

ERO-GURO DE SUEHIRO MARUO: UMA TRANSCRIÇÃO DO EROTISMO DE GEORGES BATAILLE

SUEHIRO MARUO'S ERO-GURO: A "TRANSCREATION" OF GEORGES BATAILLE EROTICISM

Livia Laene Oliveira dos Santos Drummond¹
Orientadora: Prof^{ta} Dr^a. Antonia Torreão Herrera

RESUMO: Com base nos pressupostos dos estudos da tradução intersemiótica, selecionamos algumas cenas das obras *História do olho* (literatura) e *Ero-guro* (mangá) dos respectivos autores Georges Bataille e Suehiro Maruo para analisar as interseções e alguns marcadores que as coadunam, como os temas recorrentes em ambas as obras. Destacaremos, ainda, algumas diferenças que se processam no ato de traduzir de um sistema semiótico para outro completamente díspar. Tal procedimento nos permitirá tratar a segunda como tradução da primeira.

PALAVRAS-CHAVES: Erotismo. Transgressão. Tradução intersemiótica.

ABSTRACT: Taking as a starting point the tenets developed in studies of intersemiotic translation, we will highlight and analyze, briefly in this article, some scenes from the works *History of the Eye* (literature) and *Ero-guro: The Grosteque Erotic of Suehiro Maruo* (manga) by the respective authors George Bataille and Suehiro Maruo, pointing out their intersections and a few of the markers that unite them.

KEYWORDS: Eroticism. Transgression. Intersemiotic translation.

Atualmente, os estudos de teoria da tradução constituem um campo prolífero dos estudos literários e vêm promovendo, aí, um intenso debate. Enquanto prática, a tradução vem sendo realizada desde os tempos mais remotos², no entanto, somente a partir do século XVIII o processo tradutório passa a ser sistematizado enquanto estudo teórico o que marca o princípio da formulação de uma teoria da tradução. Por muito tempo, vigoraram, nesse campo do saber, as ideias desenvolvidas pelo professor e teórico escocês Alexander Fraser Tyler (1747-1813) para quem a expressão fidelidade ao original, seja no que diz respeito ao conteúdo, ao estilo, a sintaxe ou ao tom, constituía um imperativo para uma "boa" tradução. A noção de fidelidade permaneceu inabalável durante séculos e consolidou-se como uma forte premissa para os posteriores estudos de tradução.

Se entre os séculos XVIII e XIX, sobretudo, os poetas ocupavam-se da tradução e das questões concernentes ao ato de traduzir, a partir do século XX os estudos de tradução, ainda

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCult/UFBa). E-mail: livialosd@gmail.com.

²Cf. DINIZ, Thais F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

nitidamente marcados pelas premissas de Tyler, passaram a integrar o glorioso rol dos acadêmicos estudos linguísticos e literários. Desde então, as antigas questões sobre tradução passaram a ser reformuladas incessantemente e novas questões trazidas à pauta da discussão.

Nas reflexões contemporâneas a respeito do tema, a arcaica noção de que toda tradução de qualidade deveria estar sempre relacionada a uma extrema fidelidade ao original – transportando mecanicamente para a língua de chegada o sentido e o estilo do texto de origem – perde o seu *status quo* e passa a ser pautada por outros parâmetros. Agora não se trata mais de transferir identicamente significados, formas, sintaxes etc., de uma língua para outra³, e sim de recriar, seja na língua de chegada seja nas mais diversas linguagens – ambiências, estilos e formas– a partir de uma relação íntima e complexa entre o texto de partida e o texto/objeto artístico de chegada, fazendo um constante exercício de leitura, interpretação e reescrita.

Como bem salientou Walter Benjamin (2008, p. 69) em seu texto *A tarefa do tradutor*:

A tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si. Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, atualizando-a de maneira germinal ou intensiva.

E por que não reescrever a assertiva benjaminiana dizendo: a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das artes entre si, das linguagens entre si, pois, é nesse sentido que a teoria contemporânea da tradução se direciona.

Observamos que tanto nas ciências, como nas estéticas modernas e contemporâneas um sem-número de autores/artistas/pensadores intercambiaram antropofagicamente, e sem cessar, ideias, formas, temas, estilos e conceitos, de tal modo que atualmente não passamos pela leitura de um texto teórico, literário ou filosófico, sem que reconheçamos, em alguma medida, germes de um outro texto, podemos ousar um pouco mais e dizer: raramente vemos uma obra de arte, seja ela pictórica/cinematográfica/teatral/musical sem que reconheçamos texturas, temas, citações, traços, inter-relações, quaisquer que sejam elas, com uma outra forma artística. Poderíamos inclusive dizer (e essa lição aprendemos com os modernistas brasileiros): o procedimento antropofágico é uma característica inerente a arte e a cultura, sobretudo na contemporaneidade, assim, não seria mais possível hoje conceber uma tradução pura e fiel ao original, já que o próprio “original” perdeu há algum tempo a sua “aura”, ou melhor, não tem mais tanta “originalidade”.

³C.f. ARROJO, Rosimary. *Oficina de tradução: a oficina na prática*. São Paulo: Ática, 2007.

O que se deu, então, no âmbito da estética, mais precisamente, no campo da tradução de “textos criativos”, foi uma crescente apologia a uma nova maneira de pensar a tradução, seguindo os passos de Benjamin (2008, p. 67) que afirmava: “A tradução é uma forma” e como forma possui um caráter relativamente autônomo. Tratada como forma, por que não pensá-la como (re)criação e não, apenas, como cópia? Assim procederam teóricos contemporâneos. Dessa forma, vimos inovadores estudos ganharem terreno e espargirem a noção de tradução, como é o caso dos conceitos de *transcrição*, *plagiotropismo* e *transtextualização* trazidos por Haroldo de Campos, para quem,

a tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético (apud DINIZ, 1999, p. 35).

O entendimento da tradução como transcrição possibilitou o surgimento de um campo do saber: os estudos da tradução intersemiótica que visava estudar as inter-relações entre diversas expressões artísticas que, até então, eram estudadas apenas pela Literatura Comparada. Julio Plaza (2003, p.14) pensa a tradução intersemiótica

como prática crítico-criativa na historicidade dos meio de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como sínteses e reescritura [...]. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas [...].

Dessa maneira, tendo por base os pressupostos desenvolvidos pelos estudos da tradução intersemiótica, destacaremos e analisaremos brevemente, nesse trabalho, algumas cenas das obras *História do olho* (literatura) e *Ero-guro: o erótico grotesco de Suehiro Maruo* (mangá) dos respectivos autores Georges Bataille e Suehiro Maruo, apontando as interseções como alguns marcadores que as coadunam, como os temas recorrentes em ambas as obras. Destacaremos, ainda, algumas diferenças que se processam no ato de traduzir de um sistema semiótico para outro completamente díspar. Tal procedimento nos permitirá tratar a segunda como tradução da primeira. Nesse sentido, é válido pensar não apenas a íntima relação existente entre as obras em questão como, também, o “parafrasemanto” efetivado por Maruo, em seus desenhos, dos textos de Georges Bataille.

Suehiro Maruo (nascido em Nagasaki em 1956), um dos principais ícones do mangá⁴ *underground* japonês e um dos maiores mangakás⁵ contemporâneos, foi consagrado um dos artistas mais viscerais da atualidade. Atualmente, Maruo é ícone da cultura pop japonesa. Seu universo é construído a partir de referências diversas, intercambiando temas e estéticas que vão da literatura francesa (Marquês de Sade, Arthur Rimbaud, Georges Bataille...) e inglesa (Edgar Allan Poe) *fin de siècle* de início do século XX, à literatura moderna japonesa (Yukio Mishima, Edogawa Ranpo), espargindo-se em outras expressões artísticas como o expressionismo alemão, o Butoh⁶, a pintura surrealista etc.

O escritor francês Georges Bataille (1897-1962) um dos principais ícones da literatura francesa moderna, próximo dos grupos de vanguarda do início do século XX, especialmente dos surrealistas, herdou dos escritores modernistas malditos o gosto pelo interdito e pela transgressão (tanto no que se refere aos temas quanto à forma) e dos libertinos, como Marquês Sade e Leopold von Sacher-Masoch, o apreço por um erotismo mórbido, pulsante e perverso, muito divergente das concepções eróticas usuais.

As reflexões bataillianas a respeito do erotismo perpassam toda sua obra teórica e literária, constituindo um importante conjunto de textos que define uma situação singular do erotismo na contemporaneidade. O erotismo, por ele proposto, apresenta-nos inusitados e aterradores meios de atingir o grau mais elevado do prazer. Segundo a perspectiva batailliana, essa experiência extática só é comparada ao sentimento provado diante da morte. Um misto de horror, dor e prazer extremo, encontrando seu ápice no êxtase desvairado que excede e suprime as demais sensações. A esta altura, cabe-nos interrogar sobre o motivo da delonga na apresentação de alguns conceitos bataillianos e uma resposta evidente e pertinente para o estudo em questão é que conhecer tais conceitos permite pontuar a mais persistente interseção/inter-relação temática entre as obras aqui tratadas.

⁴O mangá é uma das artes mais expressivas da cultura pop japonesa e tem suas origens no século VIII com aparecimento de pinturas legendadas por textos. O termo mangá torna-se corrente no fim do século XVIII e início do XIX quando em 1814 Hokusai, pintor de *A grande onda* de Kanagawa, intitula o seu livro recém-começado de *Hokusai manga*. Mas é apenas no século XX, quando o país começa a se modernizar que nasce, de fato, sob influência europeia e americana, a banda desenhada japonesa. O mangá é um fenômeno de massa e se diversifica de acordo com os gostos, faixa etária e gênero. Para mais informações sobre o universo do mangá ver: TILLON, Fabien. *Les mangas*. Espagne: Nouveau Monde éditions, 2005.

⁵Termo utilizado para nomear o desenhista de mangás.

⁶Dança japonesa vanguardista "que transgredia convenções, gramáticas, didatismo, formas e estéticas comprometidas com o Japão tradicional e conservador e, por outro lado, com os novos padrões de modernidade impostos pela americanização, seus precursores e fundadores foram Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno" (BAIOCCHI, M. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995).

Ter em mãos alguma das obras de Bataille ou de Maruo é uma oportunidade única de acessar as zonas mais belas e aterrorizantes de inteligências complexas, criadoras e convulsivas, ambos aproximam, sem nenhum pudor, o belo do grotesco, o gozo da violência, a vida da morte, o horror do êxtase e exploram de maneira extremada as formas disformes da transgressão, jogando com os paradoxos e aproximando-os a ponto de diluir suas fronteiras.

A novela batailliana *História do olho* (2003) narra, em primeira pessoa, as venturas e desventuras de adolescentes desmesurados, entregando-se com furor às mais diversas experiências eróticas transgressivas, explorando, a cada capítulo, situações fronteiriças entre erotismo, *bassesse*⁷, excesso e morte. Na primeira página da novela, o narrador/personagem marca o momento do aparecimento da segunda personagem (uma das mais significantes da história) descrevendo-a e reproduzindo, em discurso direto, sua primeira fala, descrevendo, logo em seguida, sua ação, ambas (fala e ação) definidoras desse erotismo marcado pelo deslocamento de objetos de excitação e desejo.

Nas palavras de Sontag (1987, p. 68) esse mesmo deslocamento constitui: “uma obsessão erótica que assalta inúmeros objetos comuns” não apenas os corpos, mas “uma série de coisas, arranjadas numa sequência definida, é capturada e explorada, em algum ato erótico convulsivo”, dessa maneira, já nos primeiros parágrafos da *História do olho* nos deparamos com a seguinte situação:

Havia no corredor um prato de leite para o gato.
— Os pratos foram feitos para a gente sentar – disse Simone. – Quer apostar que eu me sento no prato?
— Duvido que você se atreva – respondi ofegante.
[...] Simone colocou o prato num banquinho, instalou-se à minha frente e, sem desviar dos meus olhos, sentou-se e mergulhou a bunda no leite. Por um minuto, fiquei imóvel, tremendo, o sangue subindo à cabeça, enquanto ela olhava meu se erguer na calça. Deitei-me a seus pés. [...] De repente ela se levantou: o leite escorreu por suas coxas até as meias. Enxugou-se com um lenço, por cima de minha cabeça, com um pé no banquinho. Eu esfregava o pau, me remexendo no assoalho. Gozamos no mesmo instante, sem nos tocarmos... (BATAILLE, 2003, p. 23-24).

A atmosfera erótica e transgressora batailliana atravessa toda a obra de Maruo, no entanto, concentrar-nos-emos, aqui, em uma história contida no livro *Ero-guro*, intitulada *Receita para uma sopa de merda* que efetiva uma bela tradução de alguns capítulos da *História do olho*, deixando-se ainda atravessar por outras obras de Bataille, como por exemplo: *Ânus solar*⁸. Observamos nitidamente que a página de abertura do capítulo *Receita*

⁷O termo *bassesse* pode ser traduzido por baixaza.

⁸C.f. BATAILLE, Georges. *L'anus solaire*: In: *Poèmes et nouvelles érotiques*. Paris: Mercure de France, 2006.

para uma sopa de merda traz uma espécie de subtítulo: *Pênis solar*, clara transcrição da referida obra de Bataille. O exercício transcriativo efetuado por Maruo ilustra perfeitamente a assertiva de Thais. F. Diniz (1999, p. 30) que pensa a tradução “como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo”.

Seja o traço preciso, simples e puro dos desenhos de Maruo, seja a escrita crua e direta, ao mesmo tempo delicada e poética, de Bataille apresentam-nos um paradoxo, pois contrapõem-se à crueldade e à *bassesse* das histórias vistas e lidas. As narrativas de Maruo (imagéticas/textuais, uma complementando a outra) traduzem, como afirma Claudio Willer (2005, p. 5), uma visão de mundo: aí, as experiências do excesso, do horror, do êxtase e da morte – realizadas plenamente na literatura *sade/batailliana* – são recriadas em imagens inusitadas.

Ainda nessa mesma página de *Receita para uma sopa de merda*, uma voz narrativa introduz a história dialogando diretamente com o leitor e inquirindo-o: “*Ei, ei, você sabia? dizem que os pratos existem para a gente colocar a bunda em cima*” (MARUO, 2005, p. 57), tal fala, colocada como uma “questão” afirmativa, funciona como uma espécie de epígrafe do capítulo, retirada do já citado fragmento da *História do olho*: “Os pratos foram feitos para a gente sentar – disse Simone. – Quer apostar que eu me sento no prato?” (BATAILLE, 2003, p. 23). Voltando ao mangá, algumas páginas depois, como podemos observar na figura 1, deparamo-nos com imagens perturbadoras – adolescentes pegando pratos, agachando-se e defecando sobre os mesmos – que serviriam para ilustrar a situação acima, intensificando-a. Ou nas palavras de Benjamim (2008, p. 73-74): “Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada [...]. A tradução transplanta, portanto, o original para um âmbito – ironicamente – mais definitivo”.



Figura 01: Pratos existem para a gente colocar a bunda em cima

Fonte: Receita para uma sopa de merda

Daí em diante, as citações só se proliferam, a tradução efetivada por Maruo torna possível imageticamente as fantasias obscenas da literatura batailliana. O frenético estado de excitação agônica e as subversivas experiências eróticas do convulsivo universo batailliano são, com os desenhos de Maruo, transmutadas em um campo imediatamente visual o que não só as torna “possíveis”, mas também visíveis.

Assim como na *História do olho*, as personagens de *Receita para uma sopa de merda* são adolescentes insanos e desmesurados que partilham o mesmo anseio das personagens bataillianas: levar ao limite (ultrapassando-o sem extingui-lo) suas brincadeiras eróticas, quase oníricas, explorando obsessões que ultrapassam os limites dos corpos, espraiando-se aos objetos que os circundam. Do assoalho ao corrimão da escada, nada escapa enquanto objetos de profanação. “A manipulação obscena ou a profanação de tais objetos, e das pessoas em suas proximidades, constitui a ação da novela” (SONTAG, 1987, p.68) seja na novela do Bataille, seja na obra do Maruo.



Figura 02: Brincadeiras no corrimão
Fonte: Receita para uma sopa de merda

Na *História do olho*, o olho enquanto objeto de desejo perpassa toda narrativa e se metamorfoseia em objetos que a ele se assemelham em algum ponto (o ovo, os testículos de um touro, o sol) e culmina numa “transgressão mais ousada que todas as precedentes” (SONTAG, 1987, p.68), deslocando, de uma vez e para sempre, o sentido e a função de tal objeto. Vejamos o desenrolar da cena

Acariciando as pernas, fez o olho escorregar por elas. A carícia do olho sobre a pele é de uma doçura extrema ...como algo de horrível como o grito do galo!

[...]

Por fim, Simone se afastou de mim, tirou o olho das mãos de Sir Edmond e o introduziu na boceta. Puxou-me nesse momento para junto dela, beijou o interior de minha boca com tanto ardor que tive um orgasmo (BATAILLE, 2003, p.84-85).

Como podemos observar na figura 3, em *Receita para uma sopa...* a brincadeira transgressora inicia a narrativa começando com um *close* em um olho que na sequência aparecerá próximo a algo semelhante a um buraco negro e logo em seguida é empurrado e sugado para dentro do buraco negro vaginal. Tal espetáculo é assistido por dois garotos que logo começarão a brincar com este olho. A técnica cinematográfica do *close* para intensificar cenas é bastante utilizada na linguagem do mangá, talvez essa tenha sido uma das formas encontrada por Maruo para traduzir/revelar a importância do olho para a narrativa, chamando a atenção para esse objeto onipresente na novela batailliana.

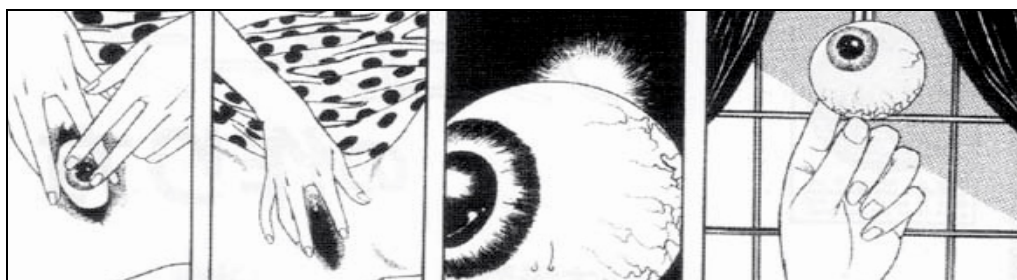


Figura 03: Brincadeiras com um olho
Fonte: *Receita para uma sopa de merda*

Estes joguetes suavizam esteticamente as ações, em si aterrorizantes, retirando delas o peso, deslocando-as para um plano circunstancial no qual a culpa não existe enquanto mecanismo “autoproibitivo” ou “autopunitivo”, ao contrário, o ser culpado intensifica e prolonga o prazer ininterrupta e violentamente. Para Bataille (2004, p. 42-45),

o conhecimento do erotismo, ou da religião demanda uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. [...] A experiência leva à transgressão finalizada, a transgressão bem-sucedida mantém o interdito para *gozar* dele.

Na tentativa de manter o interdito, excede-se cada vez mais suas (im)possibilidades, para, então, experimentar o êxtase mais profundo, quase divino, só comparado, em intensidade, ao experimentado pelo loucos, santos, mártires e moribundos.



Figura 04: Petitemort
Fonte: Receita para uma sopa de merda

As ações são gradativamente levadas ao seu extremo, culminando na *petitemort* ao aproximarem-se de alguma ação mortal. Aí, um novo cenário terrificante instaura-se, forçando o leitor a confrontar-se com o horror até então mantido, a todo custo, à distância. Para Bataille, o ato de esquivar-se do horror constitui um grande erro, “uma vez que o horror reforça a ‘atração’ e excita o desejo” (apud SONTAG, 1987, p. 65).

De acordo com Sontag, nunca antes de Bataille, a transgressão e a morte foram tratadas de forma tão sofisticada. Assim posto, as cenas por ele descritas trazem ao centro da trama uma beleza torpe que, antes de tornarem-se execrável, questionam as noções bem definidas de prazer, desejo, erotismo, beleza, bem, mal... Sua noção de erotismo, que trata indissociavelmente violência e morte (a segunda como o ápice da primeira), leva os sujeitos envolvidos nas ações (sobretudo a vítima) a ultrapassar a superfície de um mundo aparentemente comedido, um “mundo monótono no qual os homens levam sua vida calculada.”, lançando-os no vazio da desmesura total. Nesse vazio, “a morte e a violência deliram, não podem se deter por respeito à lei que ordena socialmente a vida humana” (BATAILLE, 2004, p. 92).

Tanto em Bataille como em Maruo, o erotismo toma uma dimensão totalmente interdita, pois traz à cena erótica temas como morte, excesso, loucura, escatologia, incesto, necrofilia, entre outros, temas que definem seu conceito de erotismo e sem os quais este não se concretizaria, nem culminaria no êxtase iluminado que abre as portas ao impossível. Dessa maneira, o *olho* treinado de Maruo e seu pensamento hiper-criativo procede uma operação tradutória sofisticada, na qual de acordo com as discussões de J. Plaza (2003), original e tradução, apesar de se constituírem enquanto linguagens diferentes, estão ligadas diretamente

por uma relação de isomorfia, o que define a tradução como um processo de recriação. Essa maneira de pensar o processo tradutório enobrece a tarefa do tradutor, elevando-o ao posto de criador de uma outra e mesma obra, ou como bem escreveu Benjamin (2008. p. 75) “assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria”.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosimary. *Oficina de tradução: a oficina na prática*. São Paulo: Ática, 2007.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BATTAILE, Georges. *História do Olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.
- _____. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. L'ânussolaire: In: *Poèmes et nouvelles érotiques*. Paris: Mercure de France, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: _____. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Org. Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DINIZ, Thais F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- MARUO, Suehiro. *Ero-Guro: o erótico-grotesco de Suehiro Maruo*. Trad. Drik Sada. São Paulo: Conrad, 2005.
- _____. *Yume no Q-saku*. Trad. Miyako Scломbe. Paris: Le Zizard Noir, 2005.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011
- SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: _____. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TILLON, Fabien. *Les mangas*. Espagne: Nouveau Monde éditions, 2005.

*ERO-GURO DE SUEHIRO MARUO: UMA TRANSCRIÇÃO DO EROTISMO DE GEORGES
BATAILLE*

WILLER, Claudio. Filosofia em Hqs?. In: MARUO, Suehiro. *Ero-Guro*: o erótico-grotesco de SuehiroMaruo. São Paulo: Conrad, 2005.