

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

Caetano Waldrigues Galindo

Abre aspas: a representação da palavra do outro no *Ulysses* de
James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin

volume dois

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Lingüística como
requisito necessário à obtenção do
título de doutor em Lingüística.
Orientador: José Luiz Fiorin.

SÃO PAULO
2006

BLOOM (a mãe de todos os anexos)

JEG PRØVDE

ou

Prefácio desinteressantíssimo a uma tradução por si só já repreensibilíssima (com ênfase no porsissoja)

Quando comecei a desenvolver o germe (aliás a metáfora vem quase perfeitamente a calhar: verme, verruma, seria melhor) da idéia deste doutoramento, confesso que o moto principal, como que o argumento sofisticado que algo subversivamente me levou a contornar todos os outros (invariável e previsivelmente contrários), foi a idéia de poder traduzir integralmente o *Ulysses*.

Naquele momento (e acertadamente, continuo a ver) traduzir o livro se me afigurava como a única possibilidade de efetivamente compreender um livro que me assombrava havia anos, cujo peso não deixava de me oprimir, ao mesmo tempo em que me sorria de forma insistente e curiosa, dizendo que sabia mais, que ainda tinha o que oferecer.

Por tudo o que tenha podido perceber ao longo dos anos em que, diletante e depois profissionalmente, me dediquei à tarefa da tradução literária, esta é afinal uma noção bastante comum entre os privilegiados que trabalham nesta área. A etimologia do verbo compreender. Abarcar. Apropriar-se de. Fagocitose.

Há textos que cobizamos, textos de que desejamos nos apossar de uma forma ainda mais poderosa do que todas aquelas com que nos acenam quaisquer teorias da recepção ou qualquer manifesto que assassine o autor e nos entregue a literatura universal.

É como se todas as filosofias que nos dessem o poder de acreditar conhecer o outro, ou relativizar essa possibilidade, ou negar essa eventualidade, pudessem de algum modo anular o conhecimento bíblico que certos parceiros nos fazem desejar. Desejar.

Há mulheres lindas¹. Há mulheres cuja beleza inspira uma imensa felicidade. Mas há aquela, dentre todas, que um homem deseja possuir, em todos os sentidos do verbo que cada homem, e cada mulher, possa considerar possíveis. E essa relatividade, essa dificuldade em conseguir que todas as pessoas instruídas cheguem a algum acordo sobre os sentidos efetivos do verbo naquela sentença e sobre a possibilidade da efetivação de cada um deles no mundo conforme o concebem não é, afinal, muito distinta daquilo que as mais profundas teorias da tradução (ou da literatura, ou da linguagem) podem esclarecer ou discutir.

Da possibilidade de me apropriar de um texto.

Da desejabilidade de.

De corporificar, a cada momento, em cada oportunidade, a figura do Pierre Ménard, autor do Quixote, de Jorge Luis Borges. O homem que decide copiar palavra por palavra (na medida do impossível e do impossível desta tarefa) um livro escrito por outro homem, em

outro tempo, gerando algo que é exatamente aquele mesmo livro, mas que é seu, e não de outro. Apropriar-se de um texto sem que qualquer outra pessoa, que não os iniciados, perceba o que se passou.

Ninguém, afinal, tem interesse em comprar um romance escrito por mim, mas quando em alguma resenha elogia-se o estilo, a prosa, de determinado prosador, apenas eu sei que sou eu o romancista elogiado.

Quando sentei para, durante dois anos, diariamente, traduzir o *Ulysses*, confesso que tinha pouco, quase nenhum amadurecimento teórico das questões da tradução.

Conhecia as leituras fundamentais, os paradoxos de Schleiermacher, os manuais, Steiner, mas em momento algum, até este, tivera a oportunidade de me debruçar exclusiva e dedicadamente sobre os problemas específicos da tradução.

Mesmo nas ocasiões em que pude trabalhar contratado por editoras (e principalmente nessas ocasiões, pois nesse modelo de prazos e expectativas completamente irreais qualquer possibilidade de reflexão se vê sufocada pela urgência), não me detive sobre os fundamentos epistemológicos, filosóficos específicos da tradutibilidade, que não com o interesse quase diletante que qualquer profissional da lingüística, tanto mais se atacado ele mesmo pela bactéria literária, não pode deixar de sentir.

Mas este convívio longo e denso com um texto denso e longo, que não deixa de problematizar qualquer aspecto de qualquer possibilidade literária, teórica ou prática, não pôde, obviamente, me deixar imune a essas dúvidas, a esses problemas. E assim como acredito ter podido derivar de Joyce os esboços de uma teoria da representação da voz no romance, acredito que comecei a desenvolver, junto com o meu *Ulisses*, as bases de uma poética da tradução especificamente joyceana. De uma poética da tradução, como todo o resto deste trabalho, derivada *ex libro*, e que não tem a pretensão de servir automaticamente a qualquer outra discussão.

Pois o paradoxal é que precisamente por discutir tantas, por problematizar ao menos tantas questões importantes da teoria do romance (precisamente o fator que possibilita que tantas discussões surjam dele e saiam dele trazendo algo de novo), muito do que gerem as leituras do *Ulysses* virá matizado por esta sutil negação. Pois que as condições prévias que encontramos neste livro não são, afinal, as mais freqüentes no *corpus* literário. Romances

¹ à chacun son goût...

tendem a ter seus interesses teóricos mais diretamente *focados*, tendem a ser menos enciclopedicamente interessantes, de onde a possibilidade de derivar muito mais do *Ulysses* e a impossibilidade simultânea de aplicar acriticamente e imediatamente a outros romances o que dele se derive.

Há perda no processo.

E poucas vezes, na verdade, um tradutor (ou um crítico) deparará com uma situação de mais nítida e incontornável perda. Por seu tamanho, por seu escopo, por sua pletora, o *Ulysses* será sempre parcialmente abordado, mas acredito que mesmo essa abordagem parcial tenha, afinal, não pouco que gerar.

Em conversa com um tradutor de longa experiência, que teve o privilégio de traduzir no Brasil o primeiro livro de ficção de Joyce, *Dubliners*, ficamos os dois bastante empolgados com o fato de que uma mesma sensação (não necessariamente das mais agradáveis) tinha nos acompanhado em nosso trabalho, em nosso convívio com Joyce. A sensação de que, não importa o que você faça, você não vai conseguir melhorar o texto joyceano, de que o máximo que você pode conseguir é perder pouco a cada momento. Mantenha-se próximo dele. Não solte da mão do texto. Não se perca. A metáfora de Pierre Ménard talvez seja mais óbvia para o tradutor de Joyce do que para a maioria dos tradutores literários .

Aliás, o mesmo Joyce, no *Ulysses* não deixa de iconizar essa desconfiança em relação aos tradutores, no momento em que nas alucinações que regem o episódio de *Circe*, Bloom, agora estadista e reformador urbano e moral, profere um pronunciamento que pretende evocar a autoridade mais sacra e que se resume a uma lista das poucas palavras que ele (judeu *ma no troppo*) consegue recordar do hebraico e um seu acólito lê daquilo aquilo que as rubricas chamam de *uma tradução oficial*, que nada tem que ver com o texto inicialmente registrado (15.1621-32).

Ou, em momento de maiores implicações teóricas, trechos em que, nos pastiches que regem o Gado do Sol, ele se baseia em excertos latinos e célticos, todos eles portanto existentes como *templates* da literatura inglesa apenas como traduções de originais ausentes.

E só isso já não é só isso. Como poderia parecer.

Pois o mero gesto de Joyce, de incluir, no que ele trabalhava como um resumo da história da literatura e da língua inglesa, esses textos é ainda bastante singular se visto daqui, de onde estamos. Nós, no Brasil, até hoje continuamos incapazes de incluir em nossa

história literária e na formação de nossa literatura monumentos de tradução em tudo e por tudo tão ou mais interessantes que os textos originais que lhes foram contemporâneos.

A tradução do *Ulysses* por Antonio Houaiss, por exemplo, é obviamente um dos textos mais importantes produzidos nos anos sessenta brasileiros. Quanto não ganharia o estudioso dos momentos mais excêntricos do romantismo brasileiro se junto do *Guesa* ele lesse os elefantes brancos do genial Odorico Mendes?

Mas há mais. Pois que o tradutorês empregado neste momento como fonte de paródia por Joyce é exatamente isso, uma língua artificiosa mas artificial, amarrada pela servidão ao original (especialmente em sua imitação do padrão textual dos que primeiro verteram os textos latinos para o inglês, que surge logo na abertura do episódio), uma língua que por sua mesma inépcia revela e iconiza os processos de que Joyce queria falar naquela situação: a fecundação de uma língua por outra, de uma cultura por outra.

É realmente como se a incompetência dos tradutores a que ele se reporta tivesse sido, ou gerado, sua maior contribuição à literatura e à língua que a princípio serviram, desservindo brutalmente no entanto os autores que deveriam re-presentar.

(Aparentemente a empresa tradutória tem um potencial maior que a eventual capacidade de seus praticantes. Mesmo por vias tortas ela costuma dar em enriquecimento de uma cultura.)

Mas tal acusação não pode deixar de destacar, via negativa, uma outra postura, desejável, recomendável ao tradutor que efetivamente desejasse se incluir na linha da tradição a que serve e a que pertence. A impossível absoluta vernacularidade. Maior serviço prestado ao autor que se traduz.

O que nos leva de volta (sempre de volta) ao familiaríssimo paradoxo da conspicuidade.

Pois que, nesses termos, há de sempre parecer mais autêntico, vernáculo, aquele texto a que o tradutor e a língua invasora emprestaram mais vigorosamente suas marcas idiossincráticas, em muitos (e nada desprezíveis) sentidos, o texto mais solidamente assinado pelo tradutor, enquanto que o carimbo de estrangeiro há de sempre ser aplicado aos mais radicais dentre os experimentos de *transparência*, de pretensa não-interferência na relação entre o leitor e o original.

Como no brilhante exemplo de Paulo Rónai² a respeito da verdureira francesa, onde o por vezes difícil apego ao vernáculo (e, no fundo, ao texto de partida) obriga o tradutor de bom-senso a fazer efetivamente *verdureira* a belíssima *mercadora das quatro estações* do original francês.

É nessa particular tensão que se deve desenhar o estilo, a postura, a língua do tradutor de Joyce. Simultaneamente manter-se próximo de seu original para minorar as perdas qualitativas e, inclusive, pragmáticas, e manter-se próximo das constrações e especificidades de sua própria língua, para e com quem de fato se trabalha.

(E apenas para evitar que essa discussão, por mais que breve, peque pelo mesmo motivo de tantas outras em outras tantas áreas da teoria literária, entregando à esfera da generalização e da afirmação não-contextualizada os fatos específicos de língua e de linguagem de que deveria tratar. Lembro que essas dificuldades, esse fio de navalha algo mais agudo aqui que na maioria dos outros lugares, passa pela, e eventualmente culmina é claro na, estilística; avança sobre inúmeros problemas de *choques* culturais e diacrônicos; mas começa do mais mínimo sintático. Dois exemplos simples e diretos: a ordem dos elementos do período joyceano é muito mais livre do que rege a sintaxe inglesa tradicional: ele adora terminar períodos longos por um modificador algo violentamente deslocado à direita (paixão de que comunga Guimarães Rosa), ele adora revirar períodos a seu bel prazer com finalidades apenas (?) sonoras, como no caso de Bloom diante da vitrine, já citado neste trabalho: *ergo* sua sintaxe é sua, obedece a seus mandos e, ainda com mais freqüência, às ordens dos personagens que evocam, o que faz que o narrador de Dedalus se veja mais pleno de repetições, por exemplo. *Corrigir* tais procedimentos, como parece ter sido o caso com a primeira tradução brasileira de *Um retrato...*, é negar Joyce e negar seu aporte à língua que tanto o força em seu molde. Por outro lado, explicitar analiticamente as reviravoltas sintáticas do *Ulysses* por meio de nossa conhecida pontuação *à francesa*, é novamente ir contra

² Uma das poucas maneiras que me ocorrem de minorar meu constrangimento diante da tarefa de escrever um texto de (mil aspás) teoria da tradução (área a que neste momento não posso dar mais que o contributo do diletante) é precisamente manter este prefácio na esfera do *ensaio*. Por isso mantenho escassas as referências a outros autores (conquanto elenque na Bibliografia constante do outro volume todos os textos de que pude me servir) e, quando elas ocorrem, prefiro mantê-las com a informalidade do texto casual, o que de resto se coaduna melhor com o fato de eu estar, invariavelmente, citando de memória textos e fragmentos de texto que, de um jeito ou de outro, passaram a me habitar.

o homem que sabida e verificavelmente odiava vírgulas. O texto, afinal, não há de ser pontuado vernaculamente nem estrangeiramente. Há de ser pontuado joyceanamente.)

No contínuo de possibilidades que se estabelece a partir daí, o histórico das traduções brasileiras do *Ulysses* já nos oferece uma amostragem significativa. Se Antônio Houaiss quis optar por instilar na língua portuguesa a loucura do método de Joyce, fornecendo à tradição literária do país (por mais que o êxito de seu procedimento possa e deva ser tremendamente questionado) mais espaço, mais precedentes, preferindo (como levantava na época Augusto de Campos) violentar a língua brasileira a violentar o *Ulysses*, Bernardina da Silveira Pinheiro opta por trazer o livro radicalmente para mais perto do leitor não apenas brasileiro mas, mais ainda, contemporâneo.

É claro que nenhum dos dois poderia sequer pensar em seguir estritamente essa única (ou qualquer outra única) linha de direcionamento quando da execução de um trabalho tão acachapantemente grande e grandioso, mas o diferencial das posturas *estrangeirizadora* e *vernacularizadora* dos dois autores se mantém algo inquestionável e, na verdade, reflete bastante bem as trajetórias e as inclinações de cada um deles³.

O mesmo Augusto de Campos teria dito, quando do lançamento da obra de Houaiss, que ela ostentava todos os méritos do filólogo e todos os defeitos do não-romancista. Todos os méritos de alguém que não hesita em traduzir *shrill* por *estridulo* porque sabe da conexão etimológica das duas palavras, mas que se cega diante da gritante disparidade de frequência de uso de cada uma das palavras em cada um dos vernáculos, o que leva, como um todo, seu livro a ser marcadamente mais *difícil*, em um sentido muito específico, que o livro de Joyce. Ele se debruça sobre o *Ulysses* com lente de aumento do lingüista, mas sem o ouvido do prosador, processo que sempre gera grande risco de *dureza* no texto final.

³ Outra tarefa de que gostaria muitíssimo de poder me eximir é a resenha dos tradutores que me prederam. Quanto a João Palma-Ferreira, abro mão de sequer citá-lo simplesmente por considerar, no grão de filtro que me interessa, irremediavelmente estrangeiro seu resultado. Mas, por mais que essa seja uma questão incontornável, não me sinto perfeitamente à vontade comentando Houaiss e Pinheiro.

A própria professora Bernardina, quando da publicação de seu trabalho, causou alguma espécie entre os profissionais da área ao declarar que não havia lido a tradução de Houaiss. Traduzir de-costas para o passado não é, de fato, a melhor forma que podemos reconhecer de fazer evoluir a tradução de algum determinado livro ou mesmo a arte da tradução como um todo.

Eu no entanto confesso que não li sua tradução ainda inteira. E confesso que, de Houaiss, li 12 episódios, estacando no *Gado do Sol*, depois de já ter lido o original.

Em minha defesa, argumento que a tradução aqui proposta não é o cerne deste trabalho, ela é assessorio, de luxo, concedo, e não me vi lindado por *obrigações* ao desenvolver este trabalho. Tratava-se de uma veleidade, de uma necessidade basicamente pessoal, entre mim e Joyce, que eu deveria resolver sozinho (e

Fora isso, uma leitura em voz alta da tradução de Houaiss no Bloomsday de 2006 me fez ver o quanto, curiosamente, é lusitana sua Molly, que não tem pruridos em dizer *eu gostava de saber o que ele estava fazendo*, e coisas do gênero.

A professora Bernardina Pinheiro⁴, por sua vez, vinha de uma longa trajetória de estudos literários especialmente de viés psicanalítico, o que fez com que a *forma* (especialmente a microforma, que tanto atraía Houaiss) passasse a ser matéria de menos interesse para seu livro, em geral mais *cursivo*, mais fluido que o texto de Houaiss, pecando talvez (o outro lado desta moeda) por uma certa desatenção pelo *belo* da letra joyceana.

E, acima de tudo, há a singularidade (algo recorrente na história das traduções do *Ulysses* pelo mundo) de que eles não eram, e não vieram a ser (ainda não sabemos da professora Bernardina, mas, por enquanto, ela conta com apenas três traduções publicadas, se não me falha a memória) tradutores profissionais, assim como não tiveram particular envolvimento com a teoria da tradução em suas carreiras⁵.

Um dos sérios candidatos ao título de melhor-dos-romances-possíveis, o *Ulysses* não teve a sorte de ter, no Brasil, a melhor das situações possíveis de tradução⁶.

E eu com isso?

E eu nisso?

O que tenho eu a dizer sobre a tradução do *Ulysses*. Ou, o que é muito mais interessante, o que tem o *Ulysses* a dizer sobre a tradução.

Ah, e Bakhtin?

*

Para que possa dizer qualquer coisa aqui, articulo tudo o que este trabalho pôde chegar a pensar e tento fazer desta, nascente, reflexão, não um apenso, não um penduricalho afastado do trabalho, mas uma efetiva retomada (se não condensação) de todo o caminho

estava nessa solidão a razão principal do processo de convívio) se quisesse me dotar de qualquer firmeza para encetar a análise dos procedimentos que me interessavam aqui.

⁴ A quem, diga-se, devo um grande agradecimento por ter me tolerado mesmo tendo me conhecido (apenas por telefone, até hoje..) no momento em que eu acabava de descobrir que perdía a corrida para uma eventual publicação de um segundo *Ulysses* brasileiro, e a quem a literatura brasileira deve um agradecimento de igual intensidade.

⁵ Mais uma vez, eu sei *de me fabula...*

teórico que ambos os autores lidos aqui nos fizeram percorrer. Se a idéia era derivar de Joyce um instrumental e compará-lo àquele desenvolvido por Bakhtin, posso agora aplicar essas *conclusões* a uma outra esfera, ou à mesma.

Pois o que me interessa pensar aqui é precisamente a tradução como *discurso citado*.

Afinal, nos esquemas convencionais que pretendem resumir a *situação de comunicação* representada pelo ato tradutório (esquemas em que há duas situações de comunicação, e em que o enunciador da segunda é o destinatário da primeira, sendo a mensagem, nos dois casos, essencialmente⁷ a mesma), o que vemos não é em nada diferente da prototípica situação geral da *re-enunciação* que caracteriza toda a esfera da apropriação do discurso alheio, de que a tradução, assim, seria um subtipo.

O que gera uma linha nada desinteressante de aproximações.

Especialmente se, retomando o que foi dito na abertura deste texto, focamos essa discussão na problemática relação entre vozes que se estabelece sempre que a situação envolve um enunciador que precisa apresentar (com que grau de independência, respeito ou *fidelidade*?) a palavra de um outro enunciador, tipicamente ausente. Todas as questões de *estrangeirização* ou de *vernacularização* podem ser assim (tangencialmente? não creio..) abordadas como questões de autonomia, concessão de espaço, apagamento.

(Peço que durante boa parte da discussão que segue você mantenha em mente que a inconstância no pareamento entre as três instâncias mais centralmente relevantes em um dos lados de nossa equação –tradutor/narrador-autor– é, se não intencional, tolerada: isso se resolve de forma triunfal páginas adiante!)

Todo o amplo campo da tradução pode assim ser visto com olhos um pouco diferentes, por lentes tintas em outras fábricas.

Se começamos, como no corpo do trabalho, singelamente pela formalização proposta por Volochínov, já encontramos campo suficiente para termos o que pensar, e que pensar que haja o em que pensar a partir deste ponto de vista. Pois já de saída podemos perceber uma reversão copernicana de posturas, se consideramos a história da tradução e a história da citação do discurso alheio no texto literário conforme esboçada e orientada por Volochínov.

⁶ O que, no meu português, significa o senhor Paulo Henriques Britto e pelo menos cinco anos de prazo.

Se saímos daquilo que ele agudamente chama de *estilo monumental* de citação da voz do outro, em que ainda nenhuma integração se insinua, em que na verdade é a imaturidade do discurso literário o que acima de tudo se faz manifesto nessa inabilidade de fazer conviver múltiplas vozes no mesmo texto (e lembremos a nada gratuita distinção de base que apresenta a poesia como surgida em meio oral e a prosa literária como consequência inequívoca da representação gráfica, o que acarreta complexificações, como bem o sabe qualquer estudioso das especificidades de textos orais e escritos), e que encontra sua mais perfeita manifestação no discurso direto como que higienicamente disposto, percebemos (se saímos daí..) que o processo na estória da tradução do mesmo texto literário se deu em mão diversa.

As apropriações que os romanos, por exemplo, fizeram dos textos gregos praticamente não mereceriam o nome de *traduções* no sentido estrito (e algo estreito) que o senso-comum e certa crítica de imprensa emprestam ao termo nos dias de hoje. E o mesmo se pode dizer, em grau nada desprezível, da postura de regra dos autores renascentistas em relação a esses mesmos textos romanos. Não seria de estranhar a afirmação de que a tradução literária como a concebemos hoje esteja ligada ao mesmo processo de estabelecimento de *autoridade* e da figura do *autor* que apenas o romantismo veio criar definitivamente. Ressalvando-se que tal postura tenha também existido previamente.

Se por isso mesmo abandonamos por infrutífera e distante do escopo e da capacidade deste escriba, neste trabalho, qualquer projeto de concepção de algum paralelismo diacrônico entre as descrições de Volochínov e estas parcas reflexões sobre o ato tradutório, encontramos ainda utilidade para a idéia do *estilo monumental* de reprodução do texto, agora, *original* sem necessidade de irmos muito longe. A academia, e sua praxe de citação de fontes, nos oferece, em plenos dias de hoje, um exemplo de tradução via respeito hierático. E o forneci eu mesmo ao citar *verbatim* os excertos do *Ulysses*.

No estilo monumental de Volochínov, o que essencialmente acontece é que o autor (em qualquer de suas projeções, *vide supra*) basicamente não se considera à altura do texto

⁷ E nas miríades de interpretações desse advérbio assentam-se quase todas as querelas teóricas a respeito da *tradutibilidade*.

citado⁸, o que o põe em posição de *submissamente* buscar reproduzir a palavra alheia sem impor-lhe sua mácula, inevitável.

Quando cito Joyce letra a letra, quando copio Joyce e simultaneamente me aproprio de seu texto ao extirpá-lo de seu entorno e colocá-lo a meu serviço, realizo efetivamente um processo de tradução, de deslocamento e transporte. Em grande medida, realizo uma primeira versão possível (versão apenas, porque apenas recorte) do sonho de Pierre Ménard.

Traduzo no paradoxo do processo que me permite reproduzir inalteradamente e desaspear inexoravelmente. Pois que hoje conhecemos a inexequibilidade do projeto *monumental*. Conhecemos a impossibilidade da repetição que não seja criação.

Se repito e recorto, mastigo e digiro. Se repito integralmente, desloco e reenuncio. Se repito, crio. Se repito, não repito.

Muitas das idéias acerca da impossibilidade da tradução, ou da indesejabilidade da tradução como virtual *repetição* do texto *original* se baseiam afinal no gesto essencialmente *moderno* (senão modernista) que é o de se debruçar sobre a repetição, negando-a no mesmo processo. Reiteração criativa. A anti-ingenuidade que pode ter-nos levado a um excesso de ironia desconstrutiva mas que, ao menos por enquanto, demonstra acima de qualquer dúvida a impossibilidade daquele enfoque *virginal* cujo canto de sereia chegou a me tocar, do apagamento do eixo de orientação de quem cita na repercussão do texto citado.

O próximo passo de Volochínov⁹ em sua linha que, agora, consideramos apenas como um contínuo de complexificação, vai ao discurso indireto.

É óbvia a diferença entre o processo esquemático e sintático que permite reconhecer quaisquer variantes do discurso indireto e o processo de tradução. Não imaginamos encontrar em uma livraria um livro traduzido que comece por *o autor escreve que*.

No entanto, é plenamente legítimo e bastante poderoso considerarmos a mesma declaração da existência do momento e do ato tradutório como o equivalente do *verbum dicendi* para a sintaxe. Ao estampar em algum canto do livro a afirmação de que aquele texto é a versão em uma língua de um outro texto independentemente publicado em uma outra

⁸ E que se abra esta nota para que não escape a menção a toda uma extensa linha de literatura (e de tradução) que se constitui basicamente na lida com textos sagrados, problema que, ao menos por enquanto, cabe neste trabalho apenas nesta nota.

⁹ E ressalte-se que não pretendo estabelecer uma resenha exaustiva de seu texto. Mais uma vez me sirvo dele para chegar a meus fins. O pobre.

língua, o editor acrescenta às páginas uma informação que, funcionalmente, representa as mesmas funções que aquele verbo exerce na estrutura da frase.

Pensemos.

O que faz a declaração do *verbum dicendi* na estrutura do enunciado final é simultaneamente isentar o enunciador da responsabilidade pelo conteúdo semântico global da enunciação e chamar a ele a responsabilidade (a não ser que expressamente manifesto o contrário¹⁰) sobre a expressão final daquele enunciado agora apropriado. Ou seja, a não ser que o narrador anuncie *ele disse (precisamente com essas palavras) que...* o que na verdade constitui óbvio contra-senso, embora não impeça sua ocorrência efetiva no dia-dia, ele assume a forma do enunciado, abrindo mão, mais ou menos explicitamente (o que determina toda uma série de possíveis vieses polemizantes ou neutralizantes), de endossar o eventual conteúdo do enunciado.

Essa distinção, sozinha, já serve para diferenciarmos (mostrando o quanto esta nossa leitura serve apenas a um deles e, portanto, o quanto tem de potencial de discriminação) os *repetidores* que são precisamente o editor e o tradutor. Mesmo juridicamente, me parece mais improvável que se possa considerar imputável o tradutor de um texto ofensivo que seu editor.

Editar um texto, publicá-lo, é basicamente o equivalente no mundo oral de contratar um palestrante e bancar sua fala. Traduzir é apenas *citar* e o tradutor, como bem sabemos, no mais das vezes nem mesmo escolhe o que cita.

Mas é ele no entanto quem tem de conviver com a ambigüidade manifesta no parágrafo anterior. Pois se não pode ser *culpado* pelo conteúdo veiculado em seu texto (sua enunciação), é apenas ele quem pode responder (ausente o autor por definição) pelo aspecto formal desta enunciação, o que obviamente se reveste de um significado muito especial no momento em que começamos a falar do discurso propriamente literário.

O que dizem *verbum dicendi* e a informação *traduzido por* é que aquele *texto* que imediatamente depois se apresenta ao destinatário é basicamente o mesmo que efetivamente (na enunciação número um) foi recebido pelo, agora, transmissor, e, ao mesmo tempo, que aquele texto *não precisa* ter sido *exatamente* assim no momento da enunciação original. Ele simultaneamente é e não é o mesmo texto. Ele depende, para que se possa estabelecer a comunicação, da anuência tácita do receptor em concordar, ao menos em um nível

fundamental, em conceder ao *transmissor* um grau suficiente de confiança. Confiança esta que se cristaliza na possibilidade de uma nova transmissão do *mesmo* texto.

O ouvinte que recebe a narração de uma enunciação em discurso indireto confirma, no ato de citar (não necessariamente o discurso que ouviu mas) o discurso original, o pacto que permite a mesma citação original. O leitor que comenta, registra, discute ou formalmente cita um texto traduzido corrobora o mesmo pacto. Cimenta a mesma polêmica autoridade diáfana, que se projeta através do tradutor sobre o texto final.

Ou seja, em que grau nos vemos, quando citamos um teórico que escreveu em uma língua que não conhecemos (o que este trabalho, mais uma vez, fez às catadupas), na mesma situação daquele leitor algo mal-informado que atribui a Shakespeare a fala e as opiniões de Iago?

Para ficar apenas em um exemplo que diz respeito mais diretamente a nosso trabalho, como posso ousar citar o que quer que Volochínov tenha dito a respeito da citação da *palavra* ou do *discurso* alheios (uma distinção que pode ser bastante relevante) se a língua em que ele escreveu não diferencia os dois termos?

Na narração de uma estória em torno de xícaras de café, no processo que permite aos autores plasmar e incorporar vozes de pessoas alheias a eles; no ato de se reescrever novamente, em uma outra língua, um texto de outra pessoa; em todos eles temos os mesmos princípios em operação, o que nos permite em alguma medida estender as problematizações de cada uma dessas áreas às outras delas.

Continuamos vivendo entre as palavras dos outros.

Como comentário marginal, fique a mera possibilidade de estendermos essas comparações se estivéssemos dispostos a nos deter sobre as distinções mais finas que faz Volochínov dentro do grande universo do discurso indireto. Uma variante analisadora do conteúdo, por exemplo, ou mesmo uma avaliadora da expressão, poderiam muito bem ter seu equivalente, ainda no mundo da tradução normalmente não-literária, nas notas de rodapé de que nos servimos para justificar esta ou aquela escolha, para explicar esta ou aquela impossibilidade. Pois a distância entre o emissor do texto original e seu destinatário final, via ato tradutório, é via de regra muito maior que aquela que mais prototipicamente

¹⁰ Em breve algumas palavras sobre as *variedades* do discurso indireto.

encontramos nas situações de discurso indireto na oralidade, e inclusive maior, novamente como regra, do que aquela que pode mediar o personagem e o leitor do texto em sua língua original.

E fique óbvio que me refiro a distâncias muito mais que geográficas.

Hoje mesmo, em uma livraria, encontrei uma tradução de um romance norte-americano recente. (Todo tradutor é um revisor doentio da tradução alheia.) Fora o fato de que, em o original se chamando *The king is dead*, o tradutor optou pelo singelo *O rei morreu*, na contramão da tradição historicamente ligada ao anúncio da morte dos soberanos (o que parece ser em tudo e por tudo aquilo a que se dirigia o original), que costuma optar pelo *literal* de *o rei está morto*, deparei com uma primeira frase vertida, competentemente, por *Havia uma mulher chamada Kelly Flinn*.

Nada há ali de reprovável.

O original (apenas presumido) não deveria estar muito distante. O discurso foi citado de forma eficiente e *honesto*. Mas o que fazer do fato de que esta frase não traz referências imediatas a um leitor hipotético (e certamente muito enconrado) que não tenha contato mais intenso com a tradição de que parte o original? Pois qualquer leitor devidamente literarizado de inglês sabe (o que se vê confirmado pela sonoridade inequivocamente hibernica do nome do personagem) que essa primeira frase cita, polemiza, ou se baseia em um primeiro verso de um *limerick*.

Em uma edição comercial-padrão como a que vi, tal informação foi, algo compreensivelmente, simplesmente sonogada, presumida (se é que percebida). Trata-se da perda do canal, da difusão que morde pelas bordas o discurso transmitido transatlanticamente. E é nessas condições, muito mais complexas, que tem de operar a *citação* executada pelo tradutor de língua inglesa, que dirá de mandarim..

Pois há um diferencial fundamental no paralelismo que traçamos. O tradutor é um re-enunciador que se distingue do destinatário final pelo fato de que este, na maioria dos casos, não se encontraria aparelhado para receber diretamente a mensagem original. Ora, nestas circunstâncias, o pacto de confiança que qualquer situação de citação de discurso parece acarretar se vê simultaneamente mais inquestionável e mais complexo.

Como a mãe da criança de um ano que diz *ele disse que*, apesar de todos os presentes terem ouvido uma série grunhidos úmidos, o tradutor recebe do leitor final o voto de confiança cega sobre aquela inquestionada (em situações normais) primeira etapa do

processo de retransmissão: a compreensão da mensagem e do código originais. E é precisamente por ser esta parte a mais delicada deste pacto de confiança que é aqui que os leitores mais devidamente instrumentalizados tendem a buscar evidências de desrespeito a ele.

Mesmo nos momentos em que lhes é dado apenas *presumir* a enunciação original.

Mas sabemos que a investigação de Volochínov não se detém nestas duas formas de citação. Na verdade ela se dirige (naquela marcha do mais direto ao mais complexo), como que teleologicamente orientada, para as formas do discurso indireto livre, que inauguram aquilo que chamaríamos (depois de Bakhtin) de fenômenos de interferência de vozes.

Então que se aproveite o momento para um exame algo mais detido daquilo que candidamente chamamos (*bic et ubique*) de discurso indireto livre. Meramente para que possamos continuar nossa leitura paralela com algum embasamento. Pois sabemos muito bem que para a maioria de nossos alunos por exemplo o mais difícil em torno do proverbialmente *difficil* DIL é precisamente dar dele uma definição simples e funcional.

Trabalho aqui com a singela idéia (que cobre quase que a totalidade das efetivas ocorrências do termo, senão a plena totalidade) de que o discurso indireto livre é mera e simplesmente isso mesmo: um discurso indireto, livre, nomeadamente, do aparato do *verbum dicendi*.

Ao invés de dizer *ele esteve aqui, disse que não era fácil fazer esse tipo de coisa e foi embora sem mais explicações*, digo *ele esteve aqui, não era fácil fazer esse tipo de coisa, e foi embora sem mais explicações*. Com o perdão da falta de talento literário.

Para a discussão que vínhamos esboçando, essa definição não pode deixar de mostrar seus dentes. Pois se o discurso direto se apresentava representado pela citação *verbatim* e o indireto, pela tradução *de facto*, onde a mera declaração (expressa ou não, acrescente-se) de se tratar de um texto traduzido substituía funcionalmente o aparato de *verba dicendi*, o que podemos fazer dessa situação? O que podemos gerar de uma citação que não se diz citação, mas se acusa como tal em cada oportunidade de dêixis? Trata-se da citação incorporada ao enunciado do citador, que precisa contar com a argúcia do destinatário (usualmente pré-alimentada, no discurso literário, por informação relevante que lhe permita reconhecer a procedência de determinado discurso e, ou, a inverossimilhança, apenas, de que ele se veja atribuído ao enunciador atual, o que é corroborado, passo a passo, pela dêixis.)

Pois é.

Uma tradução que não se anuncie como tal, mas que simultânea e intencionalmente se *delate* como tal..

Curiosamente, essa tradução mais *refinada* (na mesma e única medida em que é mais refinado o uso do DIL como forma de incorporação do discurso alheio) parece se ver melhor exemplificada pelo mesmo Joyce. Afinal, ela dá a tônica de todo o procedimento que embasa a concepção do *Ulysses*, tradução direta da Odisséia do laércio, de que se apropria, deslocando-a inteiramente para o universo de sua palavra, e no entanto tentando a cada momento dar ao leitor as dicas para que esse processo subterrâneo seja percebido, sem o que ele perde seu valor mais próprio.

Essa possibilidade, nos dias de hoje, continua mantendo seu vigor, como o prova a recente publicação de *On beauty* da diva da nova geração, a jamaicano-inglesa Zadie Smith, que busca (ela e ele, o livro) em E.M. Forster o mesmo que Joyce encontrou em Homero. Mais interessante ainda, como possibilidade de interferência de discursos, como mostra do que pode acontecer na zona cinza em que o discurso do tradutor se torna algo indistinguível do pretense *original*¹¹ é o que o tradutor Mauricio Cardozo recentemente realizou com a novela *Der Schimmelreiter*, de Theodor Stroom, ao publicar de uma só vez duas *traduções* do texto, sem em momento algum questionar a adequação de chamar uma e outra de *traduções*. Uma delas era aquilo que definiríamos aqui como uma transmissão em discurso indireto padrão. O que um leitor poderia esperar. Alguém lhe transmitindo o que um autor emitira em um código que ele não domina. A segunda, no entanto, vai mais longe, e abre espaço para muito mais perguntas, ao reescrever toda a novela (trama basicamente intocada) transportando-a radicalmente no tempo e no espaço, reencenando-a no sertão brasileiro, no século vinte.

O procedimento de Cardozo¹², por sua mesma violência, institui na letra do texto a pessoa-vocal do tradutor de uma forma que simplesmente impossibilita que ele se conforme pacificamente com o lugar de *repetidor*. Alguém capaz de tomar decisão tão idiossincrática não pode deixar de afirmar seu ego em medida maior neste processo.

¹¹ Mesmo mais interessante, acredito, do que a algo difusa idéia da *transcrição* proposta pela poesia concreta, que me parece se definir melhor como uma mudança de atitude, não necessariamente de método.

¹² Eu mesmo já tive a vontade, e já a deixei registrada, de fazer coisa semelhante com o *Ulysses*. Escrever um Ulisses curitibano, passando-se em 2004. Mas, sendo minha vontade ainda só vontade, fique ela aqui em nota de rodapé, e louve o texto o belo concreto projeto de Cardozo.

No entanto, ele vai ainda mais longe, e ainda mais profundamente exemplifica o que tento aqui demonstrar (melhor que a encomenda ele, para mim, assim como Joyce o foi para Bakhtin), ao reencenar a novela oitocentista alemã *através* de uma linguagem que é basicamente (e belissimamente) uma competente reescrita da voz de Guimarães Rosa¹³. E talvez ele tenha descoberto, ao fazer isso, a chave que efetivamente permita o convívio de tradução e adaptação. Livre da acusação de pastiche (por estar-se servindo da linguagem de Rosa para fins outros que não a criação de uma obra *original*), ele se torna livre para vernacularizar aquela primeira enunciação germânica através de uma voz coerentemente pré-estabelecida.

Trata-se de um análogo perfeito à situação do autor que, através da linguagem de um personagem-narrador, cita as vozes de outros personagens.

Cardozo, com esta publicação¹⁴, levanta lebres suficientes para todo um festim de pesquisas tradutológicas, e longe fique de mim querer esgotar aqui a problematização de seu texto. Apenas me sirvo dele para exemplificar um processo que, longe de sequer se anunciar singelo, é definitivamente mais complexo do que o que vimos até aqui.

Tudo isso nos leva, como que inexoravelmente, mais uma vez ao mais requintado instrumento de análise que é o *dialogismo* bakhtiniano

E de saída vemos que (marginalmente à espécie de metáfora que pretendemos colocar aí) o estudo das relações dialógicas presentes dentro de cada romance, e aí presentes como parte constituinte daquilo que de um romance faz um romance, apresenta ao tradutor de ficção uma possibilidade de formalização e de exposição de toda uma série de problemas (como vimos) simplesmente centrais à mera sobrevivência do romance quando transposto de seu ambiente original para o cativo da tradução.

Saber identificar a riqueza e a necessidade dessas relações é o primeiro passo (e um primeiro passo negligenciado vezes senfim) para o reconhecimento da necessidade e, eventualmente, dos meios de preservação dessas mesmas relações no texto traduzido. É mal nada infreqüentemente reconhecido na leitura de literatura romanesca em tradução um certo *abatamento*, de que o *Ulysses* de Houaiss, portanto, está muito longe de ser único exemplo.

¹³ Digo isso sabendo ir algo a contra-pêlo das intenções manifestas do autor, que declara ter-se centrado em mais de um autor regionalista. Mas a presença de Rosa é conspicuamente mais determinante em seu texto.

¹⁴ Enquanto escrevo o livro está ainda em provas finais, mas deve vir a público antes mesmo da defesa desta tese.

Preso a uma imagem algo *romântica* (no sentido histórico-teórico evocado logo acima) da figura autorial (e não necessariamente –na verdade esse mesmo fato renega essa precisa possibilidade– da figura do tradutor, em algum culto egótico-artístico), o tradutor se vê também preso a uma curiosa noção de fidelidade, que o leva a respeitar acima de tudo (noção compartilhada em enorme medida por seu público final) a *autoridade* do autor, a *autenticidade* da voz do romancista, as *especificidades* de seu estilo, tudo, em suma, basicamente contrário ao que de romanesco pode haver no romance segundo a definição propiciada pela concepção dialógica de linguagem e literatura.

O dialogismo, assim, apresenta não um primeiro problema, mas uma grande possibilidade de exposição de um problema que, sem ele, não teríamos instrumentos para abordar, talvez sequer para reconhecer: o problema que é o fato de que a calejada discussão sobre a *fidelidade* no ato tradutório merece uma amplificação e uma intensificação no que se refere à esfera especificamente romanesca.

Se Stephen Dedalus pôde se declarar, já na abertura do romance de que tratamos, simultaneamente um *terrível* exemplo de livre-pensamento e o servo de dois mestres (o império britânico e a igreja católica apostólica romana), o tradutor, do *Ulysses* ou de qualquer romance bem realizado, começa por aqui a ver o quanto a percepção da realidade dialógica da prosa de ficção torna mais cerrada sua posição; ele precisa ser livre-autor e, simultaneamente, servir a bem mais de um mestre, dever suas mostras de fidelidade não a uma voz autorial, um projeto estético-histórico coerente, uma *tradição* nacional, lingüística ou egótica, mas sim a uma orquestração muito complexa de vozes na qual, na verdade, aquela voz primeira é em certa medida a menos relevante.

A possibilidade de que, no romance, traduzir buscando fidelidade à voz do autor seja a maior infidelidade para com o autor. Sem nem contar a infidelidade, muito maior, para com seu público final.

No entanto, seguindo o raciocínio paralelístico que vem sendo nosso interesse mais direto, a idéia do dialogismo como marca central do romance nos leva a buscar um novo tipo de tradução, que responda mais genericamente (sem as especificidades da *resposta* que buscamos encontrar para as questões referentes ao discurso indireto livre em um *tipo* muito singularmente caracterizado de operação tradutória) às questões propostas por ela. Visto que, descontadas vãs veleidades paranóicas (como no limite o é a questão da citação acadêmica), o dialogismo perpassa todas as possibilidades de representação de discurso e,

conseqüentemente, aqui, todas as praxes tradutórias, precisamos encontrar o que, nelas, responda a elas.

(E, pensando bem, *mesmo* nas formas paranóicas...)

E não nos vemos em solo infértil. A sugestão da possibilidade de um convívio de vozes autônomas, em um processo em que a voz autorial não busca manifestar precedência ética sobre qualquer delas, além de levantar precisamente a necessidade de relativizar o peso *maior* eventualmente concedido a esta voz no momento de contemplar a tradução do texto para outra língua, deve, inescapavelmente, relativizar também o peso maior desta voz em relação àquela que se propõe a tradução. Extra-livro, a idéia do convívio dialógico de vozes nos leva a ver o *citador* como *par*.

Não como, nos exemplos romanos e renascentistas evocados, superior à voz autorial, o que lhe permite englobá-la e, em última instância, prescindir da indicação de *filiação*. Não como, na postura em grande medida tipificada pela atitude para com o texto sagrado, inferior a ela, obrigado a reproduzi-la sem permitir que sua mesma voz *macule a pureza* e a *verdade* do texto original. Mas sim como um enunciador que leva em plena consideração o princípio da impossibilidade da reiteração da enunciação. Tanto mais se ocorre ela em uma voz diversa da primeira. Tanto mais se ocorre ela em um código diverso. Pois é a essa avaliação que nos conduz à contemplação do discurso traduzido como discurso citado: ele tem de ser *o mesmo discurso* que cita, apesar de conceber como impossível essa identidade pela mesma natureza singular de qualquer enunciação.

E nos vemos de volta ao mundo de Pierre Ménard. Seu texto, por mais *fiel*, jamais será o mesmo. Eis sua riqueza. Logo, sua fidelidade deve ser buscada em outras praias.

E deve ser buscada, especialmente, vemos agora, em uma *relação* bilateralmente fiel e plena. Uma relação em que devemos tomar como ponto básico (o que infelizmente ainda está, apesar de sua rematada obviedade, distante do olhar-padrão, do senso-comum, no que se refere à tradução, ainda mais a literária) o fato de que a voz que efetivamente se manifesta na enunciação que efetivamente *ouvimos* é a voz que cita, a voz do tradutor, mas em que essa voz se coloca em uma relação dialógica complexa com a voz que ali cita, uma relação em que toda palavra que emite é ao mesmo tempo sua e não-sua, ao mesmo tempo não provém de sua visão-de-mundo e é expressa coerentemente por ela, recebendo, no entanto, uma série de acentuações, vieses e nuances que a essência do processo lhe atribui irremediavelmente e que seria leviano não levar em consideração.

Todos os elementos contextuais, como o lapso cronológico entre produção e tradução (que pode variar de meses a milênios), a distância (geográfica e cultural) entre autor e destinatário final, conquanto possam responder de formas múltiplas, complexas e centrais por todo esse deslocamento que aclara a acentuação irrevogável da reiteração tradutória, não podem, no entanto, responder plenamente por ela. Mesmo que em um exercício mental considerássemos a possibilidade (nada selvagem) de um texto traduzido na medida em que é escrito (página a página, com um lapso temporal da ordem de horas), entre culturas em tudo e por tudo próximas¹⁵, não poderíamos descartar a presença da re-enunciação, da enunciação segunda, como elemento colorante e (sem nenhuma avaliação negativa) desviante da mensagem, da enunciação primeira.

Ou seja, precisamente aquelas noções que os estudos bakhtinianos sintetizaram muito adequadamente na noção de *refração*. O discurso traduzido será sempre e precisamente uma réplica do (ou ao?) discurso original, que em diversos sentidos atravessa um meio (uma lente) que se busca transparente o quanto possa, mas que estará sempre condenado (eis sua benção) a um desvio de trajetória e, mais precisamente, a um desvio que faz supor, aos olhos do leitor final, um posicionamento diferente *do discurso original*, que altera essencialmente a imagem da enunciação primeira.

E é apenas a assunção dessa verdade quase singela que pode fazer com que a voz criadora que se instaura na impossível reiteração tradutória encontre finalmente seu eixo, ao se afirmar original e ao corroborar sua interação bilateral e definitiva com a voz *original*. É apenas se o discurso do tradutor se coloca (se assume) como radical e inquestionavelmente próprio e original, sem contudo pretender por meio de tal ato apagar ou subestimar a presença também ela incontornável e definitiva da voz anterior em cada palavra de sua enunciação, que ele consegue encontrar algum equilíbrio na paradoxal noção de trabalhar entre o eu e o outro.

Na verdade, o que uma contemplação profunda da noção bakhtiniana de dialogismo pode fazer pela tradução é como que sublimar algumas de suas questões mais tradicionalmente *cabeludas*, levar a outro nível alguns de seus problemas e guiar em direções diversas a atenção do pesquisador.

¹⁵ Por mais que tenhamos de descontar aqui a evidência empírica, que nos mostra à exaustão que com frequência é precisamente nas culturas mais geográfica, histórica e culturalmente próximas que surgem os distanciamentos mais incontornáveis.

Dia desses, na televisão, em referência aos 150 anos de Freud, ouvi um psicanalista (cujo nome infelizmente me escapou) descrever a atuação fundamental do Freud entre os médicos vienenses seus contemporâneos de uma forma que me deixou incrivelmente feliz, e que cabe como uma luva precisamente neste problema que tento algo ineptamente detectar aqui. Pois ele dizia que, naquele momento, o que Freud enfrentava de mais complicado em sua relação com seus colegas (seus pretensos *colegas*, que acabaram por levá-lo a um recolhimento quase absoluto) era o fato de que aquelas situações que ele estava determinado a estudar, *nevroses* e *histerias*, eram consideradas pela maioria dos outros profissionais da área (e o fato de que não poucos de seus primeiros pacientes eram mulheres certamente facilitava esse tipo preguiçoso de visão preconceituosa) como falsas-doenças, literalmente como *fingimento* por parte do (da) paciente. Cabia a Freud reverter esse quadro, para que se pudesse levar a sério o resultado de qualquer pesquisa realizada precisamente sobre este *corpus*. Mas (e aí residiu o potencial epifânico da entrevista, ao menos para mim) o que ele fez *não foi* provar que aquelas pessoas *não* estavam fingindo; e sim provar que todos estávamos, *o tempo todo*, fingindo, o que dava àqueles casos necessariamente o mesmo estatuto de *seriedade* que atribuiríamos a qualquer outro.

O que se modificava era o conceito de *seriedade*. E seu escopo.

Bakhtin pode demonstrar que ao discutirmos incessantemente a fidelidade, a autoria da tradução, o percentual de *responsabilidade* ética ou estética de cada texto literário traduzido, estamos simplesmente nos esquecendo de fatos básicos. Ao tomarmos como *original* a enunciação de partida, começamos por esquecer (e tanto mais em se tratando de um romance, construído sobre as bases deste princípio feito método) o quanto de dialógica ela já tem em si própria. Ao discutirmos o quando pertence ao tradutor ou ao autor o texto traduzido final, o que fazemos é simplesmente subestimar o quanto essa discussão se aplica a quase todo texto.

É óbvio que, por tematizar este procedimento, pelas características que mesmo aqui já pudemos mencionar (dentre as quais surge destacada a incompreensibilidade da enunciação original pelo destinatário final), e inclusive pela criação de uma tradição de estudos e de produção que cria para a tradução um estatuto diferenciado dentre todas as formas de reprodução do discurso prévio (fórmula talvez mais adequada que *discurso alheio* e certamente melhor que o discurso do cacofônico *outrem*), a tradutologia criou mais sobre este mesmo problema, debruçou-se mais sobre ele e deparou mais vezes e mais intensamente

com os paradoxos vivos gerados por esta situação. Mas isso não impede que relativizemos em algum grau a especificidade da tradução como problema de apropriação do discurso enunciado. Ou ao menos não impede que essa possibilidade, se efetivada, tenha algo a dizer sobre ela.

*

Bakhtin, e as idéias gerais do círculo bakhtiniano, obviamente teriam o que nos dizer na questão da tradução. Suas idéias versam, afinal, especialmente sobre a linguagem e não deixam de tecer contributos a quase qualquer área de estudo (com algum viés filosófico-sociológico) que se entregue a pensar algum fenômeno relativo a este campo imenso.

No entanto, ainda me cabe (unicamente porque me parece interessante) investigar algo atentamente o que o *Ulysses*, especificamente, teria a oferecer para esta discussão.

Pude, em outros momentos deste trabalho, presumir algo tacitamente que o *Ulysses* encampa muitos aspectos (senão sua completude) de *uma* teoria geral da literatura, e tenho com bastante clareza para mim (e espero que este trabalho tenha podido fazer algo para aclarar esta possibilidade) que ele certamente contempla e engloba uma determinada teoria do romance.

Em que medida, porém, posso pensar que (como no caso de Bakhtin, em que a preocupação com o oneirônimo acarreta a relevância para as subclasses) a reflexão metaliterária do *Ulysses* (o que gosto de pensar seja ao menos ligeiramente diferente do que costumamos chamar de *ficção* metaliterária, ou no mínimo não *precise* ser a mesma coisa) acarreta a possibilidade de dele desencavarmos quaisquer ilações úteis a uma discussão sobre a teoria da tradução?

Ora, de saída vejo que tudo nele que pude aqui analisar como *refinamento* e mesmo radicalização da idéia de literatura baseada no dialogismo conforme a vimos expressa em Bakhtin pode, igualmente, reproblematicar tudo o que acabo de dizer, destilando e concentrando o poder de revelação daquilo que descrevemos nos quadros da teoria original. Especialmente, vejo que aquela velha conhecida, a introdução de uma categoria a mais no *organograma* da estrutura romanesca, haverá de ter o que dizer em nossa busca por *paralelos*.

Mas (ainda) não.

Daqui a pouco.

Antes amplio um pouco o que anteriormente levantei como eventuais *atitudes* do *Ulysses* diante da tradução.

Pois se aponto que (especialmente no episódio do *Gado do Sol*, em que mais claramente é tematizada a presença da tradução na formação de uma língua e o efeito da prosa do prosador sobre a estória de uma literatura) o que o livro faz é basicamente rir-se da inépcia desses tradutores, e muito especialmente rir-se da inépcia desses tradutores em criar o texto efetivamente *vernáculo*, contribuindo algo desajeitadamente para o enriquecimento das possibilidades expressivas da língua por sua precisa e mesma falta de jeito, revelando no resultado final¹⁶ (que haveria de ser estruturalmente *familiar*) a dinâmica do processo que encampam, me parece bastante claro que só restam duas possibilidades de *avaliação* marcada que poderemos atribuir ao livro. De um lado, podemos pensar que ele endosse essa possibilidade e festeje seus frutos. De outro, mais verossímil, ao menos para mim, podemos imaginar que *via negativa* seja o contrário deste procedimento que o livro preconize, ou valorize..

É claro que desde há muito verificamos que das duas possibilidades clássicas (a tradução *estrangeirizadora* e a tradução *vernacularizadora*: ou seja, levar o leitor ao texto ou trazer ao leitor o texto) se pôde fazer arte, artifício. Se o já citado Paulo Henriques Britto pode camaleonicamente desaparecer ao mesmo tempo em que pode fazer desaparecer a *estrangeiridade* da língua de base, gerando textos não apenas escritos univocamente em português (num português que não carrega as marcas indesejadas da língua de partida), como ainda singularmente bem escritos em português (e já entramos na esfera da competência artística), não precisamos recorrer exclusivamente aos projetos aparentemente mais *radicais* dos poetas concretos para vermos (sem sequer deixarmos a tradição tradutorial brasileira) que a possibilidade reversa atingiu há muito tempo estatuto elevadíssimo: basta olhar para as excêntricas selvajarias do mesmo Odorico Mendes.

O que incomoda, aqui, são as possibilidades de meio de caminho, em que a oscilação entre os dois extremos (pontual que possa ser) revela menos um projeto estético que um *escorregão* do tradutor.

Bem executadas, as duas atitudes extremas descritas acima revelam, em graus e de modos opostos e complementares, a mesma realidade dialógica do ato tradutório, pendendo

¹⁶ Embora ao menos no caso de Tito Lívio devamos levar em consideração a proverbial *esquisitice* do texto original, sem imputar todo o peso ao tradutor..

para um lado ou outro, ao gosto do freguês, mas traindo inequivocamente a consciência do embate e o convívio produtivo das vozes. Traduzir *vernacularizadamente* do inglês antigo pode equivaler a assassinar uma distância cultural que pode precisar ser marcada para garantir o enriquecimento da leitura final; traduzir *estrangeirizadamente* um best-seller lançado um ano atrás deve não ser mais que deslize. Os instrumentos continuam podendo servir a fins diversos, mas nenhum deles nega a especificidade dialógica do ato tradutório competentemente levado a termo.

Antes de voltarmos (pela última vez) a nosso amigo *arranjador*, eu gostaria de me deter brevemente sobre um momento curioso do *Ulysses* que, me parece, tem não pouco a dizer sobre dialogismo, citação do discurso alheio e, por extensão, tradução. Trata-se, mais uma vez, da palavra *met him pike hoses*, universalmente associada a Molly Bloom que, ao interrogar seu marido sobre o significado de *metempsychosis* pronuncia estropiadamente a palavra. Ou não, pois, como vimos, o romance não a mostra em lugar algum pronunciando, deste ou de outro jeito, a dita palavra. O que temos é meramente a lembrança de Bloom, que evoca mais de uma vez a mesma forma.

Trata-se de um belo símbolo de toda a presença de Molly Bloom no *Ulysses*¹⁷. Ela, que só ouviremos diretamente no último episódio (descontadas as réplicas convencionalmente esvaziadas de seu diálogo com Bloom), mas a quem seremos apresentados, lentamente, página a página, unicamente como voz citada, como presença reportada¹⁸.

E muito do que conhecemos, do que temos como imagem convencionalmente recebida de Molly (seu comportamento de adúltera recidivista, por exemplo) virá, curiosamente, não de seu troncado e longo *texto original*, mas sim desses retalhos pirateados por outras pessoas, outras vozes, sendo por vezes mesmo contrariado (o mesmo exemplo) pela evidência direta (direta?) que o monólogo propicia. Entre o contato estreito com o original aforme e complexo e a apropriação convencional (é esta a natureza da linguagem) da

¹⁷ E Joyce iria repetir (*with a vengeance*) o mesmo processo no tratamento de Anna Livia no *Finnegans Wake*.

¹⁸ E a aproximação com o *Wake* se torna aqui ainda mais relevante para nós, visto que Anna Livia escreve (ou não.. talvez tenha sido Shem..) uma carta que precisa ser efetivamente traduzida (ou não.. apenas compreendida), serviço que o livro todo tentará fazer (ou não..).

palavra através da palavra do outro, a apropriação do texto *traduzido*, Joyce, e eu, e você, ficamos quase que invariavelmente com o segundo.

Nessa busca por paralelos, assim como em tudo o mais que pudemos ver e dizer neste trabalho, não pode ficar ausente a poderosa ferramenta que é o arranjador. Se no romance ele é precisamente o distanciamento que permite, via-testa-de-ferro, o progressivo apagamento do autor e aquele inquietante *controle sobre materiais cada vez mais difíceis*, na esfera da tradução, dada a discussão que até aqui pudemos encetar, a relevância dessas mesmas formulações é óbvia.

Se não, vejamos.

Acabo de deixar escrito que, caso a caso, pode ser necessário, ou ao menos conveniente que um mesmo tradutor, em contato com textos de mundos e tempos diferentes, tenha de adotar recursos e caminhos diversos, praticamente antipodais, para gerar resultados que o satisfaçam, e a seu público prospectivo. Ora, tudo o mais que vínhamos descrevendo (a que agora se acrescenta mais essa) já fazia supor uma complexidade muito grande no relacionamento de vozes entre tradutor e original que, ainda por cima, traz consigo toda a orquestração de vozes de personagens, narrador(es) e autor.. Com isso agora, explicita-se o mesmo quadro que, na estrutura interna do romance, justificou, se não gerou por si só, o surgimento do arranjador.

Aqui também temos um enunciador final (lá autor, aqui tradutor) que se deseja fora do resultado final, na medida em que seja possível esse apagamento, que precisa se haver continuamente com a impossibilidade de retirada de seu plano acentual de cena, por mais que amortença sua *voz*, que precisa encontrar meios de representar autonomamente uma voz e suas vozes, todas elas diferentes da sua, sem sufocá-las, sem ceder sob elas, e, mais esquizofrênico de tudo, sem negar o que de embate possa haver nesse convívio. Aqui também, na medida em que nos aprofundamos nessa investigação, topamos com *meios de crescente complexidade*. Aqui também encontramos a necessidade de mais *controle* e de mais *ausência*.

Mas a que poderia corresponder no mundo da tradução literária a presença dessa ambígua figura que é o arranjador de Joyce-Hayman? Quem seria no mundo da tradução essa voz senvoz, surgida de entre as esferas *do livro* e que responde, em lugar do

tradicionalmente imputável *enunciador final*, pelas escolhas mais polêmicas e mais, em diversos sentidos, idiossincráticas? Quem poderia ser este *alter ego* constituído da matéria do outro?

Ao menos em minha, parca, experiência profissional, me parece claro o paralelo possível. E imagino que não esteja só ao concebê-lo.

Pois que cada tradutor precisa, igualmente, haver-se com suas idiossincrasias e a oposição que, muitas vezes, pode haver entre elas e o que o texto *pede* de seu tradutor. É nesse processo de *entrega* às especificidades do texto (em tudo e por tudo semelhante ao processo em que o autor se permite ceder-se às vozes da narrativa) que o tradutor precisa encontrar uma *persona* que lhe permita incorporar o tradutor certo para aquele texto. Aqui, essa entidade de meio-de-caminho se encontra efetivamente entre texto e tradutor, cuidando para que aquele gere neste o ele possa de melhor lhe dar. Orquestrando essa vozes, por vezes tão díspares, de modo a gerar um acorde final de sonoridade agradável. Cuidando para que o tradutor sirva ao texto simultaneamente mantendo-se no controle dos recursos por vezes mais ousados.

No sempre singular caso da bela experiência de Cardozo, este arranjador foi Guimarães Rosa (e eis mais uma vez um caso extremo exemplificando melhor uma teorização generalizável).

Na experiência deste tradutor, e acredito que na de muitos e muitos colegas que trabalham com a curiosa obra de escrever os romances dos outros, ele se chama Pierre Ménard.

ikke desto mindre...

Quando da banca de qualificação para este trabalho, o professor Francis Henrik Aubert (e a ele se dedicam os títulos em norueguês improvisado) muito adequadamente apontou a necessidade de que ele contemplasse, também, uma discussão sobre teoria da tradução. Estamos na academia, e por mais que eu possa enviesar de vicariedade a tradução que ora vos apresento fica defatadamente difícil querer supor que um trabalho de tais dimensões queira escamotear precisamente a dimensão teórica que nos dá nosso pão.

O fato, contudo, como espero tenha ficado manifesto na primeira parte deste texto, é que de fato realizei essa tradução com olhos mais para a práxis que para a episteme. O que novamente espero tenha ficado algo clarificado é o estranho processo que permite que um professor universitário, diante de uma banca de doutoramento, declare coisa tão eivada de senso-comum, tão próxima do que, sabemos, ouvimos com frequência de profissionais da área, de todo avessos a *teorizações* (mais e mais raros, estes, me parece), coisa, afinal, tão próxima do contra-senso, do ponto de vista dessa mesma academia.

É precisamente por essa razão que acredito ser necessária, depois da exposição dessa *teorização* praticamente elaborada *ex post facto*, a ênfase de duas coisas.

A primeira delas é o fato de que, se presumimos com boa visada acadêmica que práxis alguma se pode instituir sobre solo virgem de teoria (o que pareceria de saída revelar aquele contra-senso a que me referia acima), não é difícil aceitar que a mesma qualificação dessa nossa reflexão como *posterior*, a mera constatação (não o escondo) de que ela foi na verdade discursivamente elaborada apenas *depois* de realizado, de concluído o trabalho pragmático de versão do texto original não é capaz de retirar dessas ilações qualquer potencial epifânico ou heurístico. Tratava-se apenas de formalizar o que de fato embasara aquele mesmo trabalho, ainda que, *durante*, não tenha sido considerado neste papel, ou no papel.

Vista dessa forma, a teorização realizada *a posteriori* vem se encaixar precisamente em todo um imaginário (toda uma imagística) que perpassou todo este trabalho: toda uma idéia centrada na possibilidade de desentranharmos, de extrairmos teoria de fatos dados no mundo ético-estético. Maiêutica. Parturição. A crença de que o que queremos encontrar está *nos* mesmos produtos estéticos, e que pode dali ser extraído.

Assim se evoco precisamente Joyce e Bakhtin como *teóricos* desta tradução, não o faço em um momento *negativamente* posterior, *fitting fiction to fact*, mas sim, e apenas, fechando em uma mesmo espírito o rumo deste trabalho todo.

Isso, contudo, ainda não explica a eventual *necessidade* e talvez sequer a mesma *possibilidade* de ter sido desejável, em algum grau recomendável, aquela primeira tentativa de enfoque *virginal* (cuja factibilidade realmente chegou a me iludir em mais de um momento, como bem o percebeu o professor Fiorin, bem me apontou, e bem o registrei lá atrás..). Que ela tenha se dado, e que dela, apenas *ex illa* se tenha retirado uma teorização pode já parecer ponto pacífico. Mas por quê, no entanto, teve de ser assim?

Acredito que não caiba mais duvidar de minha aposta no fato de ser o *Ulysses* um livro pleno de singularidades. Um livro todo ele singularidade. Não digo não caiba duvidar do resultado desta aposta, mas apenas creio incontestável a verdade de ter sido ela feita.

O *Ulysses* fugiu das mãos de milhares de leitores ao longo dos últimos oitenta e quatro anos. Soube maltratar impiedosamente os leitores que não puderam compreender aquilo que deixei que a voz de Burgess pronunciasse antes mesmo de abrir este trabalho. Que os verdadeiros tesouros do dia 16 de junho de 1904 se abrem apenas aos leitores diligentes. É preciso trabalho. E aqueles que não perceberam que estavam diante (ou dentro) de um livro que clamava por ser gradualmente *aprendido*, bem como (e talvez especialmente) aqueles que, percebendo tal fato, se negaram a oferecer ao livro a quantidade de esforço que ele demandava para lhes entregar toda a maravilha que escondia foram rudemente expulsos de seu meio ou, mais freqüente, atravessaram o bosque desta ficção tão preocupados com enxergar o fim da mata e ver onde havia terreno limpo onde pôr os pés que sequer viram que estavam sendo seguidos por Bloom, um sujeito bem maior que eles, maior pelo simples fato de não existir.

Eu mesmo levei a cabo apenas minha *terceira* tentativa de leitura do *Ulysses*, a que se seguiu uma quarta (abortada) da tradução brasileira, e depois uma quinta, quando efetivamente pude ler, o que inevitavelmente me levou à sexta. Foi aliás essa mesma constatação que me levou a querer *ler* o romance pelo que seria uma sétima vez (quarta decabarrabo), de uma maneira que não me permitisse deixar de ver muita coisa, que me obrigasse a olhar à volta o tempo todo, para poder emergir dali com alguma ilusão de *conhecer* aquelas matas com alguma propriedade, para enfim poder escrever sobre elas. *Precisei* traduzir o *Ulysses*. *Precisei* fazer o censo de árvores e criaturas escondidas.

Digo tudo isso apenas porque fique claro que a postura que me levou a abordar o primeiro parágrafo da tradução (em um ônibus, rumo a São Paulo), que me levou à última

frase do livro (em Curitiba, no dia 16 de junho de 2004) e que me fez inclusive passar por Dublin e pela porta da casa dos Bloom não se baseou, efetivamente, em qualquer pressuposto teórico prévio que se pudesse erguer com vigor suficiente para se instituir em lente e régua. Não abordei o *Ulysses* com o fito de confirmar ou exemplificar essa ou aquela idéia sobre a teoria e as possibilidades da tradução. Mas o fato é que realmente julgo ter *sai*do dele (saí?) com várias e interessantes possibilidades a verificar.

Como evocado naquela conversa citada com José Roberto O’Shea, me pus, desde antes de tentar verter a primeira frase, na postura humílima do transcritor, do taquígrafo que busca minimizar as perdas inevitáveis¹⁹.

Sei muito bem que tal postura já acarreta uma postura teórica. Um viés²⁰. Mas reforço o fato de que ela busca apenas evitar impor ao texto um instrumental previamente organizado. Tentei deixar que a teorização sobre a tradução do *Ulysses* me fosse esclarecida pelo mesmo processo de tradução do *Ulysses*.

Portanto, quando naquele momento o professor Aubert apontou a necessidade da existência desse prefácio (vejo hoje) ele estava muito mais apontando que para mim mesmo seria inescapável em algum momento tentar sistematizar o que quer que tivesse eu mesmo aprendido com o processo todo que declarando que este trabalho precisava deste elemento. Se pude tentar me apagar como voz, para isso precisando de mim projetar uma consciência quase que de personagem que me permitisse gerenciar minhas máscaras no acompanhamento das máscaras do autor, em algum momento eu haveria de ter de pensar sobre isso. Mas o fato continua existindo, de que eu não seria capaz de falar sobre isso antes de ler o livro pela lupa do tradutor e de, conseqüentemente, entender o que raios Hayman queria com a idéia do arranizador. Ou, muito mais precisamente, o que queria eu com o arranizador de Hayman.

Se, como o mesmo professor Aubert teve oportunidade de afirmar, a tradução é afinal uma leitura posterior, uma quase-revisão, não posso deixar de ver que o tradutor, portanto, é ele mesmo uma entidade que comparte do mesmo nível teórico a que assignamos a presença do arranizador. Ele deve se colocar acima dos narradores (que precisa controlar), deve se colocar abaixo do autor (se não por outra razão, ao menos pela posterioridade cronológica), que aqui (como no cotidiano de quase toda tradução), na verdade não está nem

¹⁹ E quem foi mesmo que disse que a tradução (poética?) é uma série de perdas controladas?

²⁰ Assim como hoje sei, porque meu orientador me disse, que viés se escreve com S. Dã..

aí, mas deve se haver com o fato de que, pela mesma natureza de seu trabalho, propiciado e criado pelo trabalho do autor, ele tem por obrigação considerar-se acima daquele mesmo autor, que não tem direitos sobre ele, a não ser delimitar seu espaço.

Lugar-tenente, ele manda absolutamente, pois o chefe está ausente que lhe pode dizer até onde ir, e continua, no entanto, a fazê-lo.

E quem será o sujeito do período anterior?

Vistos dessa forma, tradutor (o último revisor) e arranjador (o primeiro leitor) não podem escapar de olhar para o lado e se descobrir acompanhados nesse ambíguo estamento que inauguram.

E, repito, só posso agora chegar a essa conclusão, que me parece em tudo e por tudo mais interessante que qualquer coisa que pudesse querer *aplicar ao Ulysses* porque deixei que ele me mostrasse seu caminho.

*

Em resumo. (Resumo! Oba!)

Em algum momento, há quatro anos ou a quatrocentas páginas, me pareceu ver uma determinada simetria.

Antes de afirmar desitalicizadamente que a tradução que segue nas próximas páginas fosse definitiva e unicamente trabalho ancilar, de importância ancilar; antes de presumir que seu peso no resultado global do trabalho fosse apenas o de instrumento que se prestasse a um segundo momento efetivamente *relevante* (se algum o for, ou o foi); antes inclusive de *negar* que esses elementos estivessem em alguma medida no resultado (e para o resultado) final, em algum momento, há quatro anos ou a quatrocentas páginas, me pareceu ver uma determinada simetria.

E quando pude afirmar que acreditava que este trabalho terminava por oferecer duas espe(ta?!)-culares *traduções* de um mesmo texto foi precisamente por acreditar na unicidade de procedimentos que embasava os dois momentos distintos (mesmo cronologicamente distintos).

Se Steiner, em *Depois de Babel*, lembra que a tradução interlingual é apenas uma dentre a miríade de possibilidades de *conversões* de registros, de apropriações para outras *linguagens* que claramente poderíamos chamar de traduções, se compreendemos a essência do processo

envolvido na mesma tradução interlingual, se posso então considerar que o balé, a música, o cinema, a literatura, as artes plásticas (ficando apenas no campo das artes) podem sempre e diretamente *conversar* entre si, apropriando-se dos *textos* uns dos outros e gerando em seus campos de especificidades leituras e comentários que são em qualquer grau de avaliação fundamental basicamente similares aos procedimentos que regem a apropriação de um texto *stricto sensu* de uma cultura/língua por outra cultura/língua, não está muito distante aquela possibilidade cassireriana de considerarmos todos os processos por meio dos quais nos apropriamos daquilo que viremos a chamar realidade procedimentos equivalentes naquilo em que respondem a uma mesma função central. Converter em signos. Possibilitar a assimilação.

Agostinho definia brilhante e singelamente o signo como *aquilo que está onde o que representa não pode estar*. Poucas definições mais competentes para o texto traduzido.

Se todas essas *conversas* são conversões em signos ou conversões entre signos, mesmo a ciência se ocupa das mesmas coisas.

E posso então me apropriar neste trabalho duas vezes do *Ulysses* de Joyce. Uma como acadêmico e outra como tradutor.

E se aqui pude fazer um olhar para o outro, acredito que arremato com alguma coerência o ciclo que naquele momento pude tentar iniciar.

Muito obrigado pela paciência.

PEQUENA (MESMO... JURO...) NOTA À TRADUÇÃO

Como re- e re- e novamente reafirmado ao longo deste trabalho, esta tradução foi feita (sumo pecado) *algo* ancilarmente. Serviu para que eu perdesse a virgindade diante do texto joyceano e o canibalizasse adequadamente para poder assimilá-lo.

Não se trata de um produto inacabado.

Não se trata, igualmente, de um produto condenado a ser convencionalmente *publicado*. Aquela situação em que o tradutor se vê obrigado a fingir acreditar que terminou de revisar. A desistir.

Se este texto vier a ser publicado como livro, certamente aparecerá em forma consideravelmente diferente da que ostenta aqui.

Tenho certeza de que está eivado de erros, inadequações, cinturas-duras e burrices.

Quanto diferente ele pode chegar a ser?

Vai depender de quanto tempo me derem.

Muito obrigado por querer ler.

(e, ab, os negritos marcam os textos analisados no corpo da tese)

cwg

ADENDO À VERSÃO DIGITAL

Como o trabalho que complementa essa tese tem a complexa natureza semi-ancilar descrita acima e, mais ainda, como ele apresenta um considerável complicador na medida em que gera possíveis problemas de direitos autorais não apenas com relação ao espólio de James Joyce como também à editora que hoje detém os direitos de tradução do *Ulysses* no Brasil, vimos (efetivamente *vimos*, eu e meu orientador) por bem não disponibilizar a integralidade da tradução em meio digital, decisão que apenas corrobora uma postura que, ao longo dos últimos anos, me impediu de aceitar as inúmeras ofertas de espaço no ciberespaço para veiculação de qualquer trecho significativamente extenso deste trabalho.

Acreditamos que tal decisão não compromete o acesso dos pesquisadores à integralidade da pesquisa aqui apresentada, representando a oferta da tradução na versão impressa da tese como que um segundo momento do trabalho, em que o que se propiciava era um (em nada desprezível) acesso aos mecanismos que geraram essa análise.

Mil desculpas.

cwg