

CAETANO W. GALINDO

ENTREVISTA

medusa

curitiba
2020

Copyright desta edição
© 2020 Medusa

Edição
Ricardo Corona
Eliana Borges

Projeto gráfico
Eliana Borges

Revisão
Nylcéa T. de Siqueira Pedra

ISBN 978-65-86276-10-7

Impresso no Brasil / 1ª. Edição
Foi feito o depósito legal

Editora Medusa
www.editoramedusa.com.br
editoramedusa@hotmail.com
facebook.com/EditoraMedusa

Coordenação da coleção
Andréia Guerini
Dirce Waltrick do Amarante
Karine Simoni
Sérgio Medeiros
Walter Carlos Costa

Comitê editorial
Caetano Galindo (UFPR)
Fábio de Souza Andrade (USP)
Gonzalo Aguilar (UBA)
Henryk Siewierski (UnB)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Luana Ferreira de Freitas (UFC)
Malcolm McNee (Smith College)
Marco Lucchesi (UFRJ e ABL)
Myriam Ávila (UFMG)
Odile Cisneros (Universidade de Alberta)
Susana Kampff Lages (UFF)

Dados internacionais de catalogação na publicação
Bibliotecário responsável: Bruno José Leonardi – CRB-9/1617

Caetano Galindo entrevista / organização de Dirce Waltrick do
Amarante e Vitor Elevato do Amaral . - Curitiba, PR : Medusa,
2020.
144 p. ; 13,5 x 19,5 cm. (Palavra de tradutor)

Inclui bibliografia
ISBN 978-65-86276-10-7

1. Galindo, Caetano - Entrevistas. 2. Tradutores. 3. Tradução e
interpretação I. Amarante, Dirce Waltrick do. II. Amaral, Vitor
Elevato do. III. Título.

1.

CDD (22ª ed.)
469.802

coleção palavra de tradutor

ORGANIZAÇÃO

Dirce Waltrick do Amarante
Vitor Alevato do Amaral

COLABORAÇÃO

Emily Arcego
Willian Henrique Cândido Moura

SUMÁRIO

- 9 APRESENTAÇÃO
- 15 ENTREVISTA
- 97 ENSAIO
- 135 CRONOLOGIA E OBRAS TRADUZIDAS

APRESENTAÇÃO

Entre a publicação da primeira tradução de Caetano Galindo, *No bosque da noite*, de Djuna Barnes, em 2004, e a última, *Pode chorar, coração, mas fique inteiro*, de Glenn Ringtved, lançada em 2020, não transcorreram nem duas décadas. E, nesse curto espaço de tempo, Galindo conseguiu a proeza de traduzir aproximadamente cinquenta obras, entre elas, os monumentais romances *Ulysses*, de James Joyce, e *Graça infinita*, de David Foster Wallace.

Galindo parece privilegiar autores de obras literárias ousadas. Djuna Barnes, por exemplo, é comparada a T.S. Eliot, que também foi vertido para o português pelo tradutor brasileiro. Outros nomes como Samuel Beckett, J. D. Salinger, Christopher Marlowe compõem a lista de autores que passaram por suas mãos.

Nesta conversa concedida por escrito ao longo de 2019, Galindo conta um pouco de sua trajetória na área da tradução, que começa bem antes da sua primeira publicação em livro: seu *début* foi em 1994, com a tradução de “Ma Bohème”, soneto de Rimbaud, ainda no segundo ano da graduação: “porque eu sou formado em francês, né? Pra engrossar o caldo”, lembra o entrevistado, numa linguagem bastante descontraída e informal, com fortes traços de oralidade, quase como se estivesse de fato conversando conosco ao vivo ou

respondendo a uma mensagem de WhatsApp – às vezes até fazendo uso de alguns *emojis*. Decidimos preservar na forma final do texto esses traços de espontaneidade característicos do entrevistado, que revelam seu manejo leve, mas sempre compromissado, com a língua portuguesa e a atividade tradutória.

Para Galindo, a tarefa do tradutor é séria e passa por um “acúmulo de reflexão [e] maturação”, como afirma. Embora não acredite muito na “aplicação” de modelos teóricos ao trabalho prático, ele admite que se mantém permanentemente interessado “em ler sobre tradução, em tentar entender o que as pessoas pensam a respeito”, pois isso “acaba sofisticando a sua própria reflexão sobre o processo, sobre a prática mesmo. Acaba refinando aquela prática”.

Esse “acúmulo de reflexão”, que se poderia chamar de repertório, é necessário a todo tradutor e, principalmente, como lembra Galindo, para quem trabalha por “empreitada” e não escolhe livro a ser traduzido: “Aí, meus filhos, é contar com repertório e com a capacidade de fazer esse repertório se transformar num reconhecimento rápido de padrões, idiosincrasias, marcas estilísticas ou coerências entre aquela obra e outras”, aconselha o tradutor.

Caetano Galindo discorda, em certa medida, de Umberto Eco, ou melhor, da expressão “quase a mesma coisa”, utilizada pelo escritor italiano para falar da tradução. Para o tradutor brasileiro, “o que a tradução gera é uma nova instância da ‘mesma coisa’”. Para

explicar sua posição, cita o ex-monge Stephen Batchelor, que “tenta explicar o conceito budista da dissolução da ideia de ego (‘o ego é uma ilusão’) falando de uma caneta. A caneta, sem tampa, ainda é caneta. Sem carga, ainda é caneta [...]. A carga, sem caneta, não é caneta, mas funciona como caneta [...]”. As expressões “quase a mesma coisa” e “uma nova instância da ‘mesma coisa’” no fundo parecem falar sobre a *mesma coisa* e estimulam a discussão a respeito do conceito de tradução. A esse propósito, caberia citar o ensaísta argentino Alberto Manguel, para quem o “grau de identidade original” que “uma tradução pode reivindicar” depende inicialmente de se saber em que elemento ou elementos do texto reside a sua “essência”. Essa parece ser a grande questão a ser investigada, já que a percepção da essência pode variar de tradutor para tradutor.

Nesta entrevista, Galindo discorre ainda sobre o papel central da tradução do ponto de vista filosófico, político e social: “De repente pode ser educativo, em vez de manter a nossa recorrente ênfase na ideia de perda no processo tradutório, lembrar que a dificuldade, o atrito, a fricção entre idiomas e tradições diferentes é ela própria produtiva. É ela própria reveladora dessas diferenças, do esforço que custam essas aproximações, claro, mas ao mesmo tempo da produtividade que advém dessas aproximações. O que nos coloca de volta naquela situação de dizer que o papel da tradução no mundo de hoje (mesmo que a gente mantenha

um enfoque mais estrito na tradução literária) é absolutamente central”.

Este livro é um convite para conhecer algumas ideias sobre tradução de Caetano Waldrigues Galindo, um dos mais dinâmicos e criativos tradutores brasileiros, que ganhou reconhecimento por suas traduções do inglês, mas que traduz também do dinamarquês, romeno, italiano e francês.

Dirce Waltrick do Amarante

Vitor Alevato do Amaral

Organizadores

ENTREVISTA

ENTREVISTA COM CAETANO W. GALINDO

1. Qual o papel tem a tradução na sua formação como leitor e como professor?

Bom, existem maneiras diferentes de pensar essa questão. Pra começo de conversa, como leitor, eu acho que a influência da tradução foi sempre gigantesca na minha vida. Eu sempre li muita literatura, e só fui ter domínio suficiente de alguma língua estrangeira pra ler alguma coisa no original já muito perto dos 20 anos de idade. Eu lembro nitidamente que a minha primeira tentativa de ler um romance inteiro em inglês foi com *Laranja mecânica*, que eu já conhecia mais ou menos, em termos de trama, por causa do filme. Então foi uma aposta, na minha opinião na época, razoavelmente segura. É claro que hoje eu vejo que eu já comecei correndo bastante risco, porque o livro do Burgess é tudo menos um texto simples de se ler.

Mas isso foi a história com o inglês. Quando eu terminei a minha graduação em Letras eu já tinha uma capacidade razoável de ler algumas outras línguas estrangeiras, mas antes disso todo o contato que eu tive com qualquer literatura de língua estrangeira veio por traduções. Ou seja, eu, como praticamente qualquer leitor, devo a mera possibilidade da minha formação literária a um exército de tradutores, naquele momento, anônimos para mim.

Ou até nem tão anônimos assim. Eu lembro que eu e o meu irmão já começamos na entrada dos anos 90 a perceber recorrências de nomes de tradutores e a procurar traduções de algumas pessoas específicas. Péricles Eugênio da Silva Ramos, até porque tem esse nome tão chamativo, e por ter trabalhado com textos tão importantes e tão difíceis (eu li o *Hamlet* e o *Moby Dick* na tradução dele), foi o primeiro tradutor cujo nome passou a significar uma espécie de grife pra mim.

E é claro que esse papel, essa presença da tradução como fornecedora de material a que eu não poderia chegar por não conhecer os idiomas originais, também se mantém no que se refere à minha atuação e à minha formação como professor. No entanto, nesse caso, existe também uma influência diferente. Porque começar a pensar em tradução (e começar a praticar tradução) representou pra mim uma porta muito importante pra todo um novo tipo de reflexões sobre Linguística, sobre idiomas, sobre literatura, sobre linguagem. Então, é quase incontornável dizer que a tradução representou pra mim também um exercício muito importante. Uma ferramenta de reflexão e de ampliação das minhas ideias.

E não é demais lembrar – especialmente pra essa geração mais nova, que convive no Brasil com a possibilidade dos cursos de tradução, de uma disciplina constituída dos estudos de tradução – que, pra minha geração, a tradução literária (muito especialmente pra quem estava fora do eixo Rio-São Paulo), e ainda mais

uma carreira acadêmica nos estudos da tradução, eram coisas que simplesmente não existiam.

Eu digo com frequência que se testes de aptidão vocacional fossem perfeitos eles deviam ter me dito lá nos anos 80 que a minha carreira ideal era a de tradutor literário. Acho que foi configurado pra isso que eu saí da fábrica (não que isso queira dizer grandes aptidões finais: só quer dizer que as minhas outras aptidões são menores). Mas isso simplesmente não estava no horizonte. O que faz com que a presença da tradução na minha vida tenha acabado representando também a criação de uma carreira como professor, como pesquisador. Mesmo quando eu comecei a dar aula na universidade, lá no longínquo ano de 1998, eu não sonhava em me ver envolvido com essa área e com esse tipo de trabalho.

Eu era (e sou) um professor de Linguística. Começar a trabalhar com tradução, seja no mundo editorial seja na academia, abriu efetivamente a possibilidade de eu ter a carreira que eu tenho hoje, esse lugar meio atípico entre os estudos linguísticos, os estudos literários e a prática tradutória, que, afinal, matizado de maneiras diferentes, é o lugar de todo mundo que acaba ouvindo o canto de sereia da tradução.

2. Como o trabalho de outros tradutores influencia o seu trabalho de pesquisador e professor?

Bom... De novo, tem várias respostas diferentes

aqui. Em primeiro lugar, a resposta é “muitíssimo”; e ao mesmo tempo: “menos do que deveria”. De um lado porque eu dou aula de Crítica e Prática de Tradução praticamente todo semestre na Universidade Federal do Paraná. E nesses cursos eu tendo a fazer dois exercícios diferentes. De um lado, a gente faz traduções coletivas, discutidas no miúdo, palavra por palavra, escolha por escolha. Eu inclusive tendo a usar os mesmos textos semestre a semestre, pra ainda ter como comparar os resultados de turmas diferentes. Mas, de outro lado, eu também analiso originais e traduções já existentes. Às vezes faço com as minhas mesmo, especialmente porque tenho menos escrúpulo de sentar a mão e apontar os eventuais erros e as certas inadequações que sempre vêm à tona. Mas é mais frequente eu escolher traduções de colegas. Normalmente traduções recentes. E aí a gente aprende muita coisa comparando as soluções, os estilos, as escolhas. A gente se surpreende com a inventividade e também, com frequência bem menor, com certos escorregões. Nessa hora é muito interessante a ideia de “grupo”, de uma comunidade de tradutores. Especialmente porque quando os alunos também apresentam as suas traduções, especialmente aqueles que acabam trabalhando comigo em monografias, dissertações e teses que envolvem tradução (gente como a Sara Grünhagen, a Alessandra Esteche, o Adriano Scandolaro, só pra mencionar os que já são mais publicados e tal), essa influência que eles e esse processo todo tem no meu trabalho é ainda mais dire-

ta. Eles não só me mostram coisas novas, ideias novas e abordagens que não me ocorreriam. Eles de fato alteram os rumos das coisas que eu leio e penso, e tudo mais.

E um outro campo onde eu leio muita tradução, aprendo muito e amplio muito a minha visada é em legendas. Sempre vejo mesmo as coisas de línguas que eu falo com legendas, e gosto de ir acompanhando as escolhas... Tem gente excelente trabalhando nesse ramo, tanto oficialmente quanto “extra”oficialmente. Acima de tudo, tem muita gente jovem, com uma relação diferente da minha com a oralidade do português brasileiro de hoje, e eu preciso aprender com eles.

Mas a parte do “menos do que deveria” se deve ao fato de que eu gostaria ainda de lidar muito mais com dissertações e teses que tratassem, não necessariamente de história da tradução (tem gente muitíssimo mais capacitada que eu pra orientar esses trabalhos), mas da análise e do comentário de traduções existentes. Gosto muito de ler esses trabalhos. Acho que eles têm muito a acrescentar à prática e à reflexão sobre tradução, e acho que ainda não são tão frequentes quanto poderiam.

Mestrandos e doutorandos, favor apresentar propostas desse tipo aqui na UFPR.

3. Quando você passou de leitor de tradução a tradutor eventual e profissional?

Pois então. Eu tenho cá pra mim que a minha primeira tradução foi de um soneto de Rimbaud chamado “Ma Bohème”, eu diria que em 1994, meu segundo ano da graduação. Porque eu sou formado em francês, né? Pra engrossar o caldo.

Tinha lá uma professora de literatura francesa que estava em clima de pré-aposentadoria, e eu e uma colega meio que conduzimos um motim e tomamos as rédeas de uma disciplina dela. A gente que decidia o que fazer e tal. Mas num momento de rebeldia essa professora propôs como desafio pra aula seguinte que cada aluno chegasse com uma tradução do poema. Eu cheguei em casa e comecei a me divertir com a ideia. Sempre gostei da parte formal da lida com a poesia (acho que isso é cabeça pervertida de músico), escansão, tipos de rimas etc. E fiz o soneto como um quebra-cabeças.

E óbvio que fui só eu.

Mas gostei demais da sensação de realização quando ele estava pronto. (Diga-se de passagem, essa tradução continua inédita. A Sandra, minha mulher, já chegou a usar em sala de aula uma ou outra vez, mas só isso).

Acho que foi no ano seguinte que eu fiz uma coisa maior. Eu estava lendo muito Tom Stoppard, e tinha uma amiga que gostava muito de teatro, mas não sabia inglês. Aí eu preparei uma tradução de *Travesties* pra dar de presente de aniversário pra ela. Foi ali, aliás, que eu acabei sem nem saber direito fazendo os meus

primeiros exercícios com Joyce, já que ele é personagem da peça, e nela há toda uma cena, por exemplo, baseada na técnica do episódio “Ítaca” do *Ulysses*. (Essa tradução, curiosamente, acabou publicada, depois de devidamente revisada, até porque Stoppard também mexeu na peça nesse meio-tempo, no volume *Rock’n’roll e outras peças*, de 2011, pela Companhia das Letras. Então ela ficou tipo dezesseis anos na gaveta).

Mas a virada mesmo veio com o meu divórcio da mãe da minha filha. Porque eu passei pra seleção de bolsa de doutorado do DAAD, na Alemanha, em 2000. Com um projeto sobre a formação do léxico do romeno em uma tradução (veja só) dos evangelhos, lá no século XVI. E a essa altura eu era professor da UFPR, e a minha área de atuação era, e continua sendo, a linguística histórica. Logo, eu estava no caminho de terminar uma formação nessa área. Mas, com o divórcio e uma filha de dois aninhos, eu não tive coragem de me mandar pra passar quatro anos fora: longe dela. E desisti da bolsa.

Depois de alguns meses de crise e posição fetal no chão da sala, eu decidi de um jeito meio irresponsável que, como aquele projeto não iria se realizar (não tinha como trabalhar com aquilo no Brasil), eu ia optar por algo ridiculamente pessoal. Algo que eu queria só porque queria. E eu pensei: vou traduzir o *Ulysses*. E elaborei todo um projeto de doutorado em torno da análise miúda de uma questão discursiva (a citação de vozes no discurso do narrador), pra incluir a tradução

como parte do processo.

Depois de algumas recusas de orientadores, o grande José Luiz Fiorin, da linguística da USP, que me conhecia desde antes do mestrado e esteve até na banca da minha dissertação, aceitou me acolher, num espírito de pura generosidade. E entre 2002 e 2004 eu me dediquei quase exclusivamente a traduzir uma primeira versão do *Ulysses*.

E na medida em que fui fazendo os primeiros episódios e mostrando a algumas pessoas, ao menos duas delas (Luís Bueno e Cristovão Tezza) me indicaram pra trabalhos em editoras. E assim eu fiz *A grande travessia* (do poeta romeno Lucian Blaga), *No bosque da noite* (de Djuna Barnes) e os contos completos de Saul Bellow, que a editora acabou nunca publicando (algo dessa minha tradução, revisadíssima, terminou entrando no volume *A conexão Bellarosa*, que acabei assinando com o meu irmão em 2015, uns 13 anos depois).

A partir daí, os convites foram aparecendo, até que em 2008 eu acabei, curiosamente por causa do Bellow, recebendo uma proposta de trabalhar pra Companhia das Letras. E aí a coisa ficou séria.

(Depois que a Rocco perdeu o prazo contratual pra publicar os contos completos, os direitos foram parar na Companhia. Um colega daqui, Irineo Netto, que na época era jornalista na área cultural e hoje é tradutor também, além de ter sido meu orientando de doutorado, viu a notícia e me avisou. Eu perguntei pro Paulo Henriques Britto, que eu conhecia como colega

professor, com quem podia falar na editora. E ele, num momento de iluminação, me encaminhou, entre todas as pessoas possíveis, pro André Conti, que virou uma espécie de irmão pra mim nesse mundo editorial. O André leu um dos contos do Bellow como “teste” e a gente começou a trabalhar junto. Depois eu acabei sabendo que além do teste ele perguntou pro Paulo quem era esse maluco, e o Paulo deu um voto de confiança que, nesse sentido, gerou a minha carreira inteira. Mais uma, só mais uma das coisas que eu devo a ele).

4. Como se dá a escolha dos textos que você traduz? Há uma proposta da editora, há sugestões suas?

Eu tenho trabalhado fundamentalmente como ‘peão’. As editoras sugerem, eu aceito (quase sempre aceito; eles nunca sugeriram algo ruim), e a gente conversa prazos e tudo mais. O caso do *Ulysses* foi diferente, claro. Também *Graça Infinita* e *O palácio da memória*.

Tanto o *Ulysses* quanto *Graça infinita* derivam da minha primeira conversa com o Conti, lá em 2008. Eu estava em São Paulo pra um congresso na USP (acho que era a Abralio), e ele me pediu pra passar na casa dele pegar o livro que ele tinha me proposto como uma primeira tradução pra Companhia: *Bem que eu queria ir*, do Allen Shawn. Eu fui até lá com a Sandra e ela depois brincava que eu e ele parecíamos dois adolescentes empolgados. Mas é que a biblioteca dele era meio

que cópia da minha! A gente lia e se interessava pelos mesmos tipos de livros e de autores.

A essa altura o André já sabia da existência da minha tradução do *Ulysses* (e ele tinha começado um mestrado, veja bem, sobre Tom Stoppard). E a gente falou meio brincando que um dia ia publicar aquilo. Quando eu vi *Infinite Jest* na estante dele, falei que esse seria o nosso segundo grande projeto.

No caso do *Ulysses*, a gente acabou esperando 2012, com a liberação dos direitos autorais. Além de tudo, o acordo entre a Companhia e a Penguin, que acabava de ser concretizado, facilitou demais a apresentação da “proposta”, por parte dele, lá dentro.

Pra *Graça infinita* a coisa foi mais lenta e algo mais tensa. Era difícil convencer o pessoal a fazer um romance de 1600 laudas de extensão, complicado de ler e complicadíssimo de traduzir. Mas aí já veio a calhar o fato de que depois do *Ulysses* eu já era um nome menos desconhecido, e as pessoas até podiam acreditar (equivocadamente?) que eu daria conta daquilo.

O *Palácio da memória* é que foi completamente diferente. Porque o livro, afinal, não existia antes de ser traduzido. O que existia era o podcast do Nate DiMeo, que (como eu menciono no posfácio) eu conheci durante uma viagem de avião (o podcast, não o Nate), na virada de 2016-2017. Eu me encantei demais pelos textos. Chegando em casa, escrevi um email pra ele dizendo que queria transformar aqueles “episódios” em um livro que eu organizaria e traduziria.

Nesse momento o Conti acabava de sair da Companhia das Letras, e a editora nova dele, a Todavia, estava justamente tentando fechar um primeiro pacote de lançamentos. E eles se empolgaram com a proposta e, com a agilidade que só uma editora menor consegue ter, lançaram o livro pouco mais de cinco meses depois de eu ter mandado aquele primeiro email ao Nate. Por todas essas razões, além da unicidade da voz do Nate e da qualidade incrível dos textos, eu me orgulho demais de ter participado desse projeto.

5. Qual o papel da teoria da tradução na sua prática tradutória?

Olha. Isso pode parecer antipático. Mas no fundo eu tendo a pensar que essa pergunta é equivalente a se querer saber qual o impacto da minha formação de linguista na minha prática verbal.

É claro que ele existe, nos dois casos, mas acho que continua sempre sendo uma questão de acúmulo de reflexão. De maturação. Não acredito muito na “aplicação” de modelos teóricos ao trabalho prático. Mas vejo sim que a pessoa se manter permanentemente interessada em ler sobre tradução, em tentar entender o que as pessoas pensam a respeito, acaba sofisticando a sua própria reflexão sobre o processo, sobre a prática mesmo. Acaba refinando aquela prática.

Mas num sentido muito importante a teoria linguística geral, a sociolinguística, a análise diacrônica da

linguagem, o conhecimento de outros idiomas, de linguística comparada, de retórica, de teoria literária, tudo isso também tem uma parcela de influência via “acúmulo”, via adensamento da reflexão sobre linguagem e sobre linguagem literária.

E, além de tudo, ainda cabe fazer alguma separação entre, sei lá, tipos de “teoria da tradução”. Porque existe, de um lado, a reflexão derivada da prática, e que com grande facilidade se aplica novamente à prática (mesmo que você não necessariamente concorde; ela ainda assim pode gerar uma reação). E, de outro, existe aquilo que uma vez o meu orientador de doutorado, o sarcástico professor José Luiz Fiorin, bem antes de a expressão “Estudos da Tradução” entrar em voga por aqui, disse não dever ser chamado de “teoria”, mas sim de “ensaística” da tradução.

Porque de fato, pensando com cabeça de linguista, não há e talvez não possa haver, a não ser em sentido estritamente computacional, formal, uma “teoria da tradução”. Pode haver reflexão sobre o traduzir. E ela pode ir nas direções mais prolíficas, e também nas mais descabeçadas. Pelo simples fato de que a caixa preta real do processo de tradução permanece fechada.

Uma vez, numa palestra na USP (acho que foi em 1995?) o próprio Noam Chomsky, depois de passar uma hora expondo a sua visão sobre a possibilidade de formalização da reflexão sobre linguagem, apontou pra cabine de tradução simultânea e disse, “no entanto

eu não tenho a menor ideia do que está acontecendo dentro da cabeça deles”. E essa afirmação, ainda mais vinda dele, é bem importante. A relação de “mesma-coisidade” do texto traduzido para com o original se sustenta em relações consuetudinárias, em convenções editoriais e até convenções jurídicas que a gente pode estudar por si sós. Mas a estrita pertinência linguística dessa relação ainda tem algo de insondado.

Se eu digo, e já disse por aí, que o texto traduzido tem pra com o seu original uma relação não qualitativamente diferente da relação entre discurso citante e discurso citado, eu aponto exatamente pra isso. Pra uma relação tida por estável e conhecida por todos. Mas no fundo muito complexa, e que talvez essa “ensaística” tenha uma chance até melhor de determinar do que a que caberia a uma “teoria” *stricto sensu*.

6. E o papel da teoria literária na sua prática tradutória?

Acho que vai nessa mesma linha.

Eu vou usar o meu paralelo de sempre, com música. Um tradutor literário, pra mim, tem grande similaridade com o intérprete de música clássica. Trata-se de alguém que aborda um original (a partitura, no caso do músico) que está escrito numa “linguagem” que um determinado público-alvo não consegue entender, e que apresenta a esse público a sua “versão” (e é curioso que a palavra seja usada nos dois contextos) daque-

la obra, gerando a paradoxal situação de que essa sua “interferência” no contato entre destinatário final e produtor da obra é a única coisa que pode possibilitar esse contato “direto”.

Pois então.

Em teoria (*no pun intended*), um músico pode simplesmente sentar diante de uma partitura e produzir uma interpretação convincente, interessante e poderosa daquela obra, à primeira vista. Em teoria.

Mas o fato é que a vivência desse camarada tende a ampliar a sua capacidade. E por vivência eu digo tanto o repertório que ele foi acumulando com o passar dos anos quanto a sua passagem por este vale de lágrimas. A gente aprende coisas. E essas coisas vão sofisticando a nossa visão e as nossas possibilidades de leitura. E assim, mesmo aquela “primeira vista” acaba sendo muito alterada, não só por algo que se pudesse chamar de “talento” bruto, mas também pela experiência prévia, pela rodagem do intérprete.

Porque o fato é que, como sabe todo mundo que (como eu) fugiu do conservatório, depois que você estudou teoria musical suficiente pra poder sentar a analisar uma determinada peça, compreender a harmonia subjacente, perceber as estruturas básicas e mais detalhadas, conhecer as práticas notacionais e interpretacionais de um e de outro período, você de repente se vê capaz de ouvir muito mais naquela peça do que ouvia antes. E esse refinamento da tua capacidade de percepção vai sempre se refletir num refinamento da

tua concepção da tarefa de interpretação.

Você vai perceber mais coisas que “deveria” ou “desejaria” (re)produzir. Se você vai conseguir realizar essa interpretação que agora é capaz de conceber, já é questão de técnica: um outro problema, com curiosas simetrias com este nosso problema da tradução.

Mas o fato é que você vai ter uma leitura mais rica do original. Vai ver mais coisas ali que vai passar a querer mostrar a outras pessoas. E isso pode querer dizer enfatizar determinado acorde, destacar certa estrutura que de início você nem tinha percebido, trazer à tona a similaridade entre o funcionamento desta peça e o de outras, de períodos anteriores, reconhecer uma citação ou uma paródia...

E a teoria literária faz coisa muito parecida pelo tradutor de literatura. Ser capaz de reconhecer os mecanismos, estruturas, ferramentas e recursos do prosador original é poder entender melhor a tarefa que te cabe. E os meios que você vai precisar mobilizar pra dar conta dela.

É claro que, neste ponto, a conversa sempre tende a se encaminhar pra poesia, porque lá as estruturas são muito mais nitidamente perceptíveis. E, de fato, acho inimaginável alguém tentar produzir uma versão responsável de um poema como “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot, sem ser capaz de lidar razoavelmente bem com a tradição histórica da metrificação de poesia em inglês, com o estado da poesia metrificada em começos do século XX, e com a

sofisticadíssima teia de relações que o amigo ali inventa entre o “metro fantasma” que assombra o poema todo e suas concretizações reais na página. Porque é em tensão com tudo isso que o poema se constrói e se instaura como “*statement*” literário.

Você, claro, vai ter que ser capaz, depois disso, de dar alguma forma, algum resultado prático a tudo isso em português, dentro do nosso sistema literário etc (voltamos à questão da técnica), mas em primeiro lugar precisa ter entendido o que está acontecendo ali.

Você tem que entender uma piada pra reescrever e fazer rir. Tem que reconhecer um trocadilho pra propor uma alternativa. Tem que perceber que naquele poema, por exemplo, “verso livre” quer dizer coisa muito diferente do que representava pro Whitman, ou representaria pro William Carlos Williams.

Mas mesmo na prosa isso é relevante.

Se a pessoa, por exemplo, não tem uma compreensão profunda e efetiva (e tanta gente não tem) dos mecanismos e dos graus de utilização de uma ferramenta como o discurso indireto livre (definido tantas vezes em termos vagos e inúteis, como prática), ela simplesmente não vai ter como perceber metade dos efeitos verbais de um prosador como Henry James. Ou, na verdade, de quase tudo que se escreveu de lá pra cá.

Se ela não percebe a simetria alegórica entre cenas colocadas a centenas de páginas de distância, ora, não vai nem tentar mantê-la (ênclise!) no seu texto. E às vezes isso pode depender de uma ou duas palavras,

que precisariam ser traduzidas (com algum destaque, via de regra evitando usar essas palavras em outros lugares) da mesma maneira nos dois locais, e que precisariam ser traduzidas não apenas de maneira a manter a semântica geral mas, com frequência, certa ressonância imagética.

E estudar teoria literária te põe mais atento a essas coisas. Te faz enxergar melhor.

Eu sempre menciono uma história, que acho que se refere ao Otto Lara Rezende...? Enfim, a ideia é que, numa redação de jornal, alguém precisa de um texto pra cobrir uma janela de sei lá quantos caracteres, assim, de última hora. O velho jornalista experiente senta diante da máquina de escrever e, vinte minutos depois, aparece com uma folha e uma cobrança: tantos dinheiros! Quando os outros reagem tipo “mas, seu Otto [ou outro nome], a gente viu que isso custou vinte minutinhos!”, o sábio jornalista responde: “não, custou trinta anos de redação”.

Facilidade vem de esforço prévio.

Pro pianista, pro tradutor e pro sábio jornalista.

7. Você disse que a editora costuma sugerir os livros que traduz. Você faz um estudo prévio da linguagem do escritor? Lê outras obras dele? Coteja com traduções já existentes em português e/ou outras línguas?

Olha, depende muito. Há casos de tradução cem por cento “empreitada”, de escritores que eu não

conhecia anteriormente. E com frequência quase absoluta não há tempo de se fazer a leitura prévia da obra etc. Aí, meus filhos, é contar com aquele repertório cê-éfe-supra e com a capacidade de fazer esse repertório se transformar num reconhecimento rápido de padrões, idiossincrasias, marcas estilísticas ou coerências entre aquela obra e outras.

Mas, pra começo de conversa, eu, via de regra, não gosto mesmo de ler a obra inteira antes de começar a traduzir. Prefiro ir lidando com o texto com algum grau de surpresa (isso nos casos, obviamente, de livros que eu não tivesse lido previamente). E quando o escritor também me é novidade, esse lado “tenso” vem totalmente à flor da pele. É como a situação de um músico de jazz que entra num palco para improvisar sobre um tema que não conhece. Se ele tem estrada, se tem estudo suficiente que lhe permita reconhecer recorrências e encontrar padrões, ele em pouco tempo há de ter intuído os caminhos da harmonia e, com um pouco de sorte, logo está se sentindo “em casa”.

É claro que não se trata de uma situação ideal. E é óbvio que todos prefeririam fazer todo um trabalho de familiarização com a obra e o estilo do autor. Até porque, com alguma experiência, você consegue contrastar os casos de traduções “isoladas” com aqueles em que ou você já vinha de uma familiaridade grande com a obra e o autor (como aconteceu comigo com David Foster Wallace) ou acabou desenvolvendo essa familiaridade ao traduzir vários livros da mesma

pessoa (como aconteceu comigo marcadamente com a obra de Ali Smith). É claro que é preferível, e é lógico que os resultados hão de ser ao menos fracionalmente melhores. Mas o fato é que em se buscando esse “ideal”, e em se querendo restringir a tradução literária de qualidade a essas condições, muito pouca coisa seria traduzida e lida. Foi até isso que me deixou meio frustrado quando li o Umberto Eco dizendo que esse tipo de leitura prévia da obra inteira do autor era necessário para se realizar uma tradução responsável.

Desejável, certamente.

Recomendável, possivelmente.

Necessário: muito longe de ser verdade. Como qualquer um com experiência real de tradução editorial há de poder confirmar.

A mesma coisa vale para os cotejos. No mundo editorial comercial não há tempo e, via de regra, não há nem mesmo interesse. Quando se retraduz, se retraduz normalmente depois de um diagnóstico de que as versões anteriores envelheceram. Mais ainda, os tradutores hoje trabalham em condições (de acesso à informação e material de referência) tão infinitamente superiores às dos colegas de décadas anteriores (os heroicos colegas de décadas anteriores) que normalmente a “resolução de problemas” não vai ser muito facilitada por essa consulta. Ela não é estritamente necessária.

Resta a questão artística, de criatividade. E aqui pode sim haver curiosidade e interesse de consultar o trabalho de gente melhor que a gente. De grandes pre-

decessores. E eu por vezes me dou a esse luxo. Mas sinto realmente como um luxo, como foi no caso dos tradutores anteriores do *Ulysses*. Agora, sei que o Victor não vai ficar muito feliz com essa resposta, mas eu tenho meio que um “pudor” de consultar as soluções mais brilhantes dos outros...? Fica me parecendo meio “cola”, tipo olhar a solução das palavras cruzadas...? E aí perde a graça tanto usar a solução “do outro” quanto usar a minha, que agora me parece inferior!

É verdade que em alguns casos, no *Ulysses*, acabou de fato acontecendo de uma solução melhor do Houaiss, por exemplo, me levar a tentar refinar ainda a minha proposta original, muitas vezes seguindo um rumo oposto ao dele. E, num caso específico, me fazendo guardar no bolso um verbo que ele usou, e que nunca me ocorreria, pra depois usar em outro trecho.

8. Para você, a aplicação de teorias ao processo tradutório é algo dispensável. O que conta é ter lido teorias para fazer um trabalho mais consciente e autônomo, certo? Se não pensarmos em seguir teorias mas sim “linhas de força” que permitem que você imprima sua marca nas suas traduções (não queremos dizer estratégia, pois esta pode mudar de texto-fonte para texto-fonte), qual é a força que você segue e que faz com que você deixe sua “pegada” nas traduções de um modo geral?

Eu não diria que é “dispensável”.

Pra começo de conversa, como ficou claro mais lá atrás, eu realmente encrengo com a ideia de “teorias” da tradução. Acho inclusive mais do que bem-vinda a ênfase atual na ideia de “estudos da tradução”. Acho, como eu já disse, que Teoria, no sentido forte de um conjunto de hipóteses que tenham poder explicativo e preditivo, é algo que está muito, mas muito longe do horizonte atual de pesquisa na área, inclusive pela simples razão de que uma “teoria da tradução” teria de ser um caso particular de uma “teoria da linguagem”, outra coisa que ainda parece bem remota...

Nós não explicamos a tradução, mas nós falamos sobre ela, pensamos sobre ela, argumentamos e hipotetizamos. Reviramos o elefante de tudo quanto é jeito e levantamos novas maneiras de ir descrevendo o que vemos, novas metáforas, novos símiles... E esse processo é infinitamente enriquecedor. Ou seja, se não há teorias da tradução (quem dirá teorias “úteis” para a prática da tradução), mas sim um longo processo de conversarmos sobre ela, é claro que participar dessa conversa é extremamente benéfico para quem pratica essa “arte”. Ler textos teóricos (como, aliás, de novo, ler teoria da literatura, teoria linguística, filosofia da linguagem) é uma atividade que sempre há de redundar numa sofisticação da visão de linguagem, de língua, de texto e de literatura do indivíduo e, conseqüentemente, numa sofisticação da tua práxis tradutória.

Eu sou meio estalagmítico nessa coisa de leituras... de repertório... Tenho a firme crença de que as

coisas vão deixando um agregado na medida que es-
correm pela tua cabeça. No que se refere à leitura, mais
é mais. Muito mais. E a tradução literária, pra mim, é a
justificação máxima dessa hipótese. É a grande área de
atuação em que virtualmente tudo que você possa ter
lido, aprendido, estudado, um dia há de vir a ser útil, e
das maneiras mais imprevisas. Imagine reflexões sobre
linguagem!

Quanto a “pegadas”, olha... primeiro, acho
excelente a escolha do termo, até pelo que ela revela
de inescapável. Os músicos (ao menos os violonistas,
minha tribo original) falam muito de “pegada”, como
aquele elemento meio indefinível que tende a permitir
que você reconheça a pessoa que está tocando mesmo
que ela esteja usando o instrumento e o equipamento
de outra, por exemplo. E eu sempre lembro a história
dos decodificadores britânicos em Bletchley Park, du-
rante a segunda guerra, que, enquanto não conseguiam
entender de fato as mensagens que interceptavam dos
alemães, foram se dando conta de que algumas mu-
lheres (e aparentemente eram apenas mulheres) eram
capazes de reconhecer o que elas chamavam de “fist”,
o “punho” do operador do telégrafo que havia trans-
mitido a dita mensagem. Elas (e eles) não sabiam o que
cada transmissão “queria dizer” (o santo graal das ope-
rações tradutórias, afinal), mas elas (e apenas elas) eram
capazes de saber que o telegrafista desta mensagem
era o mesmo daquela outra ali, e diferente do daquela
outra lá. E isso não era desprovido de significado. Era

relativamente fácil, por exemplo, ir mapeando desloca-
mentos de tropas inteiras ao localizar o mesmo telegra-
fista operando em localidades diferentes.

Os alemães eram salvos pela sua máquina de
codificação, mas foram traídos pelo “estilo” de cada te-
legrafista.

E não custa lembrar, né, que “estilo”, afinal, a
palavra, deriva da caneta de ponta seca usada pra se
escrever em tabuletas de argila. Ou seja, o princípio é
o mesmo. Posso não saber o que o texto diz, mas reco-
nheço seu “estilo”.

O que essa digressão toda (infelizmente, é o
meu “estilo”) pretende é simplesmente dizer que a gen-
te não escapa à nossa pegada. As minhas traduções,
quer eu queria quer não queira, vão de alguma maneira
ter a minha “assinatura”. E isso pode inclusive ser uma
marca de “responsabilidade” nos termos bakhtinianos,
de um discurso “assinado”. Meus alunos frequente-
mente riem do quanto dizem reconhecer a minha “voz”
em certos momentos da tradução. É claro que isso não
é totalmente desejável, e inclusive é pra mim uma das
grandes graças da tradução literária o fato de você po-
der se “despir” da tua voz pessoal, tentar vestir outras
máscaras; mas é claro também que é em alguma medi-
da inescapável.

Dito isso, acho até que eu tenho algumas “mar-
cas” pessoais que eu não me esforço tanto pra apagar,
simplesmente porque acho que elas são “desejáveis”,
porque eu trabalhei pra chegar a elas. E a maioria des-

sas marcas envolve uma tentativa de respeitar mais plenamente a verdade do português falado no Brasil. Seja em termos de registro de oralidade, seja em termos de vernacularidade, em oposição à estrangeirização.

Ah, e eu normalmente tento enfiar a palavra “conquanto” em algum canto de toda tradução que eu faço. Conquanto quase nunca seja simples.

9. Segundo Alberto Manguel, um texto, ao passar de uma língua para outra, muda, mas “continua a ser em essência o mesmo. Ou pode adquirir identidades diferentes em idiomas diferentes (tradutores diferentes), processo no qual cada parte constituinte é descartada e substituída por alguma outra coisa: vocabulário, sintaxe, gramática, música, bem como características, históricas e emocionais”.^[1] Manguel se pergunta: “mas como essas identidades sempre cambiantes se mantêm como uma identidade única?”. O escritor acredita que esse é o grande mistério e lembra de um antigo enigma filosófico que “pergunta se uma pessoa que teve cada parte de seu corpo substituída por órgãos e membros artificiais continua a ser a mesma pessoa. Em qual de nossos membros reside nossa identidade?” O mesmo se pode pensar de um texto literário ou de um poema. “Em que elemento de um poema reside o poema?”

[1] MANGUEL, Alberto. Uma história natural da curiosidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 95-96.

Nesse sentido: “que grau de identidade original uma tradução pode reivindicar?”.^[2] O que você tem a dizer sobre isso enquanto tradutor?

Ai, caramba.

Vai ser longo...

Bom. Primeiro de tudo, eu até já escrevi sobre isso [num artigo que se vocês quiserem a gente pode reimprimir aqui...?]^[3], usando não a metáfora dos órgãos artificiais, mas a velha imagem do barco cujas tábuas são trocadas uma a uma. Ou a do templo japonês que todo ano é reerguido do zero, sendo ainda considerado “o mesmo templo” a cada nova instanciação. A estabilidade de “algo” é das coisas mais cabulosas de a gente estudar, não é? E, como em quase todos esses densos problemas filosóficos, ela tende menos a se resolver do que a se “dissolver”, como diria o Wittgenstein, quando a gente para de empregar o próprio vocabulário filosófico e se decide a pensar com o bom-senso.

Ora, é claro que o templo anualmente reconstruído não é “o mesmo templo”, mas é claro também que para os fins e nos termos definidos como relevantes pela comunidade em questão, trata-se, paradoxalmente, do “mesmo templo”, simplesmente porque eles dizem que sim, e lhe dão o mesmo nome. É bem daí que vem a minha segunda encrenca com o Eco, com a ideia

[2] MANGUEL, op. cit., p. 96.

[3] Com prazer! Seu artigo está ao final desta entrevista.

de que a tradução gera “quase a mesma coisa” que o original. Porque em dezenas de sentidos (e de sentidos centralmente importantes, inclusive testáveis em termos da consistência dos enunciados que se refiram a elas: por exemplo, “eu li Anna Karênina”) o que a tradução gera é uma nova instanciação da “mesma coisa”. Como gosta de dizer o Paulo Henriques Britto, a boa tradução é o processo que gera, numa língua diferente da língua do texto original, um novo texto que permita que um leitor, ao ler o texto traduzido, diga sem mentir que leu o texto original. “Eu li *O homem sem qualidades*” (aliás, não li).

O ex-monge Stephen Batchelor tem um trecho muito interessante de um livro, em que ele tenta explicar o conceito budista da dissolução da ideia de ego (“o ego é uma ilusão”) falando de uma caneta. A caneta, sem tampa, ainda é caneta. Sem carga, ainda é caneta (conquanto [viu?] inútil). A carga, sem caneta, não é caneta, mas funciona como caneta. A caneta sem carga, quebrada ao meio, ainda é caneta? Ou seja, qual é a parte que guarda a “canetidade” essencial? O argumento dele vai mais ou menos na direção de dizer que o “self” (como a “consciência” segundo alguns neurocientistas e filósofos da mente) é uma “propriedade emergente”, meio que um efeito colateral e, por vezes, até nefasto porque nos leva a pensar em sua centralidade e, portanto, a nos equivocarmos.

E será que isso não vale pra esse elemento de “mesmacoisidade” da obra literária?

Ao contrário do que parecem pensar alguns leitores apressados de Benjamin, a literatura não é como a pintura. Não há um original histórica e esteticamente relevante de uma obra literária que, muito mais como as composições musicais, parece ser um “ente” que se constitui como conjunto de instruções para reprodução. Um quase-ser-vivo.

Basta pensar em Shakespeare, o caso batido. Não há NENHUM original.

E o que faz do *Hamlet* “o” *Hamlet*? Há ao menos duas versões bem diferentes do texto. E inúmeras edições que resolvem de maneiras diversas os confrontos entre elas. E a ortografia mudou com o tempo. E a peça encenada ou lida? E a peça encenada conforme as convenções da época ou em versões modernas? E a peça lida em 1604 ou 2018? O que há de “comum” entre cada um dos objetos estéticos mencionados?

E por que a tradução, pra alguns, parece precisar ser considerada de maneira tão diferente dessas outras “reencarnações”?

10. Cecilia Vicuña afirma, no prefácio da antologia *New and Selected Poems* (2018), que o tradutor é um subversivo porque constrói pontes para outras imaginações e outras identidades. A artista diz ainda que tradutor é o primeiro a acolher o imigrante. Qual o papel do tradutor nos dias atuais?

Olha, eu definitivamente sou peixe pequeno

para responder uma coisa desse tamanho. A minha resposta imediata, reflexiva, é obviamente dizer que no mundo em que os contatos entre nações, entre culturas e pessoas diferentes estão cada vez mais constantes, mais necessários e mais desejáveis, a tradução ocupa um papel central. Um papel politicamente central. Não é só uma questão filosófica, ou de opção cultural. A tradução passa a ser a possibilidade da coexistência.

Seja a tradução literária, seja a tradução técnica, seja a operação interna de tradução que sustenta o funcionamento de comunidades bilíngues, e de falantes não-nativos de idiomas majoritários. A nossa tendência hoje é viver num mundo em que cada vez mais a operação de tradução é presente, mesmo que ela possa parecer algumas vezes menos visível, quando se automatiza ou quando passa a ser essa operação mental do falante de dois ou três idiomas. Mas, especificamente no caso da tradução literária, eu gosto de pensar que, ao contrário do que a gente costuma imaginar, e frequentemente citar, com toda aquela história da maldição de Babel por exemplo, a diversidade de idiomas e a diversidade de formas de expressão literária nesses vários idiomas são uma espécie de bênção. É isso que possibilita, ou ao menos potencializa, a existência de literaturas, de abordagens, tão radicalmente diferentes.

Mas acima de tudo me interessa pensar que a operação de tradução, em vez de parecer como tantas outras vezes um sucedâneo pra coisa ideal que seria o acesso ao texto original (e longe de mim dizer que o

acesso ao texto original não é relevante), pode ser, na verdade, um tipo de atrito positivo. Exatamente como me interessa muito menos viver num grupo ou num mundo de pessoas que pensem todas exatamente a mesma coisa, e me interessa muito mais conviver com opiniões, posturas e leituras diferentes, eu acho que existe sim um interesse intrínseco nessa ideia de que para um determinado grupo de pessoas acessar um corpus literário específico é necessária essa operação intermediária de tentar fazer com que aquele texto converse com outra cultura, outro mundo. De repente pode ser educativo, em vez de manter a nossa recorrente ênfase na ideia de perda no processo tradutório, lembrar que a dificuldade, o atrito, a fricção entre idiomas e tradições diferentes é ela própria produtiva. É ela própria reveladora dessas diferenças, do esforço que costumam essas aproximações, claro, mas ao mesmo tempo da produtividade que advém dessas aproximações. O que nos coloca de volta naquela situação de dizer que o papel da tradução no mundo de hoje (mesmo que a gente mantenha um enfoque mais estrito na tradução literária) é absolutamente central. Filosoficamente, politicamente, vitalmente.

(Pra voltar pra minha metáfora cansada: você preferia ter acesso ao som do próprio Beethoven tocando as Bagatelas, se isso te impedisse de ouvir todas as gravações que foram e ainda venham a ser lançadas? E, se você disser que sim, eu te pergunto: qual Beethoven? Em que noitada de qual salão? Em que instrumento?)

11. Na resposta anterior, você compara novamente a literatura à música – e o trabalho de um tradutor ao de um intérprete, o resultado de uma tradução a uma gravação – e faz uma provocação ao perguntar, em outras palavras, se escolheríamos ler um original (por mais vacilante que esse conceito seja) mesmo que isso nos impedisse de ler as suas diversas traduções, ou instanciações (termo que você usou antes). Sua provocação a um só tempo defende a tradução e a diversidade que ela propicia e denuncia o preconceito que ela sofre. Há pessoas que preferem ignorar as traduções em nome da suposta superioridade intelectual que possuem os que, também supostamente, não leem ou estudam traduções. Gostaríamos que você tecesse comentários sobre o preconceito que a tradução como profissão e como campo de estudo ainda sofre dentro e fora das universidades.

Não sei se eu diria que a tradução sofre preconceito. Como profissão ou como campo de estudos. Talvez eu esteja simplesmente mal informado. Talvez seja o efeito da minha “bolha epistemológica”.

Em termos especificamente editoriais, por exemplo, vejo uma crescente valorização do trabalho e dos profissionais. E dentro da academia acho que também o campo se amplia, com a entrada inclusive de jogadores mais novos e mais capazes.

Agora, quanto ao preconceito referente à leitura de traduções, em comparação com o impacto do

original... olha: em alguma medida ele é derivado de certo elitismo (pernósticoismo?) que, por mais que seja nefasto, é também parte incontornável dos critérios que mantêm vivas a pretensão e a qualidade de boa parte da literatura que nos interessa. Ou seja, há um certo exagero na noção de que a leitura do original é insubstituível; assim como há grande exagero na noção de que existe apenas “perda” envolvida na leitura de uma tradução. Acho que já falei bastante disso aqui.

Por outro lado, nós, como tradutores e leitores de tradução, tendemos a pensar como “alvos”, como participantes do processo final da tradução “de” uma determinada língua. Mas o mero exercício de sentir durante a leitura o quanto há de indizivelmente brasileiro em Guimarães Rosa, por exemplo, tem grande possibilidade de nos fazer pressupor que um leitor estrangeiro talvez não consiga desenvolver com o texto, com as filigranas da linguagem, a mesma relação que temos nós.

Mas isso abre duas caixas de Pandora. Uma deriva da constatação de que se esse dado, essa parte do efeito do livro, for central pro impacto maior da obra, for incontornável pro efeito mais pleno do livro, isso de saída retira aquela obra (e quiçá anuncia a retirada de cada grande obra) de um projeto universal de literatura. Se ela só puder ser plenamente fruída por falantes nativos ela não pode ser fundamentalmente “humana”. Ela só servirá pra um público restrito?

Outra consequência é que, levada ao extremo, essa ideia não deveria também relativizar a minha pos-

sibilidade de ser afetado pelo *Grande Sertão*? Eu, curitibano, nascido em 1973, habitante de um mundo urbano? Eu definitivamente não sou o falante “nativo” que o livro de fato presume, ou supõe (se é que ele existe).

E, de novo, o que isso diria sobre o livro?

Ou, mais interessantemente, sobre a literatura?

É aí que eu quero chegar com aquela ideia de que os discursos de intraduzibilidade tendem a partir de uma noção de “original” e de leitura desse original que é falsa, que é hipertrofiada e absurda, e no limite age contra as suas próprias propostas. E é aí que o mundo real, em que eu pude ler Tolstói e Murasaki Shikibu, é melhor como possibilidade, para mim, para os autores e para a literatura.

Um mundo em que a literatura não parte de “um” original acessável apenas por “um” tipo de leitor, mas de uma obra que se reinstancia em alguma medida a cada leitura, em cada cultura, em cada traslado e também a cada tradução.

12. E a crítica da tradução? Por que você disse que a crítica da tradução ainda é pouco realizada? Como ela deveria ser?

No mundo real, na moribunda crítica literária de grande imprensa, por exemplo, o que a gente tende a ver são comentários rápidos, no máximo, quase que num espírito de cumprir de uma vez uma tarefa que (nos melhores casos) pode parecer obrigatória. O que

gera aquelas frases como “em competente tradução de fulana”. E toca o barco.

Ou isso ou, pior, aquelas desautorizações mal embasadas, que apontam “erros” pontuais selecionando duas ou três palavras aparentemente mal traduzidas, num livro de, digamos, quatrocentas páginas. Todo mundo que trabalha com tradução literária de verdade (não só os tradutores, mas editores etc) sabe muito bem que normalmente você não pode olhar um par de palavras e detectar um erro. Escolhas podem ser justificadas por motivos os mais complexos. Pode haver uma explicação perfeitamente razoável pra um certo “erro” se você se der ao trabalho de olhar três linhas à frente. Ou, às vezes, trezentas.

Ou seja. Em um certo tipo de resenha rápida, de grande imprensa, ainda se opera em certa medida como se a tradução não existisse. Chega-se mesmo àquele absurdismo delicioso de se comentar as qualidades, os méritos do “estilo” da autora, sem nem mencionar que esse “estilo” foi lido conforme apresentado por uma outra pessoa. Conforme escrito por uma outra pessoa.

E é claro que questões minuciosas de tradução (ainda volto a isso) só vão interessar de fato aos tradutores. É claro que ninguém há de esperar que o leitor típico de um jornal de grande circulação queira que você use espaço significativo do teu texto pra falar dessas minúcias. Mas mesmo uma coisa simples de se conferir, como as resenhas de leitores num site como a Amazon,

pode provar que o leitor não está nada desprovido de algum interesse pela materialidade do livro. A capa é bonita? A tipografia é confortável? O aparato de notas e paratextos é interessante? E, por que não, como a tradução ajuda ou atrapalha a leitura?

Imagino que essa preocupação não seja de todos os leitores, nem ao menos de todos os leitores de todos os tipos de literatura. Mas acho que comentar mais detidamente a tradução que o Rubens Figueiredo faz do Tolstói, mesmo pros leitores menos “profissionais”, há de ser no mínimo tão relevante quanto comentar o trabalho dos engenheiros da gravação de um disco de música clássica, coisa que os resenhistas sérios sempre fazem questão de lembrar.

Faz parte da experiência do leitor, afinal. E veículos especificamente literários podem muito bem (e já o fazem: veja-se a longeva coluna do Eduardo Ferreira no *Rascunho*) se dedicar também a isso de maneira mais detida.

Enfim.

Isso é em grande medida um “como ela é” e um “como poderia ser”, aquele meio termo a que eu me referi.

A questão do como ela “deveria ser” é mais complicada e mais divertida. E é algo que tem me interessado, como eu já disse aqui. A ideia de usar o tempo e a capacidade de fogo de um mestrando ou mesmo de um doutorando pra de fato fazer uma análise mais detida das escolhas, das posturas e das soluções de uma

determinada tradução, ou a comparação de traduções existentes de uma mesma língua. Aí estamos falando de um trabalho inter pares, mesmo. Um trabalho que seria escrito e lido apenas por gente “da área”, mas que certamente poderia redundar em algum médio prazo na percolação de algumas noções até pra aquela imprensa mais ampla e tal. Como, afinal, no caso da teoria literária. Ou da teoria sociolinguística. Casos em que o trabalho estritamente acadêmico, com o tempo, sempre acaba chegando aos meios de comunicação.

Suspeito que o que a gente precisa ter, hoje, é uma via de comunicação. Um trabalho de “vulgarização”, que leve certas discussões da academia até a grande praça.

13. Como você vê a crítica à tradução em mídias comerciais como jornais, revistas...? Há espaço para ela nessas mídias? Como vocês recebe as críticas (positivas ou negativas) às suas traduções?

Putz. Primeiro, quem somos nós pra reclamar. Os jornais (meio tradicional dessa crítica) estão vivendo uma crise absolutamente sem precedentes. E os cadernos culturais sofreram muito com isso. Não há grande espaço pra crítica literária como um todo, hoje (com exceções, como o trabalho de vocês no Estadão, claro, e o *Rascunho*, mencionado lá atrás). E claro que a tradução literária, como prima tradicionalmente pobre da produção literária, sofre ainda mais.

Veja bem, é claro também que eu não quero, e acho que ninguém reclama, que numa resenha de um lançamento qualquer a tradução ocupe o mesmo espaço que os comentários ao livro por si. Mas, poxa, há que lembrar que a tradução “É” o livro em si que a pessoa que fez a resenha leu! Acho muito simplório fingir que isso não existe; que não está acontecendo.

Pra voltar àquela comparação com a música clássica, se você resenha uma estreia de uma obra nova, você sabe que está resenhando a obra e a performance da obra. A orquestra, os músicos, são parte fundamental do efeito que você percebeu. E isso afeta totalmente a tua percepção da obra. Mas as pessoas leem um romance em tradução e não julgam necessário informar a importância desse fato a quem vai ler a resenha. Educar o público. Valorizar o trabalho dos tradutores, sim, mas especialmente criar um público leitor que preste atenção numa parte importante do processo de produção do texto que tem em mãos.

É diferente, claro, quando o livro é um projeto de tradução. Como em geral acontece nas traduções de poesia. Mas ainda acho que esse tipo de atenção deveria se estender à tradução de prosa. Tudo bem que questões de espaço também limitam muito a atuação dos resenhistas, mas... cada um geme pela sua perda.

Quanto a mim.

Olha. A primeira resenha que eu recebi, de uma tradução minha, era uma total exceção a isso tudo que eu vinha mencionando, porque fazia questão de falar

mais longamente da tradução. E de falar extremamente mal! Fui bem desancado ali, provavelmente com razão (não lembro bem os detalhes: mecanismo de defesa?). A minha primeira providência foi escrever pro jornal, pedir o contato do resenhista e escrever pra ele agradecendo a atenção dedicada à tradução e os comentários aos meus vacilos. A gente até ficou amigo depois daquilo.

De lá pra cá, os comentários têm sido mais positivos. E é claro que é bom receber elogios. Mas é especialmente bom ver o trabalho reconhecido, a mera existência do trabalho.

Por outro lado, já passei também pelo contrário. Especialmente na minha relação com o trabalho da Ali Smith, uma escritora incrível, que dá um trabalho safado pra traduzir (trocadilhos, piadas linguísticas, poesia metrificada, tudo ao mesmo tempo...) mas que eu considero quase uma cruzada pessoal fazer ser mais lida. Quando saíram resenhas das obras dela que eu fiz (infelizmente ela não tem sido mais publicada aqui: editores, estou à disposição) eu até fico feliz de não ter sido mencionado. Eu gosto muito de ficar invisível ali. Em nome dela.

Estranho, né?

14. Às vezes a crítica pode não entender ou aceitar determinada solução proposta pelo tradutor. Como você vê o papel das notas e paratextos na tradução?

Eu me sinto dividido. Primeiro, vamos falar de notas, e de tipos diferentes de notas. Eu sou professor, sou um “explicador”. Sendo assim, gosto muito de elaborar e incluir notas de contexto histórico, por exemplo. Notas que possam suprir alguma previsível falta de conhecimento por parte do leitor contemporâneo.

As editoras nem sempre querem esse tipo de nota. Mas quando elas são permitidas eu, por mim, me esbaldo. As edições de *Dublinenses* e *Um retrato do artista quando jovem*, por exemplo, juntas devem chegar perto de 500 notas de rodapé.

Agora, notas de rodapé sobre a tradução eu tendo a não gostar de fazer. Primeiro porque elas em geral são de fato a confissão, ou no mínimo a exposição de um fracasso. De algo que ficou para trás na tradução. E eu acho que, menos do que manter alguma imagem de infalibilidade do tradutor, me interessa mais manter aquele estranho pacto com o leitor, de que ele está lendo um texto pleno, produzido para ele. Não um “*second best*”, um simulacro imperfeito. É uma nota que aponte pra algo que ficou pra trás acaba sublinhando essa “perda”. Eu prefiro uma solução ainda que parcial a uma nota de confissão de desistência. Até entendendo os motivos que podem levar outros colegas a posturas diferentes dessas. Mas pra mim, até aqui, tem funcionado assim.

Agora, quanto ao aparato do tipo “nota do tradutor”, prefácio, etc...

Aí a coisa é bem diferente. Porque essa eu acho

que é uma oportunidade bem preciosa pro tradutor expor seus critérios, suas balizas, suas propostas e suas conclusões. É a hora de dizer à leitora o que você quis fazer, e até de confessar o que não conseguiu fazer. Mas de maneira mais articulada com o projeto geral de tradução. Acho que se trata de um bom momento de exposição dos bastidores, que as boas leitoras hão de saber aproveitar pra aprender mais sobre tradução e sobre literatura em geral. De novo, quando consigo uma oportunidade de fazer esse tipo de texto, eu me esparramo.

15. Qual conselho você daria para alguém que pretende investir na profissão?

Tradução literária, né? Que é só do que eu “entendo”.

Acima de tudo. Leia muito. Leia doentamente. Leia onivoramente. Na tua língua fonte, claro, mas especialissimamente em português. Português de tudo quanto é período, em tudo quanto é estilo. Crie repertório, você precisa virar tipo um gourmet da língua portuguesa, criar uma relação fina com as palavras, as construções, os contornos de cada período, de cada autor.

E, pô, essa é a melhor parte! Afinal, se a pessoa não quiser cumprir essa parte do programa, e por prazer, o que é que ela quer fazer na tradução literária? Eu fundamentalmente estou dizendo “faça intensivamente aquela coisa que você já faz, e que certamente gerou o

teu interesse pelo campo todo”.

Aí leia mais. Leia sobre tradução. Sobre linguagem. Sobre língua.

Tudo um dia vem a calhar. Tradução literária é profissão em tempo integral. Você tem que desenvolver como que “*mindfulness*” como falam os meditadores, uma atenção constante à linguagem em tudo que você faz, ouve, lê, vê.

Dito assim parece uma coisa meio santo graal tipo nem vou começar porque tem que ser um santo perfeito pra traduzir um romance. Claro que não é isso. Não é uma “meta”. É um processo. Você vai passar a tua carreira-barra-vida lendo e se formando. Pode ir se acostumando com a ideia. E é gostoso. Vai por mim.

Pra começar, comece de baixo, comece com pouco, comece de graça. Traduza poemas, contos, especialmente coisas em domínio público (tudo escrito por alguém que tenha morrido 71 anos antes do ano em que você está). Tente publicar em revistas literárias, sites, blogs. Tente montar um portfólio. E aí comece a abordar editoras.

Ou, se você for mais da “*húbris*” e tiver um projeto mais de coração, chegue nas editoras com um livro pronto. Uma coisa impressionante, importante. Tem uma parte grande que é de bater em portas (virtuais, também), buscar oportunidades e, acima de tudo, dizer sim a toda e qualquer proposta durante algum tempo. Escolher vem bem depois. Quando vem.

E lembre de rezar todo dia pra São Jerônimo,

padroeiro da Lesão por Esforço Repetitivo, e agradecer pela internet, que possibilita que você trabalhe com editoras de qualquer cidade, estando em qualquer cidade.

Aproveite.

16. Você traduz em conjunto. Já traduziu com o seu irmão, Rogerio Galindo. Como foi ou é a experiência de traduzir em conjunto? Como funciona o trabalho do tradutor nesse caso específico?

Há casos e casos. Fiz dois livros com o meu irmão. Nas novelas do Saul Bellow a gente simplesmente dividiu. Cada um fez duas. Como na época ele ainda era mais novo na carreira, eu dei uma lida na dele, pra uniformizar. Mas ele leu a minha também.

No fundo foi basicamente cada um por si. Era um trabalho atípico pra mim, porque eu tinha feito aquelas traduções mais de dez anos antes, pra um projeto que acabou não decolando. E descobri que na hora de “revisar” acabei foi retraduzindo tudo.

No volume de Beckett (*Ossos de Eco*) que assinamos juntos, também houve divisão de trabalho. Eu fiz o texto “literário” e o Rogerio cuidou de todo o resto, e do fechamento do livro.

Quando dividi com o meu vizinho Christian Schwartz a tradução das canções de Lou Reed, o trabalho também foi dividido, com cada um cuidando de uma fase da produção dele.

Diferente mesmo foi com *A trágica história do Doutor Fausto*, que eu traduzi em conjunto com o Luís Bueno, colega aqui da UFPR. Ali foi efetivamente a quatro mãos. A gente sentava junto, acho que uma vez por semana, lia cada verso em voz alta e ia tentando chegar a uma tradução. Às vezes um já dizia um verso pronto em português. Às vezes era o outro. Mas muitas vezes a gente partia de um pedaço de verso e ia remendando, cortando, revisando, sempre em voz alta. Sempre juntos. Nenhuma palavra ali, no final, é apenas de um dos tradutores.

Não sei se vou ter outra experiência assim, ao menos nessa escala.

Traduzi também dessa maneira uns fragmentos de Dalton Trevisan pro inglês, com o Guilherme Gontijo Flores, pra um livro do fotógrafo Nego Miranda (*A eterna solidão do Vampiro*), mas foi algo muito mais breve. Foi um trabalho de uma tarde.

O fato é que é muito bom traduzir desse jeito. Eu inclusive gosto muito de fazer isso com os alunos da graduação. Em certas disciplinas minhas a gente passa praticamente um semestre inteiro traduzindo um conto, ou um fragmento de romance, assim desse jeito, discutindo juntos palavra por palavra e tentando chegar a uma solução "ideal", e eu tive a imensa sorte de participar de uma oficina desse tipo em Paraty, em 2014, guiada pelo próprio Paulo Henriques Britto.

17. Como você entende a expressão "texto intraduzível"?

Pode ser de tudo. Pode ser uma muleta preguiçosa. Pode ser o reflexo de uma concepção idealizada de tradução, que na verdade na maioria dos casos parece servir apenas pra isso: eu crio um ideal de tradução que jamais poderá ser satisfeito, e aí saio proclamando que tudo é "intraduzível". É meio uma coisa de príncipe encantado. Primeiro estabeleço uma referência inatingível, e aí reclamo da realidade, que nunca chegará aos pés dessa projeção.

Eu gosto de pensar que se uma coisa é legível ela "deve" ser traduzível. A troca de idiomas, afinal, é muitas vezes o menor dos problemas na operação de tradução.

Agora, pra ser mais rigoroso, eu diria que se uma coisa é "glosável", ou "parafraaseável", reiterável, por assim dizer, ela DEVE ser traduzível. E pronto.

Agora, há textos de fato intraduzíveis. O que nem sempre acontece, no entanto, é a sobreposição dessa categoria com a do refinamento estético último.

Explico: as pessoas tendem a pensar nessa intraduzibilidade como uma chancela final da qualidade e do adensamento literários. Daí a vinculação com a poesia, com tanta frequência. E os textos mais efetivamente intraduzíveis, na minha modesta opinião, não precisam ser poemas sofisticados.

Não precisam nem ser poemas.

Qualquer enunciado que se volte para a própria materialidade do idioma em que se realize começa a

roçar os limites da intraduzibilidade. Se eu digo “Esta frase está em português”, já crio um problema de traduzibilidade. Porque a tradução ou não dirá a mesma coisa que o original “*This sentence is in English*”, por exemplo, ou não terá o mesmo valor de auto-referencialidade, “*This sentence is in Portuguese*”. A cada vez que eu me ancoo na materialidade da língua (e a poesia, com recursos métricos, fônicos etc é apenas UMA das formas de se fazer isso) eu crio um problema que no limite pode ser insuperável.

Eu tenho, por exemplo, uma canção que eu sempre uso pra falar de intraduzibilidade. Uma canção humorística, pra deixar tudo ainda menos nobre! Trata-se de “Prejudice”, de Tim Minchin. E ela é toda um longo comentário a respeito de uma palavra que representa preconceito, e que não deve ser usada jamais, porque pode ferir os outros etc... E, criando um certo suspense, ele diz que aquelas meras letrinhas (G-G-I-E-R-N), aparentemente inofensivas, se reunidas podem se transformar em algo muito violento. Em resumo, ele está trabalhando com a expectativa clara de todos os ouvintes de que a palavra que ele não quer dizer seja NIGGER. Mas aí chega o refrão e ele, que é ruivo (ele é australiano!) declara “com todas as letras”, que “*Only a GINGER can call another GINGER GINGER*”. Só um ruivo pode chamar outro ruivo de ruivo.

O que fazer com isso?

A canção não somente é baseada numa expectativa cultural específica, mas na verdade ela se funda

num anagrama! E no fato de que o “performer” tem um certo perfil étnico...

Pra mim, essa canção pode ser mais intrinsecamente “intraduzível” do que o *Finnegans Wake*.

18. Desde quando você começou a traduzir, o que mudou em termos tecnológicos, com relação às ferramentas, hoje à disposição do tradutor. Quantas delas você utiliza em seu trabalho?

Eu sou meio *old school* num certo sentido. Nem conheço direito as ferramentas de tradução que as pessoas que trabalham com tradução de não-ficção vêm usando cada vez mais. Simplesmente nunca abri um programa como o Trados. Mas isso não quer dizer que eu me mantenha com a mesma rotina, exatamente, desde 2003, quando comecei a traduzir editorialmente (ou, pior ainda, desde os anos 90, quando comecei a traduzir as minhas coisinhas lá no tempo da graduação).

Eu lembro nitidamente de uma conversa com um grande amigo, ainda naqueles anos 90, sobre o quanto a informática tinha virado do avesso a profissão para a qual ele estava se preparando na universidade (o design gráfico), enquanto que, para nós, nas letras, era muito mais um impacto, digamos “quantitativo”. A gente ia fazendo as mesmas coisas, de maneira algo mais facilitada. Eu estava pensando em processadores de texto e impressoras matriciais (!) versus máquina de escrever, claro.

Mas o negócio é que a entrada em cena da internet teve um efeito parecido na nossa área. De mudar mesmo as regras do jogo. Primeiro por possibilitar que a mão-de-obra das editoras se espalhasse por todo o país.

Quando eu comecei a traduzir comercialmente, lá no comecinho do século (!) ainda havia muita troca de papel de um lado pro outro. Você terminava a tradução, por exemplo, imprimia tudo, gravava num CD, botava numa caixa e enviava pelo correio pra editora!

Em poucos anos, no entanto, tudo se converteu ao digital. E isso facilitou a minha vida, como tradutor de “fora do eixo” e, de um ponto de vista bem importante, pode ter contribuído de maneira geral para a elevação média da qualidade da tradução literária no Brasil. Afinal, agora o pool de tradutores de onde você pode selecionar alguém envolve o Brasil todo. E mesmo quem esteja morando fora.

Quanto à minha prática, em casa, a digitalização também teve seu efeito. Mesmo sem usar as ferramentas mais específicas, eu só posso agradecer ao fato de que a minha mesa de trabalho hoje é cem por cento limpa. Eu uso originais em pdf, com o pages aberto ao lado. E as minhas referências são integralmente digitais. É raríssimo eu esticar o braço pra pegar algum livro enquanto trabalho. Raríssimo. Na verdade, eu sou tão preguiçoso com isso que procuro coisas usando o *look inside* da amazon, por exemplo, só pra não ir pegar o livro que às vezes está a dois metros de mim, na estante.

Nada mais, portanto, daquela situação tão familiar pra quem começou na mesma época que eu, de um teclado à sua frente (e já não era máquina de escrever!), o original aberto do lado (às vezes preso com grampos de roupa pra ficar aberto), um dicionário pesado no colo, outro do outro lado do teclado, e você todo corcovado enquanto lidava com aquilo tudo. Hoje, pra mim, são dicionários online (*Houaiss*, *Aulete*, *Sinônimos*, *Webster*, *Oxford*... uso muito o *Wiktionary* e o *Etymonline* pra saber de datações e detalhes históricos) e, acima de tudo o Google e seus macetes, não apenas pra descobrir uma informação diretamente, mas pra buscar imagens e entender o tipo da descrição de um móvel, por exemplo.

19. Qual o grau de dificuldade que o tradutor encontra para verter autores da estatura de T.S. Eliot, James Joyce, Samuel Beckett para o português? Como você “encara” esses autores?

Como um desafio, claro. Mas também como um jogo mais interessante, mais produtivo. E acima de tudo como uma responsabilidade ainda maior do que o normal. E isso vem menos da dificuldade inerente ao trabalho, e nem necessariamente do estatuto canônico de cada um desses autores. Vem fundamentalmente da relação pessoal que eu mesmo tenho com esses textos. Vem do fato de que eu me sinto antes mesmo de traduzir numa dívida terrível para com Joyce, por exemplo.

Ele de fato alterou a minha forma de ver o mundo, as pessoas. Ele de fato me transformou, se não numa pessoa melhor (a falha continua sendo minha) ao menos numa pessoa com algum desejo maior de se tornar uma pessoa melhor, e com alguma ideia das mudanças de atitude que seriam necessárias para isso.

Eu sei que em certo sentido uma visão como essa é meio “fora-de-moda”, ou pode até ser considerada “espúria”. Mas tem sido, honestamente, uma das minhas melhores réguas pra avaliar o impacto de certas obras sobre mim.

E o negócio é que, se eu tenho essa relação com um texto (e com seu autor), eu me sinto ainda mais responsável por garantir a esse texto o futuro mais pleno e mais profícuo no Brasil, em certa medida como uma nota de agradecimento, e em outra pelo interesse de garantir que mais e mais pessoas possam passar com a mesma intensidade por essa experiência que, pra mim, foi transformadora.

Eu estou, com o Britto, num pequeno projeto de traduzir uma canção do Randy Newman (“In Germany Before the War”) movido principalmente por isso. Uma espécie de serviço prestado, uma homenagem a um gênio que a gente admira demais, e que é pouquíssimo conhecido aqui (ele é BEM mais do que “o cara que faz as musiquinhas da Pixar”).

E é claro, especialmente se a gente se mantém pensando no *Ulysses* como exemplo central, que todo esse dado de “conteúdo” dos livros depende intrinse-

camente da apresentação mais ou menos impactante (e mais ou menos eficiente) desse material como forma literária. O *Ulysses*, e especialmente Leopold Bloom, como que “encarna” todo um conjunto de qualidades e de posturas que me interessam, e que me interessa ver como podem afetar uma leitora brasileira jovem, por exemplo. Mas é claro que essas coisas só têm a penetração que têm porque estão apresentadas ali daquela maneira interessante, nova, que permite um aprofundamento maior na psicologia de cada personagem e, ao mesmo tempo, uma apresentação menos “didática” de opiniões, convicções e impressões de cada um deles. Uma apresentação que demanda trabalho de parte da leitora e, assim, gera uma sensação de “apropriação” final daquele conteúdo, daqueles sentidos.

E aí a articulação com a tradução se faz plena.

Eu preciso gerar o mesmo tecido de dificuldades e preciosidades, de espinhos e de joias. E faço isso, no caso desses autores que foram e são centrais pra minha formação pessoal, com essa sensação renovada de responsabilidade e, acima de tudo, de privilégio.

Nesse sentido, vale acrescentar a experiência mais “no vivo” que foi traduzir *Graça infinita*, de David Foster Wallace, pela primeira vez no Brasil, menos de vinte anos depois de o livro ter sido publicado [claro que vinte anos foi uma demora incrível, mas, na comparação com esses outros projetos dedicados a livros ainda mais antigos, parece “recente”]. Wallace, em toda a sua obra, e muito especialmente nesse romance,

alterou demais a minha cabeça, mudou profundamente minha maneira de ser (ou de tentar ser) e de agir. E isso, no caso dele, era quase um objetivo ativo. Que ele enunciava sem grandes pruridos... (Isso apesar dos defeitos horríveis [ou por causa deles?] que ele pudesse ter como pessoa).

E no caso dele, então, aquela sensação de "agradecimento", de responsabilidade e de privilégio ficou ainda mais acentuada.

20. De James Joyce, especificamente, você verteu *Giacomo Joyce, Finn's Hotel, Um retrato do artista quando jovem, Dublinenses e Ulysses*, e agora está às voltas com *Finnegans Wake*. Poderia falar um pouco dessa imersão no universo joyciano?

Ah, mas com prazer.

E ainda antes de mergulhar de vez e terminar a tradução do *Wake* tenho que entregar o volume dedicado ao teatro e à poesia de Joyce (neste momento tenho a peça pronta e quase todo o primeiro dos dois livros de poemas: *Chamber Music* e *Pomes Penyeach*).

E... puxa. O que dizer?

Tem uma tirinha da Mafalda em que a Libertad, cuja mãe traduz do francês, tenta lembrar o nome de Jean Paul Sartre. E quando a Mafalda sopra o nome certo, ela diz: "Esse aí! O frango que a gente jantou ontem foi ele que escreveu!"

Eu não vivo de tradução, é bem verdade. Mas

no caso de Joyce eu posso dizer que quase todos os chocolates que eu comi foi ele que escreveu. O meu projeto-joyce pessoal, como tradutor, nas minhas projeções mais otimistas deve se encerrar em, ou cerca de, 2022, no centenário da publicação do *Ulysses*. Aí terão sido vinte anos de envolvimento com a obra dele. E dessa obra me veio o meu título de doutor, toda e qualquer repercussão que a minha carreira possa ter tido, tanto na academia quanto no meio editorial... ora, desse envolvimento com a obra dele surgiu o fato de que alguém como vocês resolve me chamar pra um projeto como este!

E a leitura, a releitura, o estudo e o ensino dos textos dele mexeram definitivamente com a minha cabeça, em tudo que tenha a ver com a lida com a linguagem, com a concepção de literatura, com existir no mundo entre pessoas: com o "sentido da vida", cacilda! Joyce é, para mim, um amigo querido, muito próximo, alguém a quem eu devo muita coisa.

Eu comecei a traduzir o *Ulysses* antes de ter traduzido qualquer outro romance. Dez anos depois, quando o livro chegou às livrarias, eu tinha traduzido acho que vinte. E todos esses convites me vieram por causa desse meu envolvimento com Joyce, que foi ficando conhecido. E a eventual "qualidade" dessas traduções, e o eventual "aumento" dessa qualidade, todos foram matizados pelo que eu ia aprendendo com o *Ulysses* e a partir do *Ulysses*. Com as ferramentas de leitura que o *Ulysses* me ensinou a usar.

E depois disso, me voltar à produção prosaica prévia de Joyce com olhos afinados por todos esses anos lidando com o *Ulysses* me fez ver ainda mais coisas, e me fez como que perceber mais detalhes e mais riqueza na técnica literária mais “tradicional” de *Dublinenses* e nas inovações de *Um retrato...*

Joyce me inventou como tradutor.

A minha vontade de traduzir o *Ulysses* surgiu da minha vontade de entender o livro. E dali veio todo um envolvimento, toda uma “nova” carreira acadêmica e, paralelamente, um esboço de carreira editorial.

21. Ainda a propósito de Joyce, você traduziu primeiro *Ulysses* e, por último, *Dublinenses*. Como foi essa trajetória de tradução?

Teve isso que eu mencionei acima. Começar pelo *Ulysses*, e por um projeto tão longo de tradução do *Ulysses*, deu uma azeitada toda diferente nas minhas cravelhas. Eu tenho certeza de que os resultados obtidos nas traduções dos dois primeiros livros de prosa teriam sido completamente diferentes se eles tivessem sido traduzidos na ordem “certa”.

E isso não quer dizer que eu traduzi esses dois livros como se eles fossem o *Ulysses*. Eles não são. Mas mesmo a capacidade de perceber mais plenamente os pontos e as medidas em que eles **não são** o *Ulysses*, em mim, derivou dessa imersão no mundo extremo de Bloom e Dedalus.

Além disso, tem o dado comercial-editorial.

O lançamento do *Ulysses* na Companhia das Letras foi, na medida do possível, pra um livro desse grau de dificuldade e dessa “idade”, um sucesso comercial. Em termos de vendas e de repercussão. E isso me deu um fulcro, me deu a coragem de oferecer a eles um guia de leitura do livro, por exemplo. E deu a eles a empolgação para entrar num projeto Joyce completo, com *Dublinenses*, *Um retrato*, *Exílios*, poemas... Tudo isso, portanto, também devido ao impacto que apenas o *Ulysses* poderia ter.

É claro que nenhuma dessas coisas foi pensada, foi planejada nesses termos. Mas hoje eu vejo que começar pelo *Ulysses* foi uma decisão tremendamente acertada.

22. Vamos continuar falando de Joyce? O que é *Finnegans Wake* para você e qual será o seu método de trabalho quando começar a traduzir a obra para valer?

Pois então.

O *Finnegans Wake* pode muito bem ser a maior obra literária de todos os tempos. Pode muito bem ser a maior criação artística no campo da linguagem. Ponto.

Para mim, segundo aqueles meus critérios bregas, que misturam uma experiência “sapiencial” (por falta de palavra melhor) com o dado estético e intelec-

tual (à la Bloom, o Harold), o livro é a mais profunda experiência de modificação e de superação que um leitor pode ter. Ler o *Finnegans Wake* te transforma. Mais do que isso, *aprender* a ler o *Wake* te transforma. Mais ainda, *aprender a tentar ler* o *Wake*, ou até *tentar aprender* a ler o *Wake*, são atos que modificam o teu funcionamento como leitor, como intérprete, como pessoa.

O livro é a culminação da tradição do romance cômico e é a suma de toda uma experiência de vida, diluída numa experiência não egoica, dissolvida na humanidade toda. É a obra artística que mais se aproxima da possibilidade de impacto, e da pretensão (da *húbris*) das grandes obras místico-religiosas, isso sem deixar de ser secular e “deste mundo”, a cada segundo.

O *Wake* é o livro perdido da *Poética* de Aristóteles. Ele está bem na nossa cara, mas continua em alguma medida inacessível. Ele está ali exposto, mas segue ininteligível, até você reformular as tuas ideias de “compreensão”, de “racionalidade” e de “leitura”. Ele jamais será entendido, como todos os grandes mistérios. E é nesse processo que ele te ensina tudo que tem pra ensinar, desde os tijolinhos mais fundamentais (o uso do trocadilho) até as noções mais profundas e esquivas (a dissolução de fronteiras entre personagens, pessoas, seres, fatos, dados, mundos...).

Nem dá medo de traduzir!

:)

Agora, sobre “método”....

Se o critério mais básico (e talvez até falseado,

de tão simplório) para uma avaliação de tradução é a ideia de que os dois textos (original e traduzido) dizem a mesma coisa em idiomas diferentes, ou, como eu prefiro, “fazem” a mesma coisa em idiomas diferentes, como é que eu posso abordar um texto original cuja semântica (e mesmo a pragmática de certa forma decorrente dela) será definitiva e incontornavelmente indefinida? Em resumo, como eu posso re-dizer o que um enunciado disse, se esse enunciado se define pela sua impossibilidade de ser lido de maneira minimamente unívoca?

Porque vale insistir, pra quem não conhece bem o livro, que o *Wake* não é simplesmente um livro difícil do tipo comum. Ele não pertence ao grupo dos *puzzles*. Não se trata de um texto que renderá mais e mais, que vai se abrir mais e mais quanto maior o esforço dispendido na leitura, e quanto mais informada for essa leitura.

O *Wake* é da natureza do enigma. Do paradoxo. Do Koan.

Seu sentido mais importante é a indecidibilidade do sentido, ao mesmo tempo em que seus enunciados muito claramente dizem certas coisas, e não outras. Ele não quer dizer “qualquer coisa”. Como o Finn Fordham gosta de dizer, é no mínimo esse o limite da hiperinterpretação do *Wake*. E, conseqüentemente, é essa a baliza mais direta pra qualquer operação de comentário, de glosa, de reenunciação e de tradução.

Agora, mesmo dentro dos limites balizados desse jeito... Como determinar o acerto, o sucesso de uma

empreitada de tradução de um texto inapreensível?

Será que os dados mais ou menos “objetivos” (aquelas coisas que algo inequivocamente os leitores determinam como “existentes” no livro, abordadas por ele) são suficientes pra garantir a exequibilidade daquele processo de tradução tão bem definido pelo Britto, com o objetivo de gerar um novo texto que permita a um leitor que não tenha lido o original, mas apenas este novo texto, dizer sem mentir que leu, sim, o original?

E como escapar da pilha de anotações acumulada pelas últimas décadas em cima do livro? (Eu gosto de pensar que os tradutores do *Wake* somos todos a galinha Belinda, personagem do livro, ciscando num monturo em busca da carta original). Será que traduzir o *Wake* é tentar incorporar todas as leituras possíveis que todos os leitores já encontraram?

Eu costumo dizer aos meus alunos de tradução que o trabalho do tradutor literário não é o de encontrar a leitura definitiva de um certo trecho ou de uma obra, mas sim o de tentar localizar o maior número de leituras possíveis (razoáveis) e, na hora de produzir o seu texto, tentar garantir que essas portas se mantenham abertas. Eu quero, afinal, que o meu texto dê à minha leitora final o mesmo elenco de possibilidades que a leitora do original pode encontrar.

Mas o *Wake* abre portas quase infinitas. Ele, como disse o Eco em *The aesthetics of Chaosmos*, é uma “máquina” geradora de sentidos. Quase descontrolada... “quase”....

A minha melhor heurística, portanto, seria a minha condenação à imobilidade.

Diante disso...

Vejam. Eu já mencionei a minha ideia de que a tradução literária tem muito a ver com a interpretação de música clássica. Pois. A gente pode estender essa metáfora. A tradução de poesia, por exemplo, pode ter relação com a interpretação de canções, onde a versão final tem a “assinatura” do intérprete gravada bem mais a quente. Mas o fato é que pra mim, hoje, o *Finnegans Wake* não pode ser encarado como uma partitura. Ele seria uma *chart*, a cadeia harmônica de um tema de jazz, que garante a sobrevivência do original ao mesmo tempo em que serve de base pra uma performance nova, irrepetível e, num certo sentido, independente enquanto fato artístico.

Eu não quero dizer que “qualquer coisa” valha, claro. Mas o que me interessa é ver o quanto o repertório de referências e de leituras que eu construí ao longo dos meus anos lendo o livro pode me servir para “recriar” aquela tessitura a partir de uma abordagem que é mais livre, sim, mas ao mesmo tempo mais “presente” e mais tolerante em relação ao acaso, à serendipidade, aos “presentes”.

E o curioso é que a postura que o próprio Joyce parece ter exemplificado nas ocasiões em que ele se viu envolvido com projetos de tradução de fragmentos do *Wake* para outras línguas (o francês e, mais diretamente, o italiano), na verdade parece ter similaridades

com isso que eu tentei descrever. Ele, o *control freak* por natureza, o homem que famosamente disse para a pessoa que ele achava que ia traduzir o *Ulysses* para o dinamarquês que ela não devia mudar “uma única palavra”, quando falou com tradutores do *Wake* pareceu sempre muito mais disposto a aceitar o fortuito, o novo, o previamente impensado e não incluído.

Eu acho de fato que isso se coaduna com o projeto do *Wake*. Com o projeto literário, com o projeto filosófico e (muito cuidado aqui) “espiritual” do livro. Acho que a ideia de dissolução de fronteiras, que caracteriza o conceito de “personagem” no livro, seu “enredo”, sua linguagem até no nível do morfema. Acho que essa ideia pode se aplicar também à relação autor-leitora, claro, e também à relação autor-tradutor. Acho que a minha tradução do *Wake* será bem mais “minha” do que todas as outras que eu já fiz, ao mesmíssimo tempo em que ela me ensina a ver a desimportância e a quase irreabilidade da ideia de “posse” ou “assinatura” de um texto como esse.

23. Você inovou ao manter o “y” no título de sua tradução de *Ulysses* em português. Quanto ao título de *Finnegans Wake*, podemos esperar uma surpresa na tradução?

Chamar-se-á (mesóclise!) *Finnegans Wake* meu *Finnegans Wake*.

24. E, se perguntarmos o porquê, você dará uma resposta semelhante à que “explica” o “y” em sua tradução de *Ulysses*, ou seja, que prefere deixar para o leitor resolver?

Não!

Ou sim.

Porque no fundo a decisão de chamar o *Ulysses* desse jeito, ou “A terra devastada” desse jeito, bem como essa de manter o título do *Finnegans Wake*... são coisas que meio que simplesmente me pareceram certas desde sempre. No caso do *Ulysses*, eu e o Conti, editor da Companhia das Letras na época, uma hora nos demos conta de que a gente nunca se referia ao livro como *Ulisses*. Foi uma questão de como que *sacramentar* uma decisão que tinha sido tomada tacitamente, em uma troca de emails que durava anos. O mesmo valeu pra “A terra devastada”.

Depois de muito pensar, eu acabei simplesmente aceitando o fato de que sempre me referia ao poema dessa maneira. Com o *Finnegans Wake*, ao menos por ora, acontece coisa semelhante. Eu penso no livro como *Finnegans Wake*, como se o título tivesse algo de monolítico. Além de tudo, como eu pretendo oferecer uma tradução consideravelmente mais “livre” do romance, acho que a ancoragem do título pode ser fundamental.

25. É verdade que quando você conheceu Ali Smith, cumprimentou-a dizendo: “Muito prazer, eu sou

você"? Qual o limite da identificação do tradutor com o traduzido? Até que ponto você é Joyce, Eliot etc.?

Que fique bem claro, eu não disse isso pra ela, na verdade! Eu **queria** ter dito! E **disse** a ela que queria ter dito! (Eis a dimensão da minha covardia...).

Em outras situações eu até já escrevi sobre isso, e usei a versão mais interessante como estenografia da verdade. Mas o fato é que eu não tive a ousadia de usar realmente a frase!

:)

E, antes que alguém queira me internar, é claro que eu não pretendo "ser" esses autores. O que eu quis dizer a ela, naquele dia, é que eu sou a "face" dela que é visível pra uma leitora brasileira. Eu sou a "voz" que diz os textos dela por aqui (alguns, aliás.... Só alguns). E antes que alguém venha me chamar de orgulhoso e tal, vamos de novo deixar bem claro que essa ideia me vem de um lugar de profunda humildade e responsabilidade. Eu, quando escrevo as palavras dela, sei que vou ser lido como se fosse ela, porque sei que aquelas palavras vão ser lidas como se fossem dela. E isso me assusta, me aterroriza, me encanta e me move.

A gente, traduzindo, tem a responsabilidade, repito, e o privilégio de "encarnar" essas tantas vozes, de tantos momentos e tantas pessoas, pessoas inventadas e pessoas de carne e osso.

E é só quando você não nega essa posição em

que você se encontra, é só quando você não escamoteia essa responsabilidade por meio de algum discurso de transparência covarde e "já estava assim quando eu cheguei", é só aí que você pode fazer o melhor possível pelos autores, pelos livros e pelos personagens.

É só quando aceita esse fardo-barrapresente que o tradutor pode fazer com que os autores vivam de verdade, e falem de verdade, num contexto novo, para pessoas novas.

26. Aproveitado esse nó entre as identidades do autor e do tradutor. Você acredita que é possível apagar identidade do tradutor, ou ela está sempre presente no texto?

É claro que ela está presente. É aquilo que a gente já discutiu sobre a ideia de "estilo". O que ela não pode é se transformar em algo que incomode e oblitere a voz do autor, do narrador, dos personagens.

É um processo ambíguo, em certa medida irresolúvel em termos de alguma preceitística simples, mas por isso mesmo sempre mais interessante. É como o exemplo do ator de teatro que o Jiri Levy já evocava. É claro que algo do ator está em cena, a começar do seu corpo. E é claro que a plateia sabe que se trata de uma pessoa, com RG, problemas pessoais e tal. Mas é claro também que tanto maior será o talento do ator quanto maior for a sua capacidade de usar essa mesma presença, essas mesmas marcas, pra de alguma maneira

convencer o público de que quem está ali é uma outra pessoa.

Esse que é o paradoxo... A total "invisibilidade", a total falta de assinatura, em tradução, acaba redundando em traduções irresponsáveis, em sentido bakhtiniano, traduções que querem ter um álibi, que não querem se assumir como enunciados plenos, e que por isso mesmo não querem responder por suas escolhas: ou seja, traduções ruins, que se gritam traduções e que, de quebra, expõem nitidamente a marca da mão do tradutor. Ouvir um programa de computador lendo uma partitura, mecanicamente, "fielmente", te deixa muito mais consciente da camada intermédia que é esse "intérprete". Porque ele atrapalha o teu acesso àquele original que, paradoxalmente, pretende respeitar.

Por outro lado, uma tradução corajosa, que aceite plenamente o papel de "intérprete", de mediador, e que não negue sua responsabilidade como "veículo", pode sim chegar a esse estranho ponto médio em que o tradutor parece ter sumido precisamente quando pode até chamar atenção pro seu trabalho...

É mais uma daquelas curiosas situações meio nonsense zen... quanto mais você se assume como "eu" ativo no texto, mais você tem chance de chegar a um lugar de anulação desse "eu"....

27. Você escreve textos ficcionais também. Os autores que traduziste influenciaram ou influenciam a sua

escrita criativa?

Diretamente. Em alguma medida porque eu traduzi autores que já eram/seriam uma influência sobre a minha ideia de literatura, como no caso de Joyce, Stoppard e Wallace. Em outra medida, porque de fato eu cheguei a conhecer autores (e mais especificamente autoras) que viriam a alterar fundamentalmente as minhas ideias das possibilidades da prosa literária em projetos de tradução que me chegaram das mãos dos editores.

Se não se pode necessariamente ver com clareza o impacto que a leitura de Alice Munro teve sobre o que eu escrevi, isso não significa que ele tenha sido menos profundo. Mas no caso de uma autora como Ali Smith, esse impacto é muito visível, ainda que fosse até mais marcado em pecinhas que, no processo final de editoração do livro (*Sobre os canibais*) acabaram caindo.

Mas até aqui eu estou falando da minha relação com esses escritores enquanto leitor. Seja o leitor que propõe um projeto de tradução, seja o tradutor que lê certos textos por ter sido convidado a se envolver com um dado projeto.

Mas coisa completamente outra é o quanto o processo de tradução pode ter me (in)formado como "escritor" (entre tantíssimas aspas). Afinal de contas, se você passa anos da tua vida desmontando obras literárias de qualidade e dando o melhor que tem pra garantir que depois de reconstruídas com peças diferentes

elas continuem realizando as mesmas funções pra que foram projetadas, você acaba entendendo melhor a mecânica da coisa. Acaba se tornando mais íntimo do funcionamento, das estruturas, dos ritmos e dos “segredos” da prosa literária. Ao menos se você se empenha nessa tarefa, se você faz isso tudo “de coração”.

Eu realmente tenho cá pra mim que uma coisa que distingue os tradutores melhorzinhos (e aqui eu me arrego esse rótulo, pretensiosamente) é a compreensão dessas estruturas, simetrias e mecanismos mais amplos, de maior alcance e de ligação aparentemente mais tênue com a superfície sintática imediata. É perceber de fato como aquele texto original “funciona”, e notar o quanto esse funcionamento pode sim depender de escolhas sutis de tradução, agora totalmente dependentes de você.

E se você se treina nisso de prestar atenção, você acaba se treinando melhor como leitor e, por extensão, como escritor. Você está como que afinando as tuas facas, afinando o instrumento (de dentro pra fora e de fora pra dentro), ainda enquanto produz o texto literário “dos outros”. E nesse sentido mesmo autoras que eu não necessariamente elencaria entre as presenças mais óbvias como “influências” nos meus contos acabam tendo alterado sim a minha capacidade, a minha “invenção”, porque fizeram parte desse longo processo de “estágio”, de imersão na literatura alheia. Mesmo autoras que eu nunca traduzi, mas que pude ler depois de ter me formado como tradutor (ou me DEformado

[e aqui eu penso especialissimamente na Elena Ferrante]) acabam sendo lidas com olhos de tradutor, em busca desses mecanismos e desses efeitos que eu fui aprendendo a valorizar. Estrutura.

Porque vale lembrar que além de tudo isso eu estou há todos esses anos dando aula de tradução, lendo originais e traduções no miudinho com grupos variados de alunos. E isso é ainda outro mecanismo de aprendizado pra lá de poderoso. Ter de esmiuçar os textos e ser capaz não apenas de “sentir” os efeitos, mas de analiticamente defender a relevância e o funcionamento de cada um deles.

Ou seja, **sim**: e como!

O fato de eu ser tradutor, de ter traduzido certas coisas, de ter aprendido a ler como tradutor, tudo isso está por trás, eu diria, de muito do (eventualmente tão pouco) que possa haver de defensável naqueles contos.

28. Você costuma ler textos em tradução? Como é a leitura das traduções por um tradutor? Existe alguma relação de desconfiança?

Leio bem pouco. Por pura falta de tempo. Realmente gostaria de ler mais.

Leio muita tradução em legendagem, no entanto, como eu disse lá em atrás. Oficial e “amadora”. E tanto nesse caso quanto no da literatura o pêndulo oscila. Fico entre a inveja e a raivinha. Entre a felicidade, o alubrimento, quando encontro soluções em que

nunca teria pensado, quando vejo português brasileiro de verdade na página e, sim, infelizmente certa mesquinaria desconfiada, cacoete de leitor mofino de que eu nunca me curei. Mas ao mesmo tempo eu tenho a consciência desse cacoete e do quanto ele tem de nefando... e por isso mesmo me polio, vivo repetindo aos alunos que dar voz a esse tipo de crítica (o que é bem outra coisa) é costume de quem nunca foi publicado, porque afinal de contas todo mundo come bola, mesmo em coisas em que jura ter outra postura e tal...

Eu não diria que há “desconfiança”, no entanto. Mas o fato é que existe uma certa sensação de entrega arriscada quando, por exemplo, você está vendo um filme chinês legendado. É ao mesmo tempo assustador e educativo se ver na situação que afinal é a da imensa maioria dos nossos leitores, que mesmo que conheçam um tanto a língua do original, não têm acesso a ele durante a leitura e, portanto, se põem nas nossas mãos.

Acho fascinante o processo, em todas essas facetas.

29. Você produziu uma “visita guiada” a *Ulysses*, um livro que, de fato, faltava no Brasil. Você o escreveu por que acredita que o romance de Joyce precisa de uma obra-guia? Como seu livro pode ajudar na leitura de *Ulysses*?

Obrigado.

Acho que de fato o livro, algum livro como aque-

le, fazia falta.

Eu não diria que o *Ulysses* “precisa” de um guia. Mas acho difícil argumentar que não venha a calhar algum tipo de auxílio, algum apoio seja para a leitora que travou e não conseguiu dar prosseguimento à leitura, seja para aquela que pretende se aprofundar numa releitura. A distância no tempo, a incomensurabilidade cultural, a densidade técnica, a profusão de detalhes, o comprometimento com uma representação direta das personagens, esvaziando quase totalmente a persona do narrador... tudo isso tornava (e torna ainda mais nos dias de hoje) o *Ulysses* um romance bem mais “inatingível” que a média.

Agora, como eu digo lá mesmo no começo do livro, ninguém vai te dizer que você precisa de guia (seja o livro seja a pessoa) pra visitar a Catedral de Notre Dame^[4], ou a Capela Sistina. É entrar, ter olhos pra ver, e se impressionar, se encantar. Claro.

Mas ninguém também há de dizer que uma boa guia (obra ou pessoa) há de te mostrar coisas que você sozinho tinha pouca chance de perceber, há de te contar histórias de bastidores que podem te fazer valorizar ainda mais certos detalhes, há de te abrir mais aqueles olhos de ver de verdade, há de te fazer viver melhor aquele encanto. Mais plenamente.

É por isso que meu livrinho se chama “uma visita

[4]. A resposta de Galindo foi escrita antes do fatídico incêndio de 15 de abril de 2019.

guiada”.

Eu não quero explicar ou glosar o *Ulysses*. Meu papel ali não é o de detentor do real sentido ou da leitura definitiva. Eu queria era ser o sujeitinho que aponta em silêncio pra um cantinho de um vitral e te faz perceber uma coisa linda, divertida, imprevista, que você corria um risco grande de não ver por conta própria.

E espero que o livro cumpra essa função. Que motive mais gente a encarar as relativas dificuldades que às vezes empanam o brilho do livro numa primeira leitura, que faça mais gente ter o ânimo de dar uns cem passos a mais pra enxergar por cima do morro e ver o quanto é incrível, único, maravilhoso o que está logo ali, dependendo desse esforço. E se eu puder puxar pela mão, acho que vou ter cumprido uma função pra lá de nobre. Fazer as pessoas irem a Joyce. E fazer as que já foram ficarem mais tempo, com mais qualidade, com estímulo constante pra não desistir...

30. Como é traduzir autores vivos como, Garth Risk Hallberg?

Bom... tem coisas diferentes aí. De um lado existe a ideia simples de traduzir alguém que está vivo. E isso já acrescenta no mínimo um grau a mais de responsabilidade à empreitada, já que supostamente a própria autora pode ver o texto, ficar sabendo da recepção etc. Mas, mesmo nesse caso, existe a diferença entre traduzir uma pessoa que esteja no fim de uma

longa carreira (e você pode inclusive estar lidando com um livro escrito antes mesmo de você nascer), e traduzir o livro mais recente, ou no mínimo um texto bem recente, de uma pessoa que ainda esteja viva. Nesse caso, número um, e como eu falei: já se acrescenta um grau curioso de tensão elétrica ao processo, que passa a ser feito muito mais “a quente”, por assim dizer. Mas isso tudo muda de figura quando a gente passa ao segundo grau do processo, que é quando você está traduzindo um texto de uma autora que não só está viva, mas é aberta a conversar com você sobre a tradução.

Isso pode ser muito interessante.

Por coisas muito pequenas como, por exemplo, você poder perguntar a uma autora se Dr. Finkel, que aparece rapidinho na página tal do livro tal é homem ou mulher (quando eu não posso perguntar, ou quando a resposta é “tanto faz”, eu tendo a fazer os Drs serem doutoras...), e por coisas maiores também. Mesmo por pequenas “correções” (tradutores por necessidade são bons leitores e bons revisores, como já dizia o Francis Aubert) que muitas vezes, depois de aprovadas numa conversa com a autora, acabam aparecendo em edições sucessivas do mesmo livro. Sempre brinco com os alunos que uma vantagem de se comprar a edição em *paperback* de um romance novo é que ela tende a incorporar essas pequenas correções sugeridas por tradutoras que lidaram com a edição de capa dura, alguns meses antes.

Já tive caso de avisar a um autor que uma cer-

ta canção pop só passaria a existir um ano depois da cena em que era ouvida no livro, e a informação gerou alteração no paperback, até porque outras tradutoras já haviam apontado a mesma coisa (raça de obsessivos!).

Em alguns casos a experiência ganha ares ainda mais “íntimos”, com alguns autores com quem você desenvolve uma relação mais próxima, ainda que tente não ficar se metendo demais na vida e no tempo da pessoa, como comigo aconteceu com a Ali Smith. Ou no caso de famoso autor recluso que eu jamais poderei dizer em público que respondeu simpaticísimamente a certas perguntas que eu puxei da cartola só pra poder “conversar” com ele.

Mas o grau final da experiência é o que aconteceu comigo no caso de *Sweet Tooth* (*Serena*, no Brasil), do Ian McEwan, ou no caso de *City on Fire* (*Cidade em chamas*, no Brasil) do Hallberg, que é quando você traduz um livro ainda antes de ele ser lançado lá fora.

O caso do McEwan foi de um tipo, era um acordo com a Companhia das Letras pra que o lançamento mundial fosse no Brasil. O do Hallberg era de outra natureza, o livro estava sendo preparado pra publicação simultânea nos Estados Unidos e em mais de dez outros mercados. E foi aí que a editora teve a ideia de abrir um fórum online onde tradutores do mundo todo iam postar as suas questões, com o autor aparecendo uma vez por semana pra resolver. E ali foi uma experiência bem interessante. Ou seja, não tive qualquer contato pessoal, direto, com ele. Mas participei de uma experiência

em que a tradução, coletiva, pôde alterar os contornos do livro ainda antes de ele vir a público.

31. Você prefere traduzir prosa ou poesia?

lh.

Adoro prosa. E adoro traduzir prosa. Eu gosto da fluência do processo, e gosto do quanto a tradução me leva a ler mais “a fundo” a prosa literária. Agora, poesia....

Tem lá uma “aura”, né? Especialmente se a gente estiver falando de poesia mais estritamente metrificada e rimada etc. E tem um dado de superação que me seduz demais, na medida em que quando você olha pro poema e analisa pela primeira vez as questões formais relevantes, você pensa: não tem como.

Aí você fica parado olhando pra tela (“*there’s much staring involved*”, como diz o Billy Collins sobre a composição de poemas) e de repente acha uma rima possível pros versos 2 e 4 da estrofe. E aí consegue fazer o conteúdo daqueles versos caber no metro devido... e isso já delimita o que você precisa pôr nos versos 1 e 3, e a essa altura você já está com o ritmo do poema interiorizado, e sabe que precisa apenas preencher uma “batida” que já sente com muita clareza, e percebe que o verso 3 tem que terminar com tal palavra. E aí você troca a tal palavra por um sinônimo que gere mais possibilidade de rima, e de repente você encaixa a rima 1-3... e vai indo, e coisa de meia hora, quarenta minutos

depois daquele momento de pasmo inicial, você tem um soneto com todas as pecinhas no lugar. A sensação de superação de dificuldade é sem par. É delicioso mesmo.

É claro que essa versão de meia hora nunca chega no livro. É claro que você vai mexer e remexer, alterar coisas etc... Mas quando você lê a versão final, um mês depois, e percebe que ela está fluida, que soa bem, e que causa um efeito não dessemelhante daquele causado pela música do poema original... ora, a sensação é sublime. De verdade.

Acho que é isso.

Poesia é tudo mais "concentrado".

É claro que um projeto como o *Ulysses* me enche de orgulho. Mas até por ele ser esse monumento, em termos de tamanho, é difícil sentir essa satisfação meio "global"... você consegue com trechos.

Mas um soneto é uma peça mais "manejável", como um seixo, uma gema, como um ovo, e é fácil ficar olhando pra ele de vários ângulos e sentir a satisfação das proporções bem estabelecidas.

32. Quando você traduz textos dramáticos, como os de Tom Stoppard, você leva em consideração a encenação?

Depende do que peçam os editores.

Nunca traduzi teatro pra um grupo, pra uma encenação. Quando traduzi, com o Luís, o *Doutor Fausto*

de Marlowe, a nossa ideia era gerar um texto "encenável", mas sabendo que, especialmente em se tratando de textos da extensão das peças elisabetanas, qualquer montagem que se viesse a fazer tenderia a realizar as suas próprias adaptações.

O mesmo aconteceu com as peças de Tom Stoppard. Eu sempre tento zelar pela oralidade brasileira em falas, tanto em romances quanto no teatro, então esse dado não se altera muito. Mas no teatro precisa rolar uma atenção maior às sonoridades, a certos choques de consoantes ou vogais, por exemplo.

Ao mesmo tempo, o projeto da coleção da Companhia das Letras em que o livro seria incluído não previa a elaboração de um texto pra repertório de companhias de teatro, e sim a apresentação das peças a "leitores", então o projeto pretendia um pouco caminhar nesse fio de navalha, de se manter legível e respondendo mais ou menos aos mesmos critérios de liberdade e fidelidade que se aplicariam à tradução de um romance, mas ao mesmo tempo gerar um texto final que pudesse ser "dito" em cena sem a necessidade premente de grandes alterações.

Na verdade, existe já um projeto de se montar uma daquelas peças e, num gesto que nem é tão frequente assim, o grupo quis usar a minha tradução. Mas eles mesmos me avisaram que vai haver muita adaptação, inclusive de contexto social e histórico e tal, e que o texto final não vai corresponder cem por cento ao meu.

Ou seja, acho que dá pra manter essa multivalência do texto final, lembrando que considerações de ordem prática, no teatro, sempre hão de imperar no final.

33. Como você vê a ideia da adaptação da sua tradução no caso desse grupo teatral? Quem assina o texto final, o tradutor ou o adaptador?

Não sei ainda como vai ser. Nem mesmo SE vai ser (vocês bem sabem como são as coisas com o teatro, ainda mais nesses dias...). Mas imagino que a “assinatura”, em termos de dar a palavra final sobre o texto que será usado, venha a ser da companhia, do adaptador, se for o caso de haver uma figura com essa função específica, ou do coletivo dos atores mais diretor, o que até me parece mais provável. Eu deixei claro que estava mais do que disposto a acompanhar alguma etapa do processo, colaborar se fosse o caso. Mas seria mais nesse espírito de me oferecer caso eles quisessem, um pouco até por curiosidade (semetidismo?) e por uma atração vestigial (de tempos de estudante) pelo mundo todo do palco e tudo mais... Acho cem por cento ok e até desejável abrir mão dessa determinação final sobre o texto. São eles mesmos a decidir.

A bem da verdade, a experiência toda da tradução literária é um belo aprendizado nisso de abrir mão de decisões finais. Eu lembro de ter ficado chocado numa das primeiras ocasiões em que recebi um livro que eu tinha traduzido, quando percebi que logo a pri-

meira frase não era a que eu tinha escrito. E na verdade não era algo que me agradava. Lembrei rapidinho que a gente tende a assinar contratos que explicitamente declaram que o tradutor não tem prerrogativas decisivas quanto ao texto final. Mas, poxa, é o meu nome que aparece na folha de rosto! E essas palavras não são as minhas!

:)

Foi a partir daí que eu comecei a pedir sempre, mesmo nas editoras comerciais, pra fazer algo que pra mim tinha sido comum no trabalho com a EdUFPR, por exemplo, que é pedir pra ver as provas depois de elas passarem pela preparação de originais. As editoras não curtem tanto assim esse pedido, porque pode atrasar o processo de produção, além de ter alguma probabilidade de gerar ruído demais. Mas eu comecei a me comprometer a fazer essa leitura sempre muito rápido (tipo 24 horas mesmo, em muitos casos), pra convencer o pessoal de que era possível. Com isso eu consegui retomar um pouco do controle sobre essas alterações maiores, porque pelo menos eu dou uma olhada no texto antes de ele seguir pra revisão.

Por outro lado, com os anos, eu fui ficando muito mais tranquilo com essa ideia de que o texto final da tradução publicada não é totalmente meu. Passei a achar muito bom, na verdade, descer do cavalo e aceitar que, ora, as pessoas, com imensa frequência, têm ideias muito melhores que as minhas! Pasma geral, ehehe!

Especialmente o grupo de preparadoras de editoras como a Companhia das Letras e a Todavia, por exemplo. Essas pessoas têm em geral muito mais experiência do que eu, muito mais jogo de cintura, muito bom-senso, são **extremamente** competentes...

E os textos, depois da leitura delas (e da minha revisada) ainda passam pelo fechamento de um editor, ou de um departamento editorial, antes de ir pra revisão pontual. Ou seja, passam pela mão de muita gente além de mim, antes de chegarem à leitura. E eu acho isso positivo, acho bonito, quando os profissionais envolvidos são desse nível. Acho que apaga um pouco dos caetanismos excessivos, abre possibilidades que eu não vi, corrige comidas de bola (sofro de esferofagia aguda grave)...

Ou seja, hoje eu vivo num meio termo. Eu peço pra rever o texto, sim. Mas altero muito pouco do que foi feito, via de regra. Mantenho uma mão no leme, é verdade, mas deixo a deriva me guiar por boa parte do caminho...

E isso se transfere legal pra essa coisa do teatro. Menos excesso de "zelo" por um texto que, pra começo de conversa, não era "meu" quando nasceu; mais consciência de estar participando de um processo coletivo destinado a apresentar a melhor versão possível do texto... a mais efetiva.

34. Quais suas outras experiências com a tradução? Você já traduziu quadrinhos, textos técnicos, legenda?

Vejamos. Na literária acho que fiz de tudo um pouco. Romance, conto, teatro, poesia metrificada, poesia livre, letra de canção, textos dos séculos XVIII, XIX, XX, XXI. Dei sorte.

Até podcast eu já fiz, né, com *O palácio da memória*, pra Todavia.

Quadrinhos eu AINDA não fiz... isso enquanto escrevo essa resposta. Mas *Rusty Brown*, do gênio que é o Chris Ware, está literalmente aqui do meu lado, esperando eu terminar o projeto Salinger com a Todavia. E é quase certo que quando alguém estiver lendo essa resposta eu já hei de ter terminado, ou estar terminando. E quem sabe o livro até já esteja disponível.

Legenda eu nunca fiz. Nem pra internet.

O que eu fiz foi traduzir uma vez uns cliques da televisão romena pra um documentário do João Moreira Salles. Mas os trechos acabaram nem sendo usados na montagem final.

De textos técnicos, fiz um quase nada. Mas fiz alguma coisa de "não-ficção", tanto na academia (um livro italiano sobre humor) quanto pra editoras comerciais (um livro do Stephen Greenblatt sobre Lucrécio). Uma vez, na graduação, eu traduzi (em áudio, gravando cassetes porque a pessoa não queria pagar pelo trabalho real de produção da tradução), uma apostila italiana de fisioterapia....

De fato, dei sorte...

O que eu fiz muito pouco, mesmo, foi traduzir

PRO inglês. Até porque não considero que seja uma situação ideal, já que eu não tenho competência de falante nativo. Fiz umas amostras de ficção do Thiago Tizzot, aqui de Curitiba. Fiz aqueles recortes de Dalton Trevisan pra um livro de fotografias do Nego Miranda (isso a quatro mãos com o Guilherme Gontijo Flores). Mas pouquíssimo...

35. Você acha que o tradutor vem ganhando visibilidade?

Muito. Acho que em alguma medida isso se deve a uma maturidade geral do mercado editorial, também a uma geração excelente e profissionalizada de tradutoras e tradutores, egressos de cursos universitários de tradução... mas acho, hoje, que tem a ver também com uma consciência maior da própria importância da figura do "mediador", da necessidade de se tratar com cuidado e respeito a aproximação do outro... Ou eu **espero** que seja isso.

36. O que você ainda quer traduzir?

Bom...

Quero primeiro terminar meu projeto Joyce. Isso deve envolver a entrega do volume com o teatro e a poesia, a finalização da tradução completa do *Finnegans Wake* (quem sabe acompanhada de algum tipo de "guia", que no entanto vai poder ser mais idiossin-

crático, já que o trabalho fundamental de apresentação do livro você já fez, né, Dirce!) e, se tudo der certo nas negociações com a Companhia das Letras, a publicação de uma edição revisada da tradução do *Ulysses* pro centenário do livro, em 2022, além de uma reedição corrigida do guia *Sim, eu digo sim*, que já esgotou uma primeira impressão. Queria muito ter isso feito até completar 50, em 23.

Mas quem é que vai saber... o *Wake* não é bolinho...

De resto, feito isso, restam desejos.

Queria muito fazer *Oblivion*, do David Foster Wallace, que acho o maior livro dele.

Queria fazer os dois livros da Alice, do Lewis Carroll. (E, entre dar essa entrevista e revisar as provas do livro, recebi um convite pra fazer os dois!)

Queria fazer a tetralogia das estações da Ali Smith, qualquer P. G. Wodehouse.

Tivesse *world enough, and time*, queria fazer o *Ducks, Newburyport*, da Lucy Ellmann, filha do biógrafo do Joyce, que é a maior e mais bonita "resposta" ao monólogo final do *Ulysses*...

Ih... tanta coisa.....

ENSAIO

DIRE LA STESSA COSA: ECOS DE ECO,
de Caetano Waldrigues Galindo

Dire la stessa cosa: ecos de Eco[1]

Em setembro de 2008, durante a Semana de Letras da Universidade Federal do Paraná, uma mesa-redonda que a princípio deveria discutir o relativismo linguístico, de Humboldt a Steven Pinker, com passagem obrigatória por Whorf e tudo mais, acabou desviada de seu curso. Por sugestão de um dos membros, decidimos homenagear durante aquela discussão o professor José Borges Neto, agora também nosso colega, mas professor de quase todos nós em outros momentos. Para isso, escolhemos discutir um texto que ele havia apresentado num recente evento internacional de linguística formal, também ali na UFPR.

O texto em questão tratava de referência. Teorias semânticas da referência. De Frege a Wittgenstein (ainda que esse nome não fosse diretamente abordado), passando por Russell, claro, e indo além. Durante a leitura, decidindo qual seria o meu ângulo de, digamos, comentário, já que definitivamente não se trata de uma área em que eu tenha credenciais de especialista, topei com uma referência ao santuário de Ise, que vergou a minha leitura diretamente para questões de tradução e, servindo de ponte para perguntas que já vinham me incomodando havia algum tempo, e com as quais eu vinha *incomodan-*

[1]. Uma primeira versão deste texto foi publicada em *Literatura, Crítica e Cultura I*, organizado por Maria Clara Castellões de Oliveira e Verônica Lucy Coutinho Lage (Belo Horizonte: UFMG, 2008, pp. 203-221).

do meus alunos havia muito (e continuo ainda hoje, mais de dez anos depois), determinou o que viria, com o tempo, a ser este ensaio que você está lendo.

Um ensaio que era originalmente uma série de perguntas, de pedidos, e que depois de reelaborado, uma década mais tarde, continua se constituindo mais como uma interrogação do que como uma proposta de resposta, ou solução. Uma grande pergunta e um grande pedido de colaboração (quem sabe você, terminando a leitura, me ajude a terminar a escrita). Um ensaio sobre coisas: sobre as mesmas coisas, sempre, em se tratando de tradução: sobre a mesma coisa que é a tradução.

E que começa e termina em Uji-tachi, no Japão.

Ohiru-menomuchi-no-kami

Que é onde fica o templo dedicado a Amaterasu Omikami, uma das principais deusas do panteão xintoísta, cujas origens, como muito no domínio da religião e da tradição, se perde em incertezas e pré-estabelecidas convenções. Que nesse caso dizem que a construção do Naiku, primeiro dos templos do complexo, data de 4 a.C., enquanto a compleição do Geku teria se dado perto da metade do nosso primeiro milênio. Pois já de saída, nessa discussão sobre réplicas, reproduções e refeituas[2], vale notar que 'o' santuário de

[2]. Porque é isso, afinal, que ela vai ser. Porque é disso, afinal, que trata toda a teoria da tradução...?

Ise, para começo de conversa, já não fica exatamente em Ise, que resta mais ao norte, e, além disso, é preciso fazer notar que se trata, na verdade, de um complexo de santuários, dominado de saída não por um grande templo mas por dois, o Naiku e o Geku.

Mas se trata do (em teoria, singular) santuário 'de Ise'. E o templo (os templos) continuam (m) de pé. Continuavam em 2008, e continuam em 2019, quase sem se dar conta desse miserável intervalo de tempo. A não ser por um pequeno detalhe. O templo que estava de pé quando este ensaio foi originalmente escrito, neste meio tempo foi completamente obliterado e substituído pelo que hoje está lá, se você for visitar.

A cada 20 anos, como parte de uma grande festa, que se vê precedida por toda uma série ritualizada de eventos preparatórios o templo é integralmente substituído. O edifício, que já está em sua sexagésima segunda edição registrada, é desmontado e, logo ao lado, erguido novamente. Ou não, visto que o novo edifício, além de não ficar exatamente no mesmo lugar, é construído com materiais novos, precisamente com a finalidade de permitir que permaneça novo.

Mas, ao mesmo tempo, é central para a ideia xinto considerar que o templo não é (ou não é apenas) um novo edifício, mas sim a continuidade temporal linear de 'o santuário de Ise'. Faz parte de sua posição central naquela tradição precisamente essa ambiguidade constitutiva entre ser sempre novo e permanentemente velho, tradicional. Um elo atual com o passado.

O santuário, em suma, para os japoneses xintoístas, é 'o mesmo' desde sua inauguração original. Há apenas um Naiku. Erigido, no entanto, cinco vezes por século. Do zero. Novamente.

A continuidade, digamos, ontológica, em nada se liga à uniformidade da matéria. Trata-se, afinal, de um santuário religioso. E o reino da religião, como o da arte, não é deste mundo. Embora sejam, ambos, este mundo inteiro e nada mais.

*

E ainda mais um dado nessa curiosa dinâmica pode ser interessante para essa nossa conversa.

Porque o sítio em que ficava o templo 'antigo' é mantido rigorosamente vazio ao lado da nova construção por vinte anos, quando nele novamente se erguerá 'o' templo de Amaterasu. Fica ali, como memória daquele passado, daquele 'original' e, curiosamente, fica coberto de pedrisco branco, *tabula rasa*, página vazia, original deposto. Original, no entanto, que apesar de desaparecer determina de maneira estrita a estrita forma do templo recém-construído, que é em tudo e por tudo, apesar dos novos materiais, idêntico a ele, que, adicionalmente, foi construído num estilo e segundo planos que *nenhum outro edifício* no Japão pode compartilhar.

A cada vinte anos o santuário de Ise é reconstruído, mas apenas o santuário de Ise pode ser construído segundo *aqueles* moldes. Eu simplesmente não

posso copiar a construção.

Não seria o santuário.

Denotações.

Do ponto de vista estritamente linguístico, que nos interessava naquela ocasião, se trata de uma questão de continuidade de referência...?

Talvez.

Diante da pergunta 'o que é o santuário de Ise?' ou, melhor ainda, diante da necessidade de se definir por ostensão o sintagma 'santuário de Ise', o gesto de resposta apontaria a cada vinte anos para lugares diferentes (literalmente), para coisas diferentes, diante inclusive do fato de que o templo *anterior* nem sequer estaria ali para qualquer comparação ou complicação. Mas para quem desse a definição, ou a resposta, não haveria dúvida de que a pergunta ou a definição *não eram desprovidas de sentido*. Existe um referente para o sintagma 'o santuário de Ise'. E, num sentido convencional ao mesmo, esse referente é sempre o mesmo.

A resposta não seria 'olha, até ontem era isso aqui, que nem existe mais, mas agora passou a ser isso aqui, que é novinho em folha, mas tem dois mil anos...'. A resposta, ao menos dentro do quadro cultural em que esse dado se encaixa, seria unívoca e inquestionável. *Ecce templum*. Aqui está o santuário. O signo continuaria a ter 'referente' e seu 'sentido' (o Sinn de Frege) teria mudado, sim, mas de forma muito diferente daquela que costumamos atribuir à relação de sinonímia, por exemplo.

'Vênus' e 'A estrela da tarde', exemplos incessantemente martelados de Frege até hoje, seriam, afinal, signos que apontam para um mesmo referente, mas através de sentidos diferentes. Onde o *sentido* é visto quase que literalmente como o elo, a seta da denotação, que leva, por caminhos particulares e definidos, do signo ao referente no mundo. De fato, uma definição de sinonímia.

Mas no caso de Ise, a expressão terá continuado a mesma. Não há sinonímia entre dois nomes (ou duas *descrições*) idênticos (as). Eles são o mesmo. O nome é o mesmo e seu referente, contra-intuitivamente, também (levando-se em consideração a concepção religiosa vigente, a única que aqui nos interessa para tentar entender o fenômeno). Um mesmo 'signo' aponta a cada vinte anos para dois referentes diversos que, contudo, são convencionalmente considerados não apenas 'equivalentes', mas, de fato, 'o mesmo' referente.

Há ainda, portanto, graças a esse dado extralinguístico, um diferencial em relação a contextos como os que se verificam quando a expressão 'o papa' continua tendo um referente mesmo depois da morte de um ocupante qualquer da sé apostólica. Muda o indivíduo histórico, mas mantém-se a forma de predicar (trocadilho?). Ou não.

Porque afinal aqui ainda sempre cabe menção ao 'novo papa'. Ou seja, a consciência da alterabilidade do referente faz parte da definição do processo de predicação. Mesmo que seja recoberta por um fenômeno

mais amplo. Já, a acreditarmos nos relatos sobre Ise, a ideia de um 'novo santuário' simplesmente é errada, se não desprovida de interesse. O templo continua lá. Foi fundado há vinte séculos.

Já o papa...

No caso de Ise, a referência (a *Bedeutung*) permanece a mesma conquanto mude materialmente (inclusive porque só há um desses edifícios em cada momento histórico) e o sentido também, inclusive porque só há uma forma de se definir e de se estabelecer o santuário a cada momento.

Bem-vinda, afinal, a um modo 'oriental' de conceber o mundo. Pois o santuário, como o Dao, é singular e múltiplo. Muda com regularidade e segundo regras previsíveis, mas, essencialmente, não muda. Permanece sendo *a mesma coisa no mundo*.

E, ainda outra coisinha, vale ressaltar que nada existe em cada sucessiva construção que a delate como cópia. O que existe em cada uma, manifesto em cada uma, é um conjunto de regras, determinações, plantas e instruções rituais que garantem que ela *não seja* uma cópia, mas sim que seja *o santuário de Ise*.

Original. Como sempre. Como todos.

Trata-se apenas de uma questão de se determinar o que é determinante da realidade. O que define algo no mundo como *o santuário de Ise* é sua localização (ainda que aproximada), sua utilização, sua construção segundo um plano e uma ritualística determinados, não a matéria de que se compõe ou os homens que

o erguem. O que determina o referente do signo em questão é uma convenção a que subscrevem os usuários.

Um jogo.

Burro é quem faz burrice, dizia a senhora Gump.

O significado de uma palavra é seu emprego na miríade de situações de linguagem em que caiba, dizia Wittgenstein.

O santuário de Ise é o santuário de Ise, ora.

E o *Hamlet*?

Ron Muek.

Outra experiência.

Em sala de aula. Numa discussão sobre o realismo na literatura (na arte...?) coloquei na página da disciplina na internet alguns dias antes uma imagem de uma obra do escultor hiper-realista Ron Muek. Não fosse o fato de suas peças (feitas especialmente de silicone, diversos tipos de pigmentos, cabelos humanos e tecidos) como regra ostentarem proporções alteradas em relação a seus modelos (são diminuições ou ampliações de pessoas) seria de fato difícil determinar de relance seu estatuto como *esculturas*.

O dado novo na discussão, com que eu nem mesmo contava, era precisamente o fato de que estávamos, naquela situação, diante de uma *reprodução* fotográfica digitalizada da *obra*, a que não appendi qualquer texto descritivo. E os alunos, como bem se poderia ter previsto, sequer imaginaram que não se tratasse de fato de uma foto de uma velha senhora.

Nada havia na imagem que a delatasse como *cópia*.

Quando informados de que se tratava de algo feito por uma pessoa, os alunos reagiram, de modo geral, em duas direções. De um lado, o pasmo diante da competência do artista, a admiração pelo virtuosismo. De outro, um acréscimo, e jamais um decréscimo do interesse inclusive humano pela imagem e pela figura ali representada. Ao se verificar arte, ela se provou mais real.

Nenhuma novidade.

Mas isso nos levou a alguns exercícios retóricos.

Pois se olhar uma foto de uma escultura que reproduz (e no caso de Muek é normalmente assim) um modelo humano, desde que não saibamos tratar-se de uma *obra de arte*, pode em nada diferir de contemplar uma foto daquele mesmo modelo, o que podemos dizer da possibilidade de um leitor se deparar com um texto traduzido que não se identifique como tal[3]?

Nos dois casos, o que resta é o limite da competência da execução (aquele conjunto de premissas e regras que regem a construção do santuário). Se a tal *reprodução* tiver sido feita de acordo com as regras realmente relevantes, mesmo que desconsiderando questões irrelevantes (o material, por exemplo), provavelmente não haverá diferença de assimilação. Ou seja,

[3] Esse exercício também movido por ligeiro interesse pessoal, já que uma revista literária local publicara equivocadamente assinado por mim um texto do prosador romeno Mircea Cărtărescu, que eu havia entregue como tradução.

uma boa tradução, que não se *entregue* pela reprodução de usos e marcas de outra cultura[4], pode ser lida como um texto original.

Nenhuma novidade.

Porque nada há, no texto traduzido, que *necessariamente* indique ser ele uma *reprodução*. Fora dos domínios da crítica especializada, afinal, uma tradução é apenas um texto. Um texto, no entanto, inequivocamente marcado pelo fato de vir *depois* de um outro texto.

Um *original*.

Removida essa informação, resta o texto.

Demolido o templo antigo, resta o vazio e o novo.

E boa parte do sentido deste ensaio estava e está precisamente em reconhecermos que é assim que os leitores de fato se aproximam e se apropriam da obra traduzida.

Como se da *obra*.

Como ela.

Primeiras perguntas

Pense nas respostas possíveis para a pergunta 'você sabe quem é o papa?', por alguém que,

1. Trabalhe com ele cotidianamente.

[4] E obviamente desconsidero para esses fins todo o campo das traduções estrangeirizantes, que efetivamente pretendem orgulhosamente se declarar traduções. Trata-se de outro tipo, relevante, de "esculturas", afinal. Igualmente belas, mas que têm de ser discutidas em outros termos.

2. Tenha conhecido o homem quando criança.

3. More em Roma e o veja diariamente.

4. Tenha uma vez visto uma foto dele na imprensa.

5. Saiba o nome do indivíduo historicamente determinado que hoje é 'o papa'.

6. Conheça a definição do papel de um 'papa' na hierarquia católica.

7. Saiba dele algum segredo indizivelmente abominável.

É claro que estamos jogando com significados possíveis para mais de um dos elementos da frase. Especialmente os verbos *saber* e *ser* e as respectivas ênfases linguísticas e extralinguísticas que cada falante pode dar a eles, ou neles sentir. Mas pense, por favor, nas diferenças (e similaridades) de sentidos dados ao sintagma 'o papa' em cada um desses casos.

Pense, acima de tudo, no fato de que cada um dos indivíduos citados nesses sete exemplos pode responder afirmativamente à pergunta e, mais ainda, pode usar adequadamente o sintagma 'o papa' em diversas frases legítimas da língua, dizendo inúmeras coisas sobre o mundo e sobre o papa.

Eles sabem quem é o papa.

O papa é o papa. Como *Hamlet*.

With a difference

Um ponto absolutamente central da visão que nos (ocidentalmente?) dificulta conceber como uma e

a mesma cada uma das sucessivas iterações do santuário de Ise; uma das questões que mais marcadamente carimbam as peças de Muek como reproduções; um dos fatores mais importantes para termos de necessariamente ver uma tradução como algo que pode ser visto como *quase* o original que pretenderia reencarnar é algo ligado, sim, a uma noção de anterioridade (posterioridade, mais especificamente) cronológica, *belatedness*, mas derivado dela de forma qualitativamente diferente. Trata-se de vermos cada uma dessas entidades de *segunda ordem* como algo que apresenta alguma espécie de *acréscimo* (e não originalmente de perda) de informação em relação ao que as antecederam.

Cada novo templo de Ise é, desse ponto de vista, *novo* muito mais por ter elementos que não faziam parte da construção *original* do que por não contar em sua estrutura com elementos que anteriormente estavam lá. Por isso ele é uma re-iteração. Uma reconstrução. Novo.

As peças de Muek são vistas como tais não por não serem dotadas de órgãos vitais, alma etc[5]... mas, como arte, por contarem com o acréscimo que é o espírito do artista, a mesma reprodução.

O que pode haver de *infidel* em uma tradução não se refere ao que nela falte do original (trata-se afinal, da definição mesma do processo) mas ao que nela

[5] Isso no máximo é o que não faz delas 'pessoas'. Não 'originais'. Cf-se, por exemplo, as complicadas discussões despertadas pelos diversos usos de cadáveres plastinados nas escolas de medicina & nos museus...

possa existir de *diferente*. Novo. Ou, em extremo, a sua mesma *condenação*, desse ponto de vista, a um segundo lugar cronológico.

O pecado, embutido na ideia de se atribuir valor significativamente menor à reprodução, pode não estar necessária ou unicamente ligado à ideia de *perda*. Mas sim, e talvez fatalmente, se pensamos nesses moldes, à ideia de acréscimo. E ambos os aspectos estão de certa forma (ou de certas formas) embutidos na noção de Umberto Eco de que o que caracteriza o trabalho de tradução é seu estatuto como *quase*. Se de um lado a tradução não chega a ser o original, ela simultaneamente *deixa* de ser o original ao acrescentar a ele, no mínimo, uma segunda presença autoral (reserve-se).

Untersuchungen

A filosofia de Wittgenstein, em tudo o que possa ter de complexa, insondável e infinita, consiste em considerável medida (penso, claro, no Wittgenstein das *Investigações filosóficas*) em um ressonante apelo ao bom-senso. O filósofo que declara que os problemas filosóficos surgem apenas quando a nossa linguagem entra em férias, quando ela age como um motor em ponto-morto, fora portanto de uma situação de uso, é o homem que lembraria que, por exemplo, problemas quanto a 'o que é o tempo' só podem surgir quando deixamos que nossa língua deixe de nos pertencer e concedemos custódia dela ao *perigoso* grupo dos filósofos.

Porque no dia a dia, eu, você e quem mais quisermos considerar sabemos perfeitamente o que é o tempo. Usamos a palavra e o conceito em uma infinidade de contextos, sentenças e ambientes, lidamos muito bem com ambos, nos fazemos entender e entendemos os outros quando a empregam. Sabemos, portanto, 'o que é o tempo'[6].

Muitas das questões recorrentes na teoria da tradução podem ser tratadas da mesma maneira caricatadamente wittgensteiniana. A tradução é impossível? Qual é o estatuto ontológico da tradução de uma obra de arte em relação ao original?

Nosso caso.

Imagine, por favor, os seguintes leitores possíveis, todos eles definidos depois de terem respondido à pergunta 'você leu *Hamlet*?':

1. Alguém que leu o *original* da peça no *Folio* editado em 1623, em 1623.
2. Alguém que leu o dito *Bad Quarto*, publicado em 1603, em 1623.
3. Alguém que leu, ontem, a edição de Stanley Wells para a Oxford Classics.
4. Uma criança que ouviu toda a peça lida por seu pai.
5. Alguém que leu a tradução brasileira de Péri-

[6] E vale lembrar a aporia de Agostinho, frequente obsessão de Wittgenstein, que nesse caso, como em muitos outros, parecia estar prestes a dar forma definitiva à mesma ideia quando diz 'o que é então o tempo? se ninguém me pergunta eu sei; se quero explicar a quem pergunta já não sei mais' [tradução minha], na abertura do livro XI das Confissões (caput XIV).

cles Eugênio da Silva Ramos.

6. Alguém que leu a tradução brasileira de Ana Amélia Carneiro de Mendonça.

7. Alguém que leia a tradução brasileira do *bad quarto*, de José Roberto O'Shea.

Imagine agora que cada um desses leitores foi questionado, depois de responder, por alguém que lhe disse 'não, então você não leu o *Hamlet*.'

A sea of troubles

Primeiro de tudo, olhe bem o que se fez com a pergunta.

Presumimos que a pergunta feita a cada um de nossos leitores virtuais foi formulada em uma língua (na língua) que ele compreende. Presumimos, talvez próximos aqui do tão mal-falado senso-comum, que exista um conteúdo determinado naquela pergunta que, ao menos entre certos pares de línguas (suficientemente próximas) pode ser *transmitido* de maneira adequada em cada uma delas.

Seria um ponto de vista chegado ao da leitura analítica Russelliana, por exemplo. Pasmem. Acreditamos que exista, subjacentemente à frase efetivamente utilizada, uma estrutura lógica que pode ser recoberta por formulações de fato diferentes, língua a língua. Existe um X tal que X é o falante, que pergunta a Z se Z pertence ao grupo dos que leram Y. Ou qualquer outra formulação a que alguém que de fato entenda de cálculo

de predicados possa chegar. E ambas as perguntas efetivamente formuladas (estou, claro, pensando em suas formas inglesa e portuguesa, descontado o problema da diacronia) corresponderiam a essa mesma *estrutura*.

Ou não. Se penso, como J. L. Austin, em frases como entidades determinadas a *fazer coisas*, e não a descrevê-las, posso ver esse primeiro problema de forma diferente, mas ainda assim conversível. Desejo obter algo de meu interlocutor (a informação de ter ele realizado com tal livro a ação que naquela cultura mais correntemente se defina como o nosso processo de leitura – presumindo sempre que tal ação exista em cada dada cultura) e para isso emprego o instrumento adequado em cada caso, cada cultura, cada língua. Não há necessidade de uma forma lógica subjacente comum. Há apenas a necessidade de que o mesmo *efeito* se solicite e se obtenha.

Qual o critério de sucesso?

No primeiro caso, a paridade das formas lógicas que se possam derivar das sentenças nas duas línguas (descontadas as diferenças de estilo de notação entre um e outro lógico, o que é tudo menos irrelevante). No segundo, a constatação dos falantes de que o processo foi bem sucedido, cá e lá. Jogos. Regras estabelecidas *in loco*.

Em segundo lugar, depois de determinado o que podemos fazer com a parte mais extensa da sentença, temos de lidar com os itens lexicais.

Ler. *Hamlet*.

E fica claro que a resposta espiritissuína de nosso putativo interlocutor B ('você não leu o *Hamlet*') pode novamente depender da atribuição de sentidos específicos a algum, alguns, desses itens. Se aquele itálico mudar de lugar, muda com ele a leitura da sentença. Posso, como os filósofos, discutir infinitamente o sentido efetivo, ou o sentido efetivamente utilizado, do verbo e da noção de *ler* naquela cultura, para aquele falante ('você não *leu* o *Hamlet*'), definida em oposição, por exemplo, a *passar os olhos*; ou definida, mais precisamente, como *analisar detidamente*. Corrijo as regras do jogo, nesses casos, mostrando ao meu interlocutor que não estamos pensando no verbo da mesma maneira.

É claro que, da mesma maneira, o exemplo '4' pode levantar a questão 'você não leu o *Hamlet*', que igualmente questiona o sentido do verbo.

Hamlet

Mas o fato é que, com ou sem viagens filosóficas daquele itálico por toda a sentença, uma das palavras continuou sendo grafada assim em todos os exemplos. E isso não é desprovido de sentido. Estávamos usando aqueles itálicos para demonstrar ênfase, para, de certa maneira, retirar uma das palavras do contínuo usual da sentença e dos contextos, chamar atenção para ela como, naquele momento, algo que merece consideração quase extralinguística (daí estarmos nos aproxi-

mando dos filósofos, embora estivéssemos, na verdade, pedindo que nossa língua ali, em oposição a entrar em férias, trabalhasse em dobro). E o título da obra de literatura virá sempre grafado dessa forma. Será sempre uma palavra de exceção. Será sempre um item especial.

E que fique claro que quando emprego como exemplo um texto literário que tem por título um nome próprio, evito toda uma série de digressões (ainda outra), que evitariam a discussão mais direta da especificidade da obra literária. Todo o exercício ficaria muito mais longo e complexo se a mesma questão tomasse como base *The Merry Wives of Windsor*. Um degrau a menos a ser vencido no processo.

Contudo, essa discussão sobre títulos de peças, obras literárias, continua tendo sua relevância nesse texto, já que originalmente a peça sequer se chamava *Hamlet*, e sim *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, em 1603, e *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*, em 1623.

Hamlet, no entanto, serve como uma espécie de atalho. Italicizado.

Mas para onde?

Porque, sem que entremos em longas discussões sobre 'o que é a obra de arte', basta lembrarmos que o problema de sua 'reproduzibilidade técnica' foi encarado desde cedo pela literatura e, com expressivo vigor, pelo mundo do teatro elisabetano, que convivia com os tais *quartos* piratas, edições disparatadas e variadas de peças de sucesso e, em muitos casos (*Hamlet*

sendo o mais famoso deles), com a absoluta ausência de originais.

Afinal, nenhum dos textos lidos pelos leitores dos exemplos acima era necessariamente *igual* a qualquer dos outros.

O texto de 1603 é de saída muito menor que o de 1623, que tem mais *erros* que as edições recentes, que muitas vezes optam (em alguns casos *sempre* optam) por passagens que constam do *bad quarto* e não do *folio*. Praticamente, em função dessa flutuabilidade do *original*, nenhuma versão inglesa do *Hamlet* (sem nem levarmos em conta a variação ortográfica etc..) é exatamente igual às outras.

E nem mencionamos as traduções.

Erros, desvios, fazem parte do processo. Margem de erro que às vezes pode ser excedida por muito, como no caso dos leitores que apenas tenham tido acesso ao texto de 1603, que de fato não reconhecerão certas discussões sobre o *Hamlet*. Por outro lado, caso a edição que você comprou ontem de um novo romance contasse com erros de revisão, com a omissão de uma palavra ou, por um erro de impressão, não contasse com toda uma página de texto, nem mesmo você pensaria que não leu tal romance.

Nossa questão, como tradutores, é saber em que lugar desse contínuo de desvios aceitáveis se encontra o texto traduzido. E a resposta óbvia, antes dessas perguntas, talvez tivesse sido que ele nem mesmo pertencesse a esse grupo. Se diante daquele leitor do

texto significativamente diferente publicado em 1603 podemos considerar verossímil e talvez mesmo adequada a resposta negativa ('mas então você não leu o *Hamlet*), curiosamente teríamos muito mais problema em aceitar esse tipo de conversa (a não ser que estivessemos entre especialistas, e conseqüentemente em ponto-morto) diante do leitor que teve acesso apenas ao texto traduzido. O leitor de Ana Amélia Carneiro de Mendonça definitivamente leu o *Hamlet*. Definitivamente.

E, na totalidade dos usos não-especializados da língua, ele não tenderá a encontrar contra-afirmações, assim como não tenderá a responder a pergunta original com algo como *li apenas a tradução, li o que pude ler, li o quase-Hamlet*. Para as finalidades a que se presta o *Hamlet* nos jogos de linguagem em que mais tipicamente se coloca, entre falantes *normais*, a tradução de uma obra literária está muito mais próxima de ser a *mesma coisa* que ela.

Precisamente a mesma coisa. Conquanto em nada a repita, ela a reinstaura.

Ela parece estar mais perto de representar a situação de cada um dos *novos* templos de Ise. Foi erigida segundo as regras relevantes para que, naquela situação, naquela cultura, seja considerada o templo de Ise. Não uma cópia, não um substituto, não um subterfúgio. O templo. Onde se pode adorar.

Por mais que a coincidência textual (letra a letra) entre o texto do *folio* e o do *quarto* de 1603 seja se-

guramente de mais de 50%, e roce apenas na margem da coincidência e dos nomes próprios entre a tradução brasileira e o original em que ela tenha se baseado, o segundo caso parece manter-se mais inquestionavelmente em sua *mesmacoisidade*.

Se pego a madeira que reste da desmontagem de um dos templos de Ise e a reemprego para fazer uma nova versão, menor, alterada, deslocada geograficamente do templo, no máximo terei uma cópia (proibida, lembre) daquele templo. Nunca o templo.

Não é a matéria o essencial, ao menos para este jogo.

Besouros

No parágrafo 293 das *Investigações filosóficas*, Wittgenstein menciona a hoje famosa parábola na qual se concebe uma sociedade em que todos os habitantes carregam pendurada ao pescoço uma pequena caixa, dentro da qual há um besouro. Regra: ninguém jamais pode olhar dentro da caixa de outra pessoa. Com o passar do tempo, as pessoas passam a falar sobre seus besouros e, mais ainda, passam a conversar sobre eles. Ninguém, no entanto, tem condições de saber se o que a outra pessoa carrega na caixa é sequer remotamente parecido com o que dentro da sua exista. Ninguém teria como saber o significado preciso da palavra *besouro* e, conseqüentemente, seu peso e sua importância relativos, para cada falante.

E poderia ser *dor*. Poderia ser *amor*. Ser *sono*. De-

sejo.

Mas não é essa a questão para Wittgenstein. O que ele pretende mostrar é que as pessoas continuarão a se referir aos besouros, continuarão a conversar sobre eles, a ser entendidas e a entender. E continuarão a dar sentido àqueles besouros conforme o sentido que não apenas possam derivar da observação de suas caixinhas mas, efetivamente, segundo o sentido coletivamente elaborado naquelas situações de uso, entre aqueles falantes, naquela sociedade. *Besouro* quer dizer, portanto, o que temos dentro da caixa.

E poderia ser *dor*. Poderia ser *amor*. Ser *sono*. *Desejo*.

E, mais importante, não há enigma de incomunicabilidade simplesmente porque, para as situações efetivas (não-metafísicas) de uso da palavra, da língua, não há sequer a consideração da possibilidade da comunicação de algum *significado* oculto e inacessível. O significado é o uso da palavra entre aqueles indivíduos. O sentido da palavra e do conceito não é o que conceito e palavra são; é o que *fazem*.^[7]

[7] E esse é mais um dos paradoxos que parecem estar no centro de algumas das impossibilidades frequentemente invocadas nos domínios da linguística: apenas pode pensar na impossibilidade da comunicação (da tradução?) quem de saída concebesse como horizonte do possível uma comunicação que talvez de saída seja impossível. Acreditar que ninguém, jamais, entenderá o que eu entendo por *besouro* é elevar o solipsismo a critério semântico. Acreditar na efetiva comunicação entre um grupo é, de certa medida, acreditar que não há o que se comunicar, nesse nível. Não existe meu *besouro* particular como signo e parte da língua. Ou é inacessível. Ou seja, novamente, só pode a comunicação parecer impossível a quem tem dela uma definição insustentável. Quase mística. Em termos wittgensteinianos, ainda, da impossibilidade de uma linguagem privada.

E poderia ser *Hamlet*.

The Beetles

Porque eu poderia facilmente imaginar um pequeno desdobramento da parábola de Wittgenstein, supondo que naquela comunidade chegasse subitamente um outro indivíduo, também ele portador de um colar-caixinha, exata ou funcionalmente igual ao dos habitantes anteriores, que, contudo, falasse apenas através de sons estranhos. Outra língua (penso em uma sociedade, claro, previamente exposta a um mundo pós-babélico, embora isso tenha de ser feito apenas para apressarmos a discussão. Mesmo diante da ignorância suposta da variedade de línguas, o domínio da linguagem como tal já capacita o usuário a entender jogos essenciais, como o jogo de dar nomes a coisas, que possibilitariam que ele deduzisse ser o outro indivíduo usuário de um código diverso).

E esse indivíduo novo apontaria para sua caixinha e diria, não *besouro*, mas *tokaç*. E exprimiria como lhe fosse possível seu afeto por seu *tokaç* de formas, ainda pré-linguísticas, que muito cedo bastariam para que naquela sociedade se estabelecesse uma nova regra (um pequeno adendo) concernente à intercambialidade das palavras *besouro* e *tokaç*.

É claro que, diante de duas comunidades diferentes, uma ainda chamando o conteúdo de suas caixas de *besouro* e a outra se referindo a ele como,

digamos, *tokaç*, logo surgiriam os debates sobre as possíveis diferenças, sutis e/ou essenciais, entre os conteúdos das caixas de um e de outro grupo. É, afinal, a noção de grupo, definida pela observância das mesmas regras do jogo, dos jogos, que é relevante aqui. Começa a discussão, assim, do relativismo linguístico, em tudo que tenha de relevante para o domínio da tradução. Especialmente se pensarmos que uma nova comunidade tenha, por algum motivo, duas palavras, usadas por todos os falantes, em situações específicas, que podem se referir ao conteúdo da caixa, e assim por diante.

Para nossos fins aqui, no entanto, basta que esteja claro que o *Hamlet*, como nos interessa aqui concebê-lo, há muito, e especialmente graças aos tradutores, passou a pertencer à comunidade ampla dos letrados, de todo o mundo.

Hamlet pode ser um besouro, um beetle, um Käfer, um Tokaç. *Hamlet* é o que está na caixa certa. O *Bad Quarto* pode não caber na caixa, em boa parte dos jogos. Ana Amélia cabe em boa parte dos jogos. Sem mais qualificações.

Borges, o outro

E, no entanto, aquele elemento do acréscimo por presença autoral nova continua (besouro?) zumbindo em nossa orelha. Continua lembrando a definição de enunciação presentificada no famoso paradoxo do

Pierre Ménard de J. L. Borges, personagem que escrevia o *Quixote*, reproduzindo letra a letra o *original* de Cervantes, sem jamais supor que se tratava, contudo, de mera cópia, de simples reprodução passiva. Era, e o conto não cansa de repetir, um gesto autoral pleno de inegáveis sentidos novos e relevantes. Um ato cuja simples definição já aponta para uma intenção nova e, portanto, necessariamente avaliável como tal.

A enunciação, afinal, em oposição à frase, à sentença em potencialidade no arsenal virtual da língua, a enunciação definida como uso efetivo, pontual, específico, num dado *hic et nunc*, associada a e criando um *ego* e um *tu*, é por definição irrepitível. Sua repetição terá sempre caráter de acréscimo de sentidos e intenções. Mesmo se um mesmo enunciador (ou até principalmente nesse caso) imediatamente depois de enunciar algo, reinicia o processo e se *repete* palavra por palavra, não poderemos ver mera *re-iteração*. A *reiteração*, afinal, passa a ser seu novo sentido, pelo menos.

Cada enunciação é singular e irrepitível. Daí a impossibilidade de Ménard. Daí sua criatividade, seu necessário estatuto de criador. Daí, afinal, a impossibilidade de que um livro, se reescrito imediatamente após sua escrita, seja afinal o mesmo livro. Daí, vista assim, a impossibilidade de que muito menos uma reescrita daquele mesmo livro em outra língua, em outro momento, por outra pessoa, seja qualquer coisa além de *quase a mesma coisa*.

Daí a aparente, viu-se, impossibilidade de que

qualquer santuário em Ise seja repetidamente o mesmo santuário de Ise. E no entanto.

E no entanto....

Diante das simultâneas (a) impossibilidade óbvia de que duas coisas sejam a mesma coisa (ainda que o gradiente de sua diferença original possa ser apenas o momento cronológico de sua realização) e (b) possibilidade repetida de que grupos de usuários considerem não apenas coisas diferentes como a mesma coisa mas, até, considerem ser a mesma coisa *besouros* cujo grau e escopo de diferença podem nem mesmo conhecer, resta a *mesmacoisidade* do texto traduzido.

Ele (truísmo dos truísmos) jamais poderá ser a mesma coisa que um outro texto diferente dele.

Pense numa tradução japonesa do *Hamlet*. Nada, nem mesmo uma letrinha, haverá de igual entre os dois textos. O texto original de fato nem tem *letras* quando impresso. Ele, no entanto, cabe precisa, satisfatória e, para todos os fins, absolutamente na mesma caixa. Ambos são o mesmo templo, construído segundo as regras que, para esses fins, são relevantes para a determinação dessa identidade.

E aparentemente trocar a língua em que se escreve o texto ofende menos a percepção de sua identidade que tirar dele um pedaço relevante.

Quotha

E, ora, nessa toda equação de ser um discurso a

mesma palavra ou outra, de ser a enunciação retomável ou não (e em que termos?), nos vemos afinal nas cercanias da questão maior do discurso citado. Onde novamente a troca do código linguístico, ao contrário do que poderíamos pensar, exerce menos efeito sobre a efetividade do discurso (tanto o discurso citante quanto o citado) do que a concreta manipulação, para mais ou menos, do texto dito original, porque ela, afinal, e parece ser essa a questão central para essa mesmacoisidade, faz parte do pacto que rege um determinado jogo, um determinado tipo de interação, tradicional e complexamente determinado como legítimo; inescapável, inevitavelmente legítimo, enquanto que os outros processos...

E então agora tenha, de novo, por favor a bondade de imaginar as respostas possíveis (afirmativas ou negativas, aquiescentes ou contestatórias) às seguintes frases, desde que pronunciadas em seus contextos relevantes, a respeito de Winston Churchill:

1. Ele disse que só tinha a oferecer sangue, esforço, lágrimas e suor.
2. Ele disse que só tinha a oferecer sangue, suor e lágrimas.
3. Ele disse: só tenho a oferecer sangue, esforço, lágrimas e suor.
4. Ele disse: só tenho a oferecer sangue, suor e lágrimas.
5. Sua situação era clara, só tinha a oferecer sangue, esforço, lágrimas e suor.

6. Sua situação era clara, só tinha a oferecer sangue suor e lágrimas.

7. Disse que só tinha a oferecer sangue, suor e citações famosas.

É claro que, diante da memória histórica de quase todos nós, é incontestável o estatuto *falso* do exemplo 7. E qualquer um de nós poderia replicar que não, ele não disse tais coisas, fechando os olhos para o fato óbvio de que, objetivamente, ele jamais pronunciou qualquer daquelas palavras (daquelas sequências de fonemas) em sua vida, que dirá todas elas nessa ordem.

E isso seria tolo. Pois estamos em ambiente de tradução, em que se supõe como parte das regras básicas do jogo o fato de que quando o interlocutor cita 'ele disse' se refere na verdade a uma chave mais complexa como 'ele disse em inglês algo que eu ou um outro tradutor tentamos representar ou reformular ou re-enunciar em português da seguinte maneira'. E isso não é contestável.

Os únicos casos em que poderíamos imaginar um interlocutor respondendo 'não, ele não disse essas coisas porque não as disse em português', se referem aos registros do humor ou das discussões de teoria da tradução.

De resto, os exemplos se organizam nitidamente em três pares, segundo o tipo de forma de citação. Discurso indireto, discurso direto (e o mero fato de podermos citar o discurso direto traduzido, ele que se

pretende reprodução mais transparente da fala original, já aponta para o grau de enraizamento da convenção de tradução), e em algo que poderia, dependendo um pouco de contexto e leitura, ser uma citação em discurso indireto livre. O tipo de representação mais 'juridicamente imputável' que pretendemos impor ao discurso direto faz com que ali as oposições fiquem mais agudas, porque, se revelo que a frase efetivamente pronunciada por Churchill no parlamento britânico, ao contrário do mais costumeiramente citado, foi aquela que aqui se representa nos exemplos ímpares, essa informação terá peso diferente nos diferentes tipos de discurso. E foi.

Em discurso direto a situação é clara: 3 é verdadeira e 4 é falsa. Nos outros casos, não fosse a presença daquele 'só tinha', a representação poderia se acomodar melhor, por uma frase (a efetivamente pronunciada) ser mais abrangente que a outra. Para nossos fins, no entanto, o que é relevante é que todas as três primeiras frases ímpares podem ser consideradas verdadeiras, enquanto a frase abaixo, não:

Ele disse: 'All I have to offer is blood, toil, tears, and sweat.'

Há mesmo um registro de áudio dessa sessão, e a frase de Churchill começava com 'I have nothing to offer but...' O mesmo registro de áudio, no entanto, aparentemente não registrou muitas palavras em português naquele dia...

E ele *disse* aquelas coisas.

É *mais mentiroso* afirmar que ele pronunciou

uma construção inglesa diferente daquela registrada no áudio do que afirmar que ele disse uma frase portuguesa equivalente à que de fato está gravada. A tradução para um sistema linguístico e cultural completamente diferente, décadas depois do evento original, é uma manipulação muito menor (na imensa maioria dos jogos de linguagem reais) do que uma modificação da superfície do original.

Como fazer coisas

O que nos leva de volta talvez a Austin.

Enunciados são instrumentos de ação, não de representação. Não interessa tanto encontrar a base comum representada por dois enunciados contrastados em línguas diferentes, mas, de nosso ponto de vista, interessa verificar se fazem a mesma coisa em seus contextos.

E se um livro é de alguma maneira uma enunciação, o que faz um livro (nos dois sentidos, mas com ênfase no segundo: o que um livro faz?)?

O ponto de vista de Ménard, reduzido ao absurdo, é profícuo mas no limite inócuo. Nenhuns dois livros (objetos) assim serão jamais o mesmo. O mesmo volume lido por duas pessoas; o mesmo volume lido pela mesma pessoa em dois momentos diferentes; uma mesma obra com um ou outro projeto gráfico; com uma ou outra estratégia de marketing; com uma ou outra reputação diante daquele leitor: são todas alternativas

que, de novo em redução ao absurdo, podem desestabilizar a *mesmacoisidade* das entidades em questão. Se a enunciação é irrepetível, o que chamamos de *um livro* é na verdade o conjunto possível das interações de cada iteração dessa enunciação com sujeitos e contextos diversos.

Não se atravessa o mesmo rio, não se lê o mesmo livro duas vezes.

Não há, em literatura como na música, a *aura* do original mitologizado. Romances, poemas e sinfonias são muito mais receitas para reprodução (gráfica, material... linguística...) do que modelos únicos. São *templates*. Replicadores cuja sobrevivência importa mais (e é mais garantida) do que a do *organismo* que num primeiro momento eles constituíram.

E, de nosso ponto de vista, o que precisa se manter para que se garanta a legitimidade de nos referirmos a um livro como ainda a mesma coisa parece estar mais distante da estabilidade da superfície do texto e da língua em que foi composto, ao menos para a maior parte das finalidades pragmáticas a que se prestam os livros, do que talvez gostaríamos de supor. Churchill disse que só tinha a oferecer sangue, esforço, suor e lágrimas.

Shakespeare escreveu *Hamlet*.

Melville escreveu *Moby Dick*.

Orwell escreveu *1984*.

Pynchon escreveu *V*.

Wallace escreveu *Breves entrevistas com ho-*

mens hediondos.

São todas afirmações verdadeiras embora ao menos o último (certamente) e (talvez) o primeiro caso envolvam contradições incontornáveis dependendo dos sentidos (específicos, especiais, detalhistas ou filosofantes) que quisermos dar a certas palavras (dizer, escrever...).

Com words, wörter, sözler...

Wittgenstein, citado por Eco[8], especulava sobre a possibilidade de concebermos um elixir que fornecesse ao usuário os mesmos *efeitos* (quaisquer que fossem eles) gerados por uma obra de arte. Embora sua discussão fosse mais ampla, podemos nos restringir aqui ao fato de que, para as artes cronológicas, que se desenvolvem ao longo da linha do tempo, o primeiro problema seria termos de sintetizar um elixir que gerasse uma multiplicidade de efeitos, em uma determinada ordem, durante um certo intervalo de tempo, para que sequer começássemos a nos aproximar de reproduzir uma ária, um romance.

E essa reprodução jamais tocaria a materialidade das páginas do livro, que faz parte da experiência de leitura de qualquer leitor como qualquer outro fenômeno, mesmo em tempos de *ebooks* e leitura na tela. Jamais se aproximaria da fruição verbal detalhada e de-

[8] p. 345

tida. Mas poderíamos dizer que seria *a mesma coisa*?

Descontada a aporia menardiana, não seríamos talvez forçados a reconhecer que o hipotético usuário desse elixir (ou conjunto de eletrodos) que tivesse passado pela experiência de ser exposto a uma simulação neural da leitura do *Hamlet* (sem contudo qualquer necessária experiência verbal – e é para isso que servem os experimentos mentais...) teria lido o *Hamlet*? Ao menos em certos sentidos, nada-desprezíveis, que qualquer um pode atribuir, que nós atribuímos, que eu atribuo ao termo, aos termos.

E não poderíamos dizer que alguém que tenha lido o *Hamlet* de Péricles Eugênio da Silva Ramos teria lido o *Hamlet* em um sentido em tudo e por tudo ainda mais fértil?

Ou seja, se pensamos em livros como algo distante da necessária superfície e distribuição de caracteres de um determinado código gráfico no papel (ou numa tela), se os vemos como proto-enunciações que, como qualquer ato linguístico, podem ser citadas, apropriadas, mastigadas, consumidas, e jamais o serão de forma estável, conquanto mantenham nesse processo a estabilidade que deve manter qualquer discurso citado para se garantir citável quando citado, para garantir a verdade da citação, da apropriação, da leitura, vemos que a citação de uma frase, a tradução de um livro, podem muito bem ser o que de melhor tenhamos para substituir o hipotético elixir de Wittgenstein.

Vemos que se duas leituras jamais serão a mes-

ma, aquela *mesmacoisidade* que, no entanto, se reconhece precisa ser mais ampla do que pensávamos. Vemos que as frases seguintes são, podem ser, todas verdadeiras. Porque embora se refiram, cada uma, a textos dramaticamente diferentes, se referem, definitivamente, sempre ao mesmo livro.

1. I haue reade *The Tragedie of Hamlet*.
2. I've read *Hamlet*.
3. Eu li *Hamlet*.

Ou besouros, dor, amor, livros todos.

Ou o santuário de Uji-tachi.

Referências

AGOSTINHO, Aurélio. *Confessiones*.

<<http://www9.georgetown.edu/faculty/jod/conf/text11.html>>

(acesso: 17 / 10 / 2008)

AUSTIN, John Langshaw. *How to do thing with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.

BORGES NETO, José. *Some simple thoughts on reference*. Manuscrito inédito.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MUEK, Ron. *Ron Muek*. Paris: Fondation Cartier Pour l'art contemporain, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical investigations* (The German text with a revised English translation). Malden: Blackwell, 2001.

CRONOLOGIA E OBRAS TRADUZIDAS

1997 - Graduiu-se em Letras (Português/Francês) pela Universidade Federal do Paraná.

1998 - Ingressou como professor concursado na Universidade Federal do Paraná.

2000 - Tornou-se mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná com a dissertação intitulada *De futuris: Plotino, Agostinho e o futuro românico*.

2003 - Começou a trabalhar com tradução literária no mercado editorial.

2006 - Recebeu o título de doutor em Linguística pela Universidade de São Paulo com a tese, *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*.

2010 - Concluiu seu estágio pós-doutoral na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob orientação de Paulo Henriques Britto.

2010 - Publicou, com Zélia Chueke, o livro *Brésilien Musicologique*, pelo Observatoire Musical Français - Sorbonne.

2011 - Organizou, juntamente com Paulo Henriques Britto, um número temático do periódico "Tradução em Revista" dedicado à *Poesia da Europa Central e Oriental*.

2012 - Sua tradução de *Ulysses* recebeu o prêmio de "Melhor Tradução" pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

2012 - Foi considerado um dos 100 brasileiros mais influentes de 2012, segundo a Revista Época.

2013 - Recebeu o Prêmio de "Melhor Tradução", da

Academia Brasileira de Letras, pela tradução de *Ulysses* de James Joyce.

2013 - Venceu o “Prêmio Jabuti de Tradução” da Câmara Brasileira do Livro, pela tradução de *Ulysses* de James Joyce.

2013 - Recebeu o “Prêmio Paraná de Literatura”, na categoria contos, pela Biblioteca Pública do Paraná - Secretaria de Estado da Cultura, por seu livro *Ensaio sobre o entendimento humano*, publicado então por aquela instituição em edição limitada e de distribuição gratuita.

2013 - Recebeu o prêmio de Mérito da Universidade Federal do Paraná.

2014 - Ganhou o prêmio de “Melhor Tradução” da Associação Paulista dos Críticos de Arte, por sua tradução de *Graça infinita* de David Foster Wallace.

2016 - Publicou o livro *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*, pela Editora Companhia das Letras.

2018 - Concluiu período como professor visitante na Universidade de São Paulo.

2018 - Recebeu o Prêmio Mérito de Humanidades, da UFPR, criado neste ano.

2019 - Publicou o livro de contos *Sobre os canibais*, pela Editora Companhia das Letras.

2019 - Organizou, juntamente com Walter Carlos Costa, o livro *Paulo Henriques Britto: Entrevista*, pela Editora Medusa.

2019 - Realizou estágio de pesquisa nos Estados Unidos

com uma bolsa da Fundação Fulbright.

Obras traduzidas

2004 - *No bosque da noite* de Djuna Barnes, pela Editora Códex.

2005 - *A grande travessia* de Lucian Blaga, pela Editora da UnB.

2006 - *O diário do Beagle* de Charles Darwin, pela Editora da UFPR.

2007 - *A ópera do mendigo* de John Gay, pela Editora da UFPR.

2007 - *O cômico* de Concetta D’Angelli e Guido Paduano, pela Editora da UFPR.

2009 - *Bem que eu queria ir: notas de uma vida fóbica* de Allen Shawn, pela Editora Companhia das Letras.

2009 - *Elogiemos os homens ilustres* de James Agee e Walker Evans, pela Editora Companhia das Letras.

2009 - *Feia* de Constance Briscoe, pela Editora Bertrand Brasil.

2009 - *Hotel mundo* de Ali Smith, pela Editora Companhia das Letras.

2010 - *Atravessar o fogo: 310 Letras* de Lou Reed, pela Editora Companhia das Letras (com Christian Schwartz).

2010 - *Vício inerente* de Thomas Pynchon, pela Editora Companhia das Letras.

2011 - *A grande mortandade* de John Kelly, pela Editora Bertrand Brasil.

2011 - *Rock’n’roll e outras peças* de Tom Stoppard, pela

Editora Companhia das Letras.

2012 - *A primeira pessoa e outros contos* de Ali Smith, pela Editora Companhia das Letras.

2012 - *A trama do casamento* de Jeffrey Eugenides, pela Editora Companhia das Letras.

2012 - *A virada: o nascimento do mundo moderno* de Stephen Greenblatt, pela Editora Companhia das Letras.

2012 - *Serena* de Ian McEwan, pela Editora Companhia das Letras.

2012 - *Ulysses* de James Joyce, pela Editora Companhia das Letras.

2012 - *Uma morte em família* de James Agee, pela Editora Companhia das Letras.

2013 - *Os mortos* de James Joyce, pela Editora Companhia das Letras.

2013 - *Todos os poemas* de Paul Auster, pela Editora Companhia das Letras.

2013 - *Vida querida* de Alice Munro, pela Editora Companhia das Letras.

2014 - *Finn's Hotel (e Giacomo Joyce)*, de James Joyce, pela Editora Companhia das Letras.

2014 - *Graça infinita* de David Foster Wallace, pela Editora Companhia das Letras.

2014 - *Ossos de eco* de Samuel Beckett, pela Editora Globo (com Rogerio W. Galindo).

2014 - *Suíte em quatro movimentos* de Ali Smith, pela Editora Companhia das Letras.

2015 - *A conexão Bellarosa: 4 novelas* de Saul Bellow,

pela Editora Companhia das Letras (com Rogerio W. Galindo).

2016 - *Cidade em chamas* de Garth Risk Hallberg, pela Editora Companhia das Letras.

2016 - *Como ser as duas coisas* de Ali Smith, pela Editora Companhia das Letras.

2016 - *Freme* de Kenneth Goldsmith, pela Plataforma Par(ent)esis.

2016 - *O Livro de Aron* de Jim Shepard, pela Editora Companhia das Letras.

2016 - *Um retrato do artista quando jovem* de James Joyce, pela Editora Companhia das Letras.

2017 - *Letras (1961-1964)* de Bob Dylan, pela Editora Companhia das Letras.

2017 - *O palácio da memória* de Nate DiMeo, pela Editora Todavia.

2018 - *A trágica história do Doutor Fausto* de Christopher Marlowe, pela Ateliê Editorial (com Luís Bueno).

2018 - *Dublinenses* de James Joyce, pela Editora Companhia das Letras.

2018 - *Poemas* de T. S. Eliot, pela Editora Companhia das Letras.

2019 - *Devoção* de Patti Smith, pela Editora Companhia das Letras.

2019 - *O apanhador no campo de centeio* de J. D. Salinger, pela Todavia.

2019 - *Nove histórias* de J. D. Salinger, pela Editora Todavia.

2019 - *Franny & Zooey* de J. D. Salinger, pela Editora

Todavia.

2020 - *Pode chorar, coração, mas fique inteiro* de Glenn Ringtved, pela Editora Companhia das Letras.

2020 - *Erguei bem alto a viga, carpinteiros & Seymour: uma introdução* de J. D. Salinger, pela Editora Todavia.

Obras traduzidas e em vias de publicação

Letras (volume 2) de Bob Dylan, pela Editora Companhia das Letras.

The Pale King de David Foster Wallace, pela Editora Companhia das Letras.

Judas, o obscuro de Thomas Hardy, pela Editora Companhia das Letras.

Flame de Leonard Cohen, pela Editora Companhia das Letras.

Grief is the thing with feathers de Max Porter, pela Editora Darkside.

Um antídoto contra a solidão (entrevistas de David Foster Wallace), com Sara Grünhagen, pela editora Âyiné.

Caetano W. Galindo *Entrevista* foi composto nas fontes Avenir e Copperplate, impresso sobre os papéis Supremo 250 gramas e Avena 80 gramas, com tiragem de 500 exemplares para a Editora Medusa, em Curitiba, Paraná, Brasil, na primavera de 2020.