all grown-up. Sharp-faced. Intelligent. Assured.

I had never seen her before in my life.

"Hello, Cassandra," I said. I couldn't think of anything else to say.

WE WERE IN THE wine bar beneath my flat. They serve food there, too. It's more than just a wine bar.

I found myself talking to her as if she was someone I had known since childhood. And, I reminded myself, she wasn't. I had only met her that evening. She still had ink stains on her hands.

We had glanced at the menu, ordered the same thing—the vegetarian meze—and when it had arrived, both started with the dolmades, then moved on to the hummus.

"I made you up," I told her.

It was not the first thing I had said: first we had talked about her community theater, how she had become friends with Paul, his offer to her—a thousand pounds for this evening's show—and how she had needed the money but mostly said yes to him because it sounded like a fun adventure. Anyway, she said, she couldn't say no when she heard my name mentioned. She thought it was fate.

TRIGGER WARNING

27

That was when I said it. I was scared she would think I was mad, but I said it. "I made you up."

"No," she said. "You didn't. I mean, obviously you didn't. I'm really here." Then she said, "Would you like to touch me?"

I looked at her. At her face, and her posture, at her eyes. She was everything I had ever dreamed of in a woman. Everything I had been missing in other women. "Yes," I said. "Very much."

"Let's eat our dinner first," she said. Then she said, "How long has it been since you were with a woman?"

"I'm not gay," I protested. "I have girlfriends."

"I know," she said. "When was the last one?"

I tried to remember. Was it Brigitte? Or the stylist the ad agency had sent me to Iceland with? I was not certain. "Two years," I said. "Perhaps three. I just haven't met the right person yet."

"You did once," she said. She opened her handbag then, a big floppy purple thing, pulled out a cardboard folder, opened it, removed a piece of paper, tape-browned at the corners. "See?"

I remembered it. How could I not? It had hung above my bed for years. She was looking around, as if talking to someone beyond the curtain. *Cassandra*, it said, *February 19th, 1985*. And it was signed, *Stuart Innes*. There is something at the same time both embarrassing and heartwarming about seeing your handwriting from when you were fifteen.

"I came back from Canada in '89," she said. "My parents' marriage fell apart out there, and Mum wanted to come home. I wondered about you, what you were doing, so I went to your old address. The house was empty. Windows were broken. It was obvious nobody lived there anymore. They'd knocked down the riding stables already—that made me so sad, I'd loved horses as a girl, obviously, but I walked through the house until I found your bedroom. It was obviously your bedroom, although all the furniture was gone. It still smelled like you. And this was still pinned to the wall. I didn't think anyone would miss it."

She smiled.

"Who *are* you?"

"Cassandra Carlisle. Aged thirty-four. Former actress. Failed playwright. Now running a community theater in Norwood. Drama therapy. Hall for rent. Four plays a year, plus workshops, and a local panto. Who are *you*, Stuart?"

"You know who I am." Then, "You know I've never met you before, don't you?"

She nodded. She said, "Poor Stuart. You live just above here, don't you?"

"Yes. It's a bit loud sometimes. But it's handy for the tube. And the rent isn't painful."

"Let's pay the bill, and go upstairs."

I reached out to touch the back of her hand. "Not yet," she said, moving her hand away before I could touch her. "We should talk first."

So we went upstairs.

"I like your flat," she said. "It looks exactly like the kind of place I imagine you being."

"It's probably time to start thinking about getting something a bit bigger," I told her. "But it does me fine. There's good light out the back for my studio—you can't get the effect now, at night. But it's great for painting."

It's strange, bringing someone home. It makes you see the place you live as if you've not been there before. There are two oil paintings of me in the lounge, from my short-lived career as an artists' model (I did not have the patience to stand and pose for very long, a failing I know), blown-up advertising photos of me in the little kitchen and the loo, book covers with me on—romance covers, mostly—over the stairs.

I showed her the studio, and then the bedroom. She examined the Edwardian barbers' chair I had rescued from an ancient place that

TRIGGER WARNING

29

closed down in Shoreditch. She sat down on the chair, pulled off her shoes.

"Who was the first grown-up you liked?" she asked.

"Odd question. My mother, I suspect. Don't know. Why?"

"I was three, perhaps four. He was a postman called Mister Postie. He'd come in his little post van and bring me lovely things. Not every day. Just sometimes. Brown paper packages with my name on, and inside would be toys or sweets or something. He had a funny, friendly face with a knobby nose."

"And he was real? He sounds like somebody a kid would make up."

"He drove a post van inside the house. It wasn't very big."

She began to unbutton her blouse. It was cream-colored, still flecked with splatters of ink. "What's the first thing you actually remember? Not something you were told you did. That you really remember."

"Going to the seaside when I was three, with my mum and my dad."

"Do you remember it? Or do you remember being told about it?"

"I don't see what the point of this is . . ."

She stood up, wiggled, stepped out of her skirt. She wore a white bra, dark green panties, frayed. Very human: not something you would wear to impress a new lover. I wondered what her breasts would look like, when the bra came off. I wanted to stroke them, to touch them to my lips.

She walked from the chair to the bed, where I was sitting.

"Lie down, now. On that side of the bed. I'll be next to you. Don't touch me."

I lay down, my hands at my sides. She looked down at me. She said, "You're so beautiful. I'm not honestly sure whether you're my type. You would have been when I was fifteen, though. Nice and sweet and unthreatening. Artistic. Ponies. A riding stable. And I bet you never make a move on a girl unless you're sure she's ready, do you?"

"No," I said. "I don't suppose that I do."

She lay down beside me.

"You can touch me now," said Cassandra.

I HAD STARTED THINKING about Stuart again late last year. Stress, I think. Work was going well, up to a point, but I'd broken up with Pavel, who may or may not have been an actual bad hat although he certainly had his finger in many dodgy East-European pies, and I was thinking about Internet dating. I had spent a stupid week joining the kind of websites that link you to old friends, and from there it was no distance to Jeremy "Scallie" Porter, and to Stuart Innes.

I don't think I could do it anymore. I lack the single-mindedness, the attention to detail. Something else you lose when you get older.

Mister Postie used to come in his van when my parents had no time for me. He would smile his big gnomey smile, wink an eye at me, hand me a brown-paper parcel with *Cassandra* written on it in big block letters, and inside would be a chocolate, or a doll, or a book. His final present was a pink plastic microphone, and I would walk around the house singing into it or pretending to be on TV. It was the best present I had ever been given.

My parents did not ask about the gifts. I did not wonder who was actually sending them. They came with Mister Postie, who drove his little van down the hall and up to my bedroom door, and who always knocked three times. I was a demonstrative girl, and the next time I saw him, after the plastic microphone, I ran to him and threw my arms around his legs.

It's hard to describe what happened then. He fell like snow, or like ash. For a moment I had been holding someone, then there was just powdery white stuff, and nothing.

TRIGGER WARNING

31

I used to wish that Mister Postie would come back, after that, but he never did. He was over. After a while, he became embarrassing to remember: I had fallen for *that*.

So strange, this room.

I wonder why I could ever have thought that somebody who made me happy when I was fifteen would make me happy now. But Stuart was perfect: the riding stables (with ponies), and the painting (which showed me he was sensitive), and the inexperience with girls (so I could be his first) and how very, very tall, dark and handsome he would be. I liked the name, too: it was vaguely Scottish and (to my mind) sounded like the hero of a novel.

I wrote Stuart's name on my exercise books.

I did not tell my friends the most important thing about Stuart: that I had made him up.

And now I'm getting up off the bed and looking down at the outline of a man, a silhouette in flour or ash or dust on the black satin bedspread, and I am getting into my clothes.

The photographs on the wall are fading, too. I didn't expect that. I wonder what will be left of his world in a few hours, wonder if I should have left well enough alone, a masturbatory fantasy, something reassuring and comforting. He would have gone through his life without ever really touching anyone, just a picture and a painting and a half-memory for a handful of people who barely ever thought of him anymore.

I leave the flat. There are still people at the wine bar downstairs. They are sitting at the table, in the corner, where Stuart and I had been sitting earlier. The candle has burned way down but I imagine that it could almost be us. A man and a woman, in conversation. And soon enough, they will get up from their table and walk away, and the candle will be snuffed and the lights turned off and that will be that for another night.

I hail a taxi. Climb in. For a moment—for, I hope, the last time—I find myself missing Stuart Innes.

Then I sit back in the seat of the taxi, and I let him go. I hope I can afford the taxi fare and find myself wondering whether there will be a check in my bag in the morning, or just another blank sheet of paper. Then, more satisfied than not, I close my eyes, and I wait to be home.

Anexo B

Neil Gaiman — “The thing about Cassandra”

(Tradução de Augusto Calil)

ALERTA DE RISCO (PORTUGUESE EDITION)



Detalhes de Cassandra

E ali estávamos, Scallie e eu, usando perucas de Starsky e Hutch, com costeletas e tudo, às cinco da madrugada ao lado de um canal em Amsterdã. Tínhamos começado aquela noite num grupo de dez pessoas, incluindo Rob, o noivo, visto pela última vez algemado a uma cama no Bairro da Luz Vermelha com creme de barbear cobrindo os países baixos e o futuro cunhado rindo e dando tapinhas na bunda da prostituta que segurava o aparelho de barbear, momento em que olhei para Scallie e ele olhou para mim e disse:

ALERTA DE RISCO (PORTUGUESE EDITION)

— Quer mesmo ver isso?

Balancei a cabeça para dizer que não, pois há certas questões que é melhor não ser capaz de responder quando uma noiva começa a fazer perguntas incisivas a respeito da despedida de solteiro, e, por isso, fugimos para beber alguma coisa, deixando oito homens com peruca de Starsky e Hutch (um deles praticamente nu, preso a uma cama por algemas de pelúcia cor-de-rosa, com cara de quem começava a se arrepender dessa aventura) para trás, num quarto com cheiro de desinfetante e incenso barato, e fomos nos sentar à margem de um canal e beber latas de cerveja holandesa, falando dos velhos tempos.

Scallie — cujo nome verdadeiro é Jeremy Porter, e hoje em dia todos o chamam de Jeremy, mas ele era chamado de Scallie quando tínhamos onze anos — e o noivo, Rob Cunningham, tinham sido meus colegas de escola. Perdemos contato, mais ou menos, e nos encontramos da maneira preguiçosa dos dias de hoje, com o Facebook e coisas do tipo, e agora Scallie e eu estávamos juntos pela primeira vez desde os dezenove anos. As perucas de Starsky e Hutch, ideia de Scallie, davam a impressão de estarmos interpretando irmãos em algum filme produzido para a tevê — ele era o irmão baixinho e atarracado de bigode grosso, e eu, o irmão alto. Lembrando que, depois da época da escola, ganhei boa parte da minha renda trabalhando como modelo, eu diria que era o irmão alto e bonito, mas ninguém fica bonito usando uma peruca de Starsky e Hutch, com costeletas e tudo.

Além disso, a peruca dava coceira.

Sentamos perto do canal e, quando a cerveja acabou, continuamos conversando e assistimos ao nascer do sol.

Da última vez que eu vi Scallie, ele tinha dezenove anos e grandes sonhos. Havia acabado de ingressar na Força Aérea como cadete. Ia pilotar aviões em dupla função, usando os voos para contrabandear drogas, tornando-se incrivelmente rico ao mesmo tempo em que ajudava seu país. Era o tipo de ideia louca que ele costumava ter o tempo todo durante a escola. Normalmente, o esquema inteiro dava errado. Às vezes, ele conseguia nos meter em encrenca no caminho.

Agora, doze anos mais tarde, após os seis meses na Força Aérea terem terminado cedo por causa de um problema não especificado com seu tornozelo, Scallie me disse que era executivo sênior numa empresa fabricante de janelas com isolamento, morando numa casa menor desde o divórcio, pequena demais em relação à que acreditava merecer, acompanhado apenas de um golden retriever.

Estava dormindo com uma mulher da empresa de janelas com isolamento, mas não tinha expectativas de que ela terminasse com o namorado para ficar com ele, e assim lhe parecia melhor.

— É claro que há dias em que acordo chorando, desde o divórcio. Bem, acontece — disse ele em

ALERTA DE RISCO (PORTUGUESE EDITION)

certo ponto.

Não consegui imaginá-lo chorando, e, além disso, ele mantinha um imenso sorriso típico de Scallie enquanto contava.

Falei sobre mim: ainda trabalhando como modelo, ajudando na loja de antiguidades de um amigo para me manter ocupado, pintando cada vez mais. Eu tinha sorte: as pessoas compravam meus quadros. Todos os anos, eu fazia uma pequena exposição na Little Gallery, em Chelsea, e embora no começo os únicos a comprar algo fossem pessoas que eu conhecia — fotógrafos, antigas namoradas e similares —, atualmente tenho até colecionadores. Falamos de dias que apenas Scallie parecia lembrar, quando ele, Rob e eu formávamos um trio inviolável e inquebrável. Falamos dos corações partidos da adolescência, de Caroline Minton (que agora é Caroline Keen, casada com um pastor), da primeira vez que tivemos coragem de assistir a um filme para maiores de dezoito anos, embora nenhum de nós conseguisse lembrar qual era o filme em cartaz.

Então, Scallie disse:

— Tive notícias de Cassandra outro dia.

— Cassandra?

— Sua antiga namorada, Cassandra. Lembra?

— ... não.

— Aquela de Reigate. Você escreveu o nome dela em todos os seus livros.

Devo ter passado a impressão de ser muito limitado ou de estar bêbado ou sonolento, porque ele disse:

— Você a conheceu durante as férias que passou esquiando. Ora, vamos. *Sua primeira vez.* Cassandra.

— Ah! — falei, me lembrando, me lembrando de tudo. — Cassandra.

E eu lembrava.

— Pois é — disse Scallie. — Ela me mandou uma mensagem no Facebook. Está administrando um teatro comunitário na área leste de Londres. Você devia falar com ela.

— Mesmo?

— Acho que sim, quer dizer, lendo nas entrelinhas da mensagem, talvez ela ainda esteja interessada. Perguntou de você.

Imaginei quanto ele estava bêbado, quanto eu estava bêbado, olhando para o canal nas primeiras luzes do dia. Falei algo, não lembro o quê, e então perguntei se Scallie lembrava onde ficava nosso hotel, pois eu tinha esquecido, e ele disse que não, mas que Rob sabia todos os detalhes do hotel, e o melhor era ir atrás dele e resgatá-lo das garras da simpática prostituta com as algemas e o aparelho de barbear, e percebemos que isso seria mais fácil se soubéssemos voltar até onde o

tínhamos deixado, e, na busca de uma pista de onde tínhamos deixado Rob, encontrei um cartão com o endereço do hotel no bolso de trás. Voltamos para lá, e a última coisa que fiz antes de me afastar do canal e de toda aquela estranha noite foi arrancar da cabeça a irritante peruca de Starsky e Hutch e arremessá-la no canal.

Flutuou.

Scallie disse:

— Eu deixei um depósito pela peruca, sabia? Se não queria usar, eu teria carregado. — Então, ele disse: — Você devia mandar uma mensagem para Cassandra.

Balancei a cabeça afirmativamente. Imaginei com quem ele teria falado na internet, quem ele teria confundido com ela, sabendo com certeza que não era Cassandra.

O detalhe a respeito de Cassandra é o seguinte: eu a inventei.

* * *

EU TINHA QUINZE anos, quase dezesseis. Era um esquisitão. Acabara de passar pelo estirão da adolescência e, de uma hora para outra, estava mais alto que a maioria dos meus amigos, consciente da própria altura. Minha mãe era dona e administradora de uma pequena escola de equitação, onde eu era ajudante, mas as garotas — do tipo competente, sensível e equestre — me intimidavam. Em casa, eu escrevia poesia ruim e pintava aquarelas, geralmente de pôneis nos campos; na escola — havia apenas meninos na minha escola —, eu jogava críquete com competência, atuava um pouco no teatro, passava o tempo com os amigos ouvindo discos (o CD era novidade, mas os tocadores de CD eram caros e raros, e todos nós tínhamos herdado toca-discos e vitrolas dos pais e irmãos mais velhos). Quando não falávamos de música ou esportes, falávamos de garotas.

Scallie era mais velho que eu. Rob também. Gostavam que eu fizesse parte da turma, mas também gostavam de me provocar. Agiam como se eu fosse um moleque, e eu não era. Os dois já tinham transado com garotas. Bem, isso não é inteiramente verdadeiro: os dois tinham transado com a mesma garota, Caroline Minton, famosa pela liberalidade nos favores e sempre disposta a umazinha, desde que o acompanhante tivesse uma mobilete.

Eu não tinha uma mobilete. Não era velho o bastante para ter uma, mamãe não tinha dinheiro para comprar. (Meu pai morreu quando eu era pequeno, de uma superdose acidental de anestesia, quando estava no hospital para fazer uma pequena operação em um dedo do pé infeccionado. Até hoje, evito hospitais). Já tinha visto Caroline Minton nas festas, mas ela me assustava e, mesmo se

ALERTA DE RISCO (PORTUGUESE EDITION)

tivesse uma mobilete, não queria que minha primeira experiência sexual fosse com ela.

Scallie e Rob também tinham namoradas. A namorada de Scallie era mais alta que ele, tinha seios enormes e se interessava por futebol — o que significava que Scallie precisava fingir interesse por futebol, principalmente pelo Crystal Palace —, enquanto a namorada de Rob achava que eles deveriam ter coisas em comum, e, conseqüentemente, Rob parou de ouvir o electropop de meados dos anos 1980 que o restante de nós gostava e começou a ouvir bandas hippies de antes de termos nascido, o que era ruim, mas, em compensação, Rob pôde saquear o incrível acervo de programas de tevê antigos gravados em vídeo pelo pai dela, o que era bom.

Eu não tinha namorada.

Até minha mãe começou a comentar.

Deve ter surgido de algum lugar, o nome, a ideia, mas não me recordo. Lembro-me apenas de escrever “Cassandra” nos livros de exercícios. E, em seguida, de tomar o cuidado de não dizer nada a respeito.

— Quem é Cassandra? — perguntou Scallie, no ônibus até a escola.

— Ninguém — respondi.

— Deve ser alguém. Você escreveu o nome dela no livro de matemática.

— É só uma garota que conheci nas férias de inverno.

Mamãe e eu tínhamos ido esquiar com minha tia e meus primos um mês antes, na Áustria.

— Vamos conhecer?

— Ela é de Reigate. Imagino que sim. Mais para frente.

— Bem, espero que sim. E você *gosta* dela?

Fiz uma pausa, torcendo para acertar na duração, e disse:

— Ela beija muito bem.

Então Scallie riu, e Rob quis saber se era beijo na boca com língua e tudo.

— O que vocês *acham*? — respondi, e, até o fim do dia, os dois já acreditavam na existência dela.

Mamãe ficou feliz em saber que eu tinha conhecido alguém. Suas perguntas como “o que os pais de Cassandra fazem”, por exemplo, eu respondia simplesmente dando de ombros.

Saí com Cassandra em três “encontros”. Em cada um deles, peguei o trem até Londres e fui sozinho ao cinema. Foi emocionante, à sua maneira.

Voltei da primeira viagem com mais histórias de beijos e mãos bobas nos seios.

Nosso segundo encontro (na verdade, passado sozinho numa sessão de *Mulher Nota 1000* em Leicester Square) consistiu em, como contei à minha mãe, apenas ficar de mãos dadas durante aquilo que ela ainda chamava de “cineminha”, mas, relutantemente, disse a Rob e Scallie — que juraram nada revelar (e, durante aquela semana, tive que fazer o mesmo a muitos outros amigos de

ALERTA DE RISCO (PORTUGUESE EDITION)

escola que ouviram boatos de Rob e Scallie, e agora precisavam descobrir se alguma daquelas histórias era verdadeira) — que na verdade fora o Dia em que Perdi a Virgindade, no apartamento da tia de Cassandra, em Londres: a tia estava fora, Cassandra tinha a chave. Eu tinha (como prova) uma caixa de três camisinhas sem a que eu jogara fora e uma tirinha com quatro fotos em preto e branco que encontrei em minha primeira viagem a Londres, abandonada no lixo de uma cabine fotográfica em Victoria Station. A tirinha mostrava uma menina mais ou menos da minha idade com o cabelo longo e liso (não se via direito a cor. Louro-escuro? Ruivo? Castanho-claro?) e um rosto amigável, sardento, até bonitinho. Guardei-a no bolso. Na aula de artes fiz um esboço a lápis da terceira das fotos, a minha favorita, com a cabeça dela meio virada, como se chamasse um amigo que não podemos ver do lado de fora da cortina. Parecia uma garota doce e charmosa. Adoraria que fosse minha namorada.

Preguei o desenho na parede do quarto, onde podia vê-lo da cama.

Depois do terceiro encontro (foi para ver *Uma Cilada para Roger Rabbit*), voltei à escola com más notícias: a família de Cassandra ia para o Canadá (lugar que me soava mais convincente que os Estados Unidos), alguma coisa ligada ao trabalho do pai dela, e eu não a encontraria mais por um tempo. Não queríamos terminar, mas decidimos ser práticos: estávamos na era em que os telefonemas transatlânticos eram caros demais para adolescentes. Era o fim.

Fiquei triste. Todos repararam em quanto eu estava triste. Disseram que adorariam tê-la conhecido, quem sabe quando ela voltar, no Natal? Eu sabia que, até o Natal, ela teria sido esquecida.

E foi. Quando a data chegou, eu estava saindo com Nikki Blevins, e a única prova que Cassandra fizera parte da minha vida era seu nome, escrito em alguns dos meus livros escolares, e o retrato dela a lápis na parede do meu quarto, com “Cassandra, 19 de fevereiro de 1985” escrito logo abaixo.

Quando minha mãe vendeu a escola de equitação, o desenho se perdeu na mudança. Eu estava na faculdade de artes na época, considerava meus antigos desenhos a lápis tão constrangedores quanto o fato de um dia ter inventado uma namorada, e não me importei.

Por vinte anos, não pensei uma única vez sobre Cassandra.

* * *

MAMÃE VENDEU O estábulo, a casa anexa e os campos a uma incorporadora, que construiu um imóvel residencial onde antes tínhamos morado e, como parte do negócio, deu a ela uma pequena casa avulsa no fim da Seton Close. Visito-a ao menos uma vez a cada quinze dias, chegando na noite

ALERTA DE RISCO (PORTUGUESE EDITION)

de sexta e partindo na manhã de domingo, rotina tão regular quanto o relógio da minha avó no corredor.

Mamãe se preocupa com a minha felicidade. Começou a comentar que muitas de suas amigas têm filhas interessantes. Na última viagem, tivemos um diálogo muito constrangedor que começou com ela me perguntando se eu gostaria de conhecer o organista da igreja, um jovem muito simpático mais ou menos da minha idade.

— Mãe. Não sou gay.

— Não há nada de errado com isso, querido. Gente de todo o tipo faz essas coisas. Eles até se casam. Bem, não é um casamento de verdade, mas dá no mesmo.

— Ainda assim, não sou gay.

— É que pensei: ainda não se casou, pinta e trabalha como modelo.

— Tive namoradas, mãe. Você até foi apresentada a algumas delas.

— Nada que tenha durado muito tempo, querido. Apenas achei que você talvez quisesse me contar.

— Não sou gay, mãe. Eu lhe diria se fosse. — E então falei: — Beije Tim Carter numa festa na época da faculdade de artes, mas estávamos bêbados e a coisa nunca foi adiante.

Ela cerrou os lábios.

— Chega disso, juvenzinho. — E então, mudando de assunto, como se quisesse se livrar de um gosto ruim na boca, disse: — Você nunca vai adivinhar quem eu encontrei no supermercado semana passada.

— Não vou mesmo. Quem?

— Sua antiga namorada. A primeira, eu diria.

— Nikki Blevins? Espere aí, ela se casou, não foi? Nikki Woodbridge?

— Antes dela, querido. Cassandra. Estava atrás dela, na fila. Estaria na frente, mas esqueci de pegar o creme e voltei para procurar, e ela estava na minha frente, e percebi que o rosto dela era familiar. Primeiro, pensei que fosse a filha mais nova de Joanie Simmond, que tinha um problema na fala que a gente chamava antigamente de gagueira, mas parece que não se pode mais falar assim, mas então pensei, *já sei* de onde conheço este rosto, ficou sobre sua cama durante cinco anos, é claro, daí perguntei “Seu nome é Cassandra?”, e ela respondeu “Sim”, e eu disse “Você vai rir quando ouvir isso, mas sou a mãe de Stuart Innes”. Ela disse “Stuart Innes?” e seu rosto se iluminou. Bem, ela ficou esperando enquanto eu colocava as compras na sacola, e disse que já tinha entrado em contato com seu amigo Jeremy Porter no Bookface, e conversaram a seu respeito...

— Você quer dizer no Facebook? Ela conversou com Scallie no Facebook?

— Sim, querido.

ALERTA DE RISCO (PORTUGUESE EDITION)

Bebi meu chá e me perguntei com quem minha mãe teria falado. Eu disse:

— Tem certeza absoluta que era a mesma Cassandra da parede sobre a cama?

— Ah, sim, querido. Ela me contou de quando você a levou a Leicester Square, e de como ficou triste quando tiveram que mudar para o Canadá. Foram para Vancouver. Perguntei a ela se chegou a conhecer meu primo Leslie, que foi para Vancouver depois da guerra, mas ela disse que não, e parece que o lugar na verdade é bem grande. Conteí a ela sobre o desenho a lápis que você fez, e ela parecia bem atualizada quanto às suas atividades. Ficou animada quando conteí que sua exposição começaria essa semana na galeria.

— Você contou *isso* a ela?

— Sim, querido. Pensei que ela gostaria de saber. — Então mamãe disse, quase melancólica: — Ela é muito bonita, querido. Acho que faz algo no teatro comunitário.

Depois disso, a conversa passou à aposentadoria do dr. Dunning, que atendia nossa família desde antes de eu nascer, ao fato de ele ser o último médico não indiano que restava no consultório, e a como minha mãe se sentia em relação a isso.

Deitei na cama naquela noite no meu pequeno quarto na casa de mamãe e fiquei remoendo a conversa na cabeça. Não estou mais no Facebook, e pensei em voltar à rede social para investigar as amigas de Scallie e descobrir se essa pseudo-Cassandra não seria uma delas. Mas havia pessoas demais que eu preferia não rever, e deixei pra lá, certo de que, quando surgisse uma explicação, seria simples, e dormi.

* * *

JÁ FAZ MAIS de uma década que exponho minhas obras na Little Gallery, de Chelsea. Nos velhos tempos, eu recebia um quarto de parede e nenhuma obra tinha preço superior a trezentas libras. Agora tenho minha própria exposição a cada outubro, durante todo o mês, e seria justo dizer que basta vender uma dúzia de telas para saber que minhas necessidades, aluguel e custos básicos estarão cobertos por mais um ano. As pinturas que não são vendidas permanecem nas paredes da galeria até serem compradas, e sempre são compradas até o Natal.

O casal que é dono da galeria, Paul e Barry, ainda me chama de “bonitão”, como fazia doze anos atrás, quando inaugurei minha primeira exposição com eles, na época em que o elogio talvez fosse verdadeiro. Naquele tempo, eles usavam camisas floridas de colarinho aberto e correntes de ouro. Agora, na meia-idade, usam ternos caros e não param de falar no mercado de ações, o que é demais para o meu gosto. Ainda assim, gosto da companhia deles. Vejo-os três vezes ao ano: em setembro,

quando vêm ao estúdio ver o material no qual estou trabalhando e escolher as telas para a exposição; em outubro, na galeria, participando da abertura; e em fevereiro, quando acertamos as contas.

Barry administra a galeria. Paul é coproprietário, participa das festas, mas também trabalha no departamento de figurino da Royal Opera House. O *vernissage* seria na noite de sexta. Eu tinha passado dois dias de nervosismo pendurando as telas. Agora, minha parte estava pronta, e não havia nada a fazer além de esperar, torcer para que as pessoas gostassem da minha arte e não fazer papel de bobo. Fiz como nos doze anos anteriores, seguindo as instruções de Barry:

— Devagar com o champanhe. Mate a sede com água. Para o colecionador, não há nada pior que encontrar um artista bêbado, a não ser que este seja famoso pelas bebedeiras, o que não é seu caso, querido. Seja amigável e enigmático, e quando perguntarem a respeito da história por trás de uma tela, diga: “Não posso revelar.” Mas, pelo amor de Deus, dê a entender que *há* uma história. É a história que eles estão comprando.

Hoje, raramente convido gente para o *vernissage*: alguns artistas o fazem, considerando a ocasião um evento social. Eu não. Embora leve minha arte a sério enquanto arte, e tenha orgulho do meu trabalho (a exposição mais recente era chamada “Pessoas em paisagens”, que basicamente diz tudo a respeito do meu trabalho), compreendo que a festa existe apenas como evento comercial, um chamariz para compradores e aqueles que podem dizer a coisa certa a outros possíveis compradores. Digo isso para que não haja surpresa diante do fato de Barry e Paul cuidarem da lista de convidados, não eu.

O *vernissage* sempre começa às seis e meia da tarde. Tinha passado a tarde pendurando quadros, garantindo que tudo estivesse o mais bonito possível, como faço todo ano. A única coisa diferente a respeito do dia deste evento específico era a animação de Paul, que parecia um menininho lutando contra o desejo de revelar ao aniversariante o que comprou como presente para ele. Isso, e também Barry, que, enquanto pendurávamos tudo, disse:

— Acho que a exposição de hoje vai colocar você no mapa.

— Acho que há um erro de digitação naquele de Lake District — falei. Um quadro demasiadamente grande de Windermere ao pôr do sol, com duas crianças encarando o observador com olhar perdido a partir da margem. — Deveria custar trezentas libras. Aqui diz trezentas mil.

— É mesmo? — disse Barry, sem ânimo. — Que coisa.

Mas não fez nada para mudar aquilo.

Foi surpreendente, mas os primeiros convidados chegaram um pouco mais cedo, e o mistério podia esperar. Um jovem me convidou para comer um canapé de uma bandeja prateada. Peguei minha taça de champanhe-para-consumo-lento da mesa no canto e me preparei para socializar.

Todos os preços estavam altos, e duvidei que a Little Gallery seria capaz de vender as telas com aqueles valores, então fiquei preocupado com o ano que teria pela frente.

Barry e Paul sempre assumem a responsabilidade de me circular pela sala, dizendo “Este é o artista, o bonitão que faz todas essas telas lindas, Stuart Innes”, e eu cumprimento e sorrio. Até o fim da noite já terei conhecido a todos, e Paul e Barry são muitos bons em dizer “Stuart, lembra-se de David, que escreve sobre arte para o *Telegraph*...”, e eu, da minha parte, sou bom em responder “Claro, como vai? Fico feliz que tenha vindo”.

No momento em que a sala estava mais cheia, uma mulher chamativa de cabelo vermelho a quem eu ainda não tinha sido apresentado começou a gritar.

— Besteirada figurativa!

Eu estava conversando com o crítico de arte do *Daily Telegraph*, e ambos nos viramos para ver.

— Amiga sua? — perguntou ele.

— Acho que não — respondi.

Ela continuava gritando, embora o barulho da festa tivesse silenciado.

— Ninguém se interessa por essa merda! Ninguém! — bradou ela. Então, pôs a mão no bolso do casaco e sacou um frasco com tinta. — Tentem vender isto agora! — gritou, jogando a tinta no *Windermere Sunset*. A tinta era azul-escuro, quase preta.

Paul já estava ao lado dela, tirando o frasco de tinta das mãos da mulher.

— Essa é uma pintura de trezentas mil libras, mocinha! — exclamou ele.

— Acho que a polícia vai querer ter uma palavra com você — ameaçou Barry e a apanhou pelo braço, levando-a até o escritório.

— Não tenho medo! — gritou ela contra nós, no caminho. — Tenho orgulho! Artistas como ele, se aproveitando de vocês, volúveis compradores de arte. Não passam de ovelhas! Besteirada figurativa!

E então ela se foi, e os frequentadores da festa se agitaram, inspecionando a pintura manchada pela tinta e olhando para mim, e o sujeito do *Telegraph* me perguntava se eu teria algo a comentar e como me sentia ao ver um quadro de trezentas mil libras destruído, e resmunguei algo a respeito de sentir orgulho de ser pintor, falei alguma coisa da natureza transiente da arte, e ele disse achar que o evento daquela noite tinha sido um *happening* artístico em si, e concordamos que, independentemente de *happenings* artísticos, a mulher não estava bem da cabeça.

Barry reapareceu, indo de grupo em grupo, explicando que Paul estava lidando com a jovem, e o destino dela caberia a mim. Os convidados ainda estavam conversando animados quando ele os conduziu à porta. Barry pediu desculpas ao fazê-lo, concordou que vivemos em tempos muito estressantes, explicou que abriria no horário de sempre no dia seguinte.

ALERTA DE RISCO (PORTUGUESE EDITION)

— Deu tudo certo — disse ele, quando estávamos sozinhos na galeria.

— *Certo?* Foi um desastre.

— Senhor “Stuart Innes, aquele que teve um quadro de trezentas mil libras destruído”. Temos que perdoar certas coisas, não? Ela era uma colega artista, embora tivesse objetivos diferentes. Às vezes, precisamos de algo a mais para nos levar ao patamar seguinte.

Fomos até os fundos.

— De quem foi a ideia? — perguntei.

— Nossa — disse Paul. Estava bebendo vinho branco na sala dos fundos com a mulher ruiva. — Bem, a maior parte foi de Barry. Mas precisávamos de uma boa atriz para fazer a coisa funcionar, e eu a encontrei.

Ela abriu um sorriso modesto. Conseguiu parecer ao mesmo tempo constrangida e satisfeita consigo mesma.

— Se isso não garantir a atenção que você merece, bonito — disse Barry, sorrindo para mim —, nada mais vai. *Agora você é importante a ponto de ser atacado.*

— O quadro de Windermere está arruinado — constatei.

Barry olhou para Paul, e eles riram.

— Já foi vendido, com manchas de tinta e tudo, por setenta e cinco mil — disse Barry. — É como sempre digo, as pessoas pensam que estão comprando a arte, mas, na verdade, estão comprando a história.

Paul encheu nossas taças.

— E devemos tudo a você — disse ele à mulher. — Stuart, Barry, gostaria de propor um brinde. *A Cassandra.*

— Cassandra — repetimos, e bebemos.

Dessa vez não fui com calma na bebida. Precisava dela.

Então, enquanto ainda estava processando aquele nome, Paul disse:

— Cassandra, este jovem ridiculamente atraente e talentoso é, como você deve saber, Stuart Innes.

— Eu sei. Na verdade, somos velhos amigos.

— É mesmo? — perguntou Barry.

— Bem — respondeu Cassandra —, vinte anos atrás, Stuart escreveu meu nome no seu livro de exercícios de matemática.

Ela parecia a garota do meu desenho, sim. Ou a garota das fotografias, agora adulta. Rosto anguloso. Inteligente. Segura.

Eu nunca a tinha visto na vida.

— Olá, Cassandra — falei.
Não consegui pensar em mais nada para dizer.

* * *

ESTÁVAMOS NA ADEGA no térreo do meu prédio. Também servem comida lá. É mais que um bar de vinhos.

De repente estava conversando com ela como se fosse alguém que eu conhecesse desde a infância. E, repeti a mim mesmo, não era. Tinha acabado de conhecê-la, naquela mesma noite. Ainda havia manchas de tinta em suas mãos.

Demos uma olhada no cardápio, pedimos a mesma coisa (a entrada vegetariana) e, quando o prato chegou, ambos começamos com as *dolmades*, passando em seguida para o *homus*.

— Eu inventei você — disse a ela.

Não foi a primeira coisa que falei: antes conversamos a respeito do teatro comunitário dela, de como ela conhecera Paul, a oferta dele (mil libras pelo espetáculo da noite) e como precisava de dinheiro, mas aceitara principalmente porque parecia ser uma aventura divertida. De todo modo, não pôde recusar depois de ouvir meu nome ser mencionado. Pensou que era obra do destino.

Foi então que eu disse aquilo. Tive medo que ela pensasse que eu era louco, mas falei mesmo assim.

— Eu inventei você.

— Não — respondeu ela. — Não inventou. Quer dizer, é óbvio que não inventou. Estou aqui. Quer encostar em mim?

Olhei para ela. O rosto, a postura, os olhos. Era tudo o que eu tinha sonhado numa mulher. Tudo o que eu procurava sem sucesso nas outras mulheres.

— Sim — respondi. — Quero muito.

— Primeiro, vamos jantar — disse Cassandra. Então, continuou: — Quanto tempo faz que esteve com uma mulher?

— Não sou gay — protestei. — Tive namoradas.

— Eu sei. Quando foi a última?

Tentei lembrar. Teria sido Brigitte? Ou a estilista que a agência de publicidade mandou comigo para a Islândia? Não sabia ao certo.

— Dois anos — respondi. — Talvez três. Ainda não encontrei a pessoa certa, só isso.

— Encontrou uma vez.

Abriu então sua sacola, um objeto roxo e cheio de dobras, tirou dela uma pasta de papelão, abriu-a e retirou um pedaço de papel, amarelado pela fita adesiva nos cantos.

Eu lembrava. Como poderia esquecer? Tinha ficado acima de minha cama durante anos. Ela olhava para o lado, como se falasse com alguém atrás da cortina. Estava escrito *Cassandra, 19 de fevereiro de 1985*. E estava assinado *Stuart Innes*. Há algo ao mesmo tempo constrangedor e terno quando revemos nossa caligrafia de adolescente.

— Voltei do Canadá em 1989 — disse ela. — O casamento dos meus pais desabou lá, e mamãe quis retornar para casa. Imaginei onde você estaria, o que estaria fazendo, e fui até o seu antigo endereço. A casa estava vazia. As janelas estavam quebradas. Era óbvio que não havia mais ninguém morando lá. Os estábulos da escola de equitação já tinham sido derrubados, coisa que me deixou muito triste, pois adorava cavalos quando menina, obviamente, mas caminhei pela casa até encontrar o seu quarto. Era sem dúvida o seu quarto, embora a mobília não estivesse mais lá. Ainda tinha seu cheiro. E isto ainda estava preso à parede. Achei que ninguém sentiria falta.

Ela sorriu.

— *Quem é você?*

— Cassandra Carlisle. Trinta e quatro anos. Ex-atriz. Dramaturga fracassada. Agora administradora de um teatro comunitário em Norwood. Terapia teatral. Salão para alugar. Quatro peças por ano, mais oficinas, e uma pantomima fixa. *Quem é você, Stuart?*

— Você sabe quem eu sou. Sabe que nunca nos encontramos antes, certo?

Ela assentiu.

— Pobre Stuart. Você mora no andar de cima, não? — perguntou ela.

— Sim. Às vezes, o barulho incomoda. Mas fica perto do metrô. E o aluguel não é doloroso.

— Vamos pagar a conta e subir.

Fiz menção de tocar o dorso da mão dela.

— Ainda não — negou, afastando a mão antes que eu pudesse tocá-la. — Primeiro temos que conversar.

Então, subimos.

— Gosto do seu apartamento. Parece exatamente o tipo de lugar que imagino para você.

— Acho que é hora de começar a procurar algo um pouco maior. Mas o lugar me serve bem. Há uma bela luz nos fundos, para o estúdio. Não dá para ver o efeito agora, de noite. Mas é ótimo para pintar.

É estranho trazer alguém para casa. Faz com que enxerguemos o lugar onde vivemos como se não tivéssemos estado ali antes. Há duas pinturas a óleo na sala me retratando, frutos da minha breve carreira como modelo artístico (não tinha paciência para ficar numa pose durante horas, defeito que reconheço); fotos publicitárias ampliadas na pequena cozinha e no banheiro, dos tempos de modelo; capas de livros (romances, em geral) acima das escadas, para as quais posei.

Mostrei a ela o estúdio, e depois o quarto. Ela examinou a cadeira de barbeiro do período eduardiano que resgatei de um antigo estabelecimento que fechou em Shoreditch. Ela se sentou na cadeira, tirou os sapatos.

— Quem foi o primeiro adulto de quem você gostou? — perguntou.

— Pergunta estranha. Minha mãe, imagino. Não sei. Por quê?

— Eu tinha três anos, talvez quatro. Ele era um carteiro chamado Sr. Cartinhas. Chegava com o

furgãozinho do correio e me trazia coisas adoráveis. Não todo dia. Apenas de vez em quando. Pacotinhos de papel marrom com meu nome escrito. Dentro deles, havia brinquedos, doces ou algo do tipo. Tinha um rosto engraçado e amigável, e o nariz parecia uma maçaneta.

— Era real? Parece algo que uma criança inventaria.

— Ele pilotava um furgão do correio dentro de casa. Não era muito grande.

Ela começou a desabotoar a blusa. Era cor de creme, ainda suja dos respingos da tinta.

— Qual é a primeira coisa de que você se lembra? Não algo que tenham lhe dito que fez. Algo de que você realmente se lembra.

— Ir para o litoral quando tinha três anos, com minha mãe e meu pai — respondi.

— Você se lembra disso? Ou se lembra de terem lhe contado essa história?

— Não entendo onde quer chegar...

Ela se levantou, remexeu o corpo, deu um passo para fora da saia. Usava um sutiã branco e um calcinha verde-escura velha. Muito humana: não era algo que se usa para impressionar um novo amante. Imaginei como seriam os seios dela quando tirasse o sutiã. Quis acariciá-los, tocá-los com meus lábios.

Ela andou da cadeira até a cama, onde eu estava sentado.

— Agora, deite-se. Daquele lado da cama. Ficarei ao seu lado. Não toque em mim.

Deitei-me, com os braços estendidos ao longo do corpo. Ela me observava.

— Você é tão bonito — comentou. — Mas, sinceramente, não sei se faz meu tipo. Faria se eu tivesse quinze anos. Simpático, doce e nada ameaçador. Artístico. Pôneis. Uma escola de equitação. E aposto que nunca tenta nada com uma garota a não ser que tenha certeza de que ela está pronta, não é?

— Não. Acho que nunca tento.

Ela se deitou ao meu lado.

— Pode me tocar agora — disse Cassandra.

* * *

TINHA VOLTADO A pensar em Stuart no final do ano passado. Acho que era o estresse. O trabalho ia bem, até certo ponto, mas eu tinha terminado com Pavel — que pode ou não ter sido um marginal, embora certamente estivesse se metendo num grande número de roubadas no Leste Europeu —, e estava considerando usar sites de relacionamento. Tinha passado uma semana idiota aderindo ao tipo de site que nos coloca em contato com velhos amigos, e daí foi fácil chegar em Jeremy “Scallie” Porter — e Stuart Innes.

Não sei se ainda consigo. Me falta a concentração, a atenção aos detalhes. Coisas que perdemos quando ficamos mais velhos.

O Sr. Cartinhas costumava chegar com seu furgão quando meus pais não tinham tempo para mim. Ele abria seu grande sorriso de gnomo, piscava o olho para mim, me entregava um pacote de papel marrom com *Cassandra* escrito em grandes letras de forma, e dentro haveria um chocolate, uma boneca ou um livro. Seu

presente final foi um microfone cor-de-rosa de plástico, e eu andava pela casa com ele fingindo cantar ou estar na tevê. Foi o melhor presente que já ganhei.

Meus pais não faziam perguntas sobre os presentes. Eu não me indagava a respeito de quem os estaria mandando. Chegavam com o Sr. Cartinhas, que pilotava seu furgãozinho pelo corredor até a porta do meu quarto e sempre batia três vezes. Eu era uma garota que demonstrava os sentimentos que sentia e, por isso, quando o vi pela primeira vez depois de ganhar o microfone de plástico, corri até ele e abracei suas pernas com meus braços.

É difícil descrever o que ocorreu em seguida. Ele se desfez como se fosse de neve ou de cinzas. Num instante eu estava abraçando uma pessoa, e então havia apenas um pó branco, e nada mais.

Depois daquele dia, continuei esperando que o Sr. Cartinhas voltasse, mas isso nunca aconteceu. Acabou. Algum tempo depois, tornou-se constrangedor me lembrar dele: eu tinha me apaixonado por *aquilo*.

É tão estranho, esse cômodo.

Me pergunto por que pensei que uma pessoa que me fez feliz quando eu tinha quinze anos poderia me fazer feliz agora. Mas Stuart era perfeito: a escola de equitação (com pôneis), e as pinturas (mostrando que era sensível), e a inexperiência com as garotas (para que eu fosse sua primeira) e quanto ele se tornaria alto, muito alto, sombrio e bonito. Gostava do nome também: era vagamente escocês e (aos meus ouvidos) soava como o herói de um romance.

Escrevi o nome de Stuart nos meus livros escolares.

Não contei às minhas amigas o detalhe mais importante a respeito de Stuart: eu o tinha inventado.

E agora estou levantando da cama e olhando para a silhueta de um homem, um vulto feito de farinha, cinzas ou poeira sobre o lençol de cetim preto, e estou vestindo minhas roupas.

As fotografias na parede também estão desbotando. Não esperava por isso. Eu me pergunto o que restará do mundo dele daqui a algumas horas, se seria melhor tê-lo deixado em paz, usado apenas como fantasia masturbatória, algo que trouxesse segurança e conforto. Ele teria passado a vida inteira sem jamais tocar em alguém de fato, apenas uma foto e um quadro e uma meia lembrança para um punhado de pessoas que quase não pensavam mais nele.

Deixo o apartamento. O bar do andar de baixo ainda tem gente. Estão sentadas na mesa, no canto, onde Stuart e eu tínhamos nos sentado mais cedo. A vela diminuiu bastante, mas imagino que quase poderia ser a gente. Um homem e uma mulher, conversando. E logo os dois vão se levantar da mesa e ir embora, e a vela será apagada e as luzes também, encerrando mais uma noite.

Chamo um táxi. Entro. Por um momento — pela última vez, espero — me pego com saudades de Stuart Innes.

Então relaxo no assento do táxi e o abandono. Espero que possa pagar a corrida, e me pergunto se haverá um cheque na minha bolsa de manhã, ou apenas outra folha de papel em branco. Então, mais satisfeita que insatisfeita, fecho os olhos e espero chegar em casa.

Anexo C

Excerto de *The books of magic*

