

A panela, o cozido e o caldo

Por detrás da noção da palavra em si, como uma ferramenta sólida, mais do que um conjunto de significados, temos de colocar a noção do modo como essa palavra é vista enquanto membro da língua (...) Pois podemos saber o que foi posto na panela e reconhecer os ingredientes do cozido; mas o caldo em que todos estão imersos deve ser olhado com particular atenção, porque é ele que, de algum modo, contém tudo o resto...

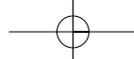
(William Empson, *Seven Types of Ambiguity*)

Em 1938, Wittgenstein comentava, nas *Lições sobre Estética*: «Comparei muitas vezes a linguagem a uma caixa de ferramentas, contendo um martelo, um formão, fósforos, pregos, parafusos, cola. Não é por acaso que todos esses objectos estão ali juntos — mas há diferenças importantes entre as várias ferramentas —, e eles são usados de modos afins, embora nada possa ser mais diferente do que cola e um formão. Há uma surpresa constante nas novas partidas que a língua nos prega quando entramos num novo domínio.» (Wittgenstein: 1966, 1).

Um desses novos domínios, em que súbita e permanentemente nos vemos confrontados com uma série de problemas de linguagem com um alto grau de especificidade, é o da tradução. A primeira explicação para esta situação particular — e tantas vezes angustiante — de quem traduz resulta do facto de o texto literário (e é apenas esse o que aqui me ocupa) conter, ou poder conter, à partida, todos os tipos de texto e todos os registos e níveis de linguagem. Traduzir *Bouvard et Pécuchet* implica que o tradutor tem de se transformar num polígrafo; traduzir John dos Passos, Joyce ou Döblin significa ter de resolver problemas específicos do texto jornalístico, da linguagem corrente, do calão, do

dialecto ou do intertexto bíblico. Isto quer dizer que, ao pretender restringir o meu horizonte de reflexão ao do chamado «texto literário», mas reconhecendo ao mesmo tempo que nada do que é linguagem é estranho a esse texto, estou a criar um problema maior, e a subverter as tipologias textuais correntes, que começam por fazer distinções de âmbito genérico (texto corrente, texto técnico ou científico, texto jornalístico, texto literário, linguagens de especialidade, etc.), para depois introduzirem, por vezes, malhas taxonómicas mais finas. Para clarificar desde já o interesse de conhecimento que me move, o âmbito prático em que me insiro e o horizonte teórico de *todos* os ensaios deste livro, excluo do meu campo de trabalho o texto técnico-científico, cujos problemas de tradução são essencialmente os do rigor terminológico, com uma exigência que tem sobretudo a ver com a criação de uma exacta *analogia de linguagens*. O texto técnico ou operativo faz essencialmente apelo à busca de equivalentes para objectos, funções e saberes específicos. Os grandes instrumentos de trabalho são, neste domínio, o dicionário, o glossário especializado ou o consultor técnico. Deixo igualmente de fora das minhas preocupações mais imediatas aqueles textos (que se situam genericamente no âmbito das ciências humanas, e que podem ter como paradigma o texto filosófico) em que os problemas a resolver são essencialmente uma questão de termos *qua* conceitos (ou todo um sistema conceptual) e de gramática, mas mais raramente de registo estilístico, embora também aqui haja que diferenciar: não é a mesma coisa traduzir Derrida ou Descartes, Nietzsche ou Kant, Ernst Bloch ou Hegel (nos primeiros, a tradução «filosófica» é também necessariamente tradução «literária»).

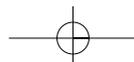
Ocupa-me, isso sim, aquele tipo de texto e de linguagem que reclama para si (ou a que foi atribuído) o estatuto de «literário», e que, para efeitos do que aqui nos interessa, não se distingue hoje necessariamente de outros, em particular do texto de linguagem corrente. As diferenças situam-se sobretudo nos planos da situação de comunicação, do valor relativo dos vários registos de linguagem e do papel do destinatário. Henri Meschonnic deixa também clara esta indistinção de fundo entre linguagem literária e linguagem corrente, quando escreve: «a literatura não é senão aquilo que melhor revela o que faz a linguagem corrente, contra o pronto-a-pensar que opõe uma à outra» (Meschonnic: 1999, 10). Assim sendo, estão implicados no processo de tradução do texto dito literário *todos* os níveis da língua, numa interacção que visa produzir efeitos de sentido e de linguagem que fazem apelo à reconstituição, não apenas do nível de superfície do texto, mas também das au-

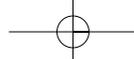


sências significantes, dos brancos, dos ritmos, da alusão, da denotação — em suma, de tudo aquilo a que chamarei *os invisíveis do texto*. Na tradução do texto literário, a «fidelidade» refere-se, assim, sobretudo ao respeito destas instâncias instáveis e ocultas. O que se pede aqui é a criação de uma *homologia de linguagens em situação*. O importante não será tanto a equivalência dos ingredientes (que, nas línguas de cultura europeias, não é difícil de encontrar), mas mais as correspondências no plano dos efeitos e dos envolvimentos (do «caldo» e da «panela»). O rigor não será meramente terminológico ou conceptual, mas estético (isto é, globalmente sensível, evidenciando o modo como o texto traduzido faz o que faz o original, tendo agora em vista um contexto novo).

Wittgenstein comenta de forma sugestiva os modos de funcionamento da linguagem em situações diversamente contextualizadas — aquilo que, mais do que qualquer outro aspecto, é fundamental entender para traduzir literariamente. No texto literário, a palavra não se apresenta as mais das vezes como um bloco de contornos definidos, é antes uma realidade oscilante, um gesto, um tom de voz, uma «interjeição» (isto é, material esteticamente expressivo, no sentido que ao termo atribui Wittgenstein). E «o que é que *faz* de uma palavra uma interjeição de assentimento [e não de desacordo ou de surpresa, por exemplo]?» O filósofo responde: «*É o jogo em que ela surge, não a forma das palavras.*» (Wittgenstein: 1966, 2. Sublinhado meu). É o jogo, e não apenas a forma, o que confere literariedade ao texto literário (Wittgenstein chama-lhe «expressão estética»), embora uma e outra coisa não possam separar-se em absoluto. É por isso que, no campo literário, tanto posso demonstrar a tese de que «não se traduzem palavras», mas discursos, como também a oposta, a de que se traduzem palavras, especialmente na poesia (e ambas as posições transparecem nos ensaios deste livro). Wittgenstein exemplifica este jogo por mais do que uma vez (isso faz parte do método «pragmático» da sua filosofia, sobretudo na segunda fase, a das *Investigações Filosóficas*: vd., aí, o § 23). Vejamos dois exemplos particularmente elucidativos para a tradução literária.

O primeiro poderia servir para sustentar a tese de que num texto literário — e, conseqüentemente, na sua tradução — não há «efeitos» (aqui no sentido de: mera expressividade, desvinculada de uma base material, e portanto mais ou menos aleatória ou arbitrária), mas convergência necessária de dois (ou mais) planos, o da expressão e o do seu suporte material, ou o do sentido e o da palavra:





«Olha para um rosto — o que é importante nele é a expressão, não a cor, o tamanho, etc.»

«Bom — mas és capaz de nos dar a expressão sem o rosto?»

A expressão não é um *efeito* do rosto — nem em mim, nem em qualquer outra pessoa. Não se poderia dizer que, se alguma outra coisa produzisse este efeito, ela teria a expressão deste rosto.» (Wittgenstein: 1966, 30).

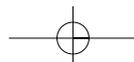
Se a expressão, aquilo que está no rosto e lhe é intrínseco, for o equivalente dos sentidos que se destacam de uma configuração verbal particular, ela terá de integrar, tal como a literariedade, os invisíveis do texto que, *com* os materiais sólidos das palavras, na sua acção específica *entre* eles, criam os *efeitos* únicos e inconfundíveis da linguagem literária de um texto, a *forma do seu sentido*. A forma do sentido de um pequeno poema como a seguinte «Trova de inverno» de Ulla Hahn (com evidentes ecos populares e dos cancioneiros, que constituem neste caso um dos «invisíveis» deste poema) não será certamente dada por uma versão literal (a primeira proposta) sem preocupações formais nem de correspondências ao nível da intenção irónica do texto, daquilo que dele faz *este* texto e não outro qualquer (o jogo com a rima e a sua súbita quebra, em paralelo com os seus sentidos figurados, no plano da correspondência amorosa), mas transparece na segunda versão, mais acabada:

Winterlied

*Als ich heute von dir ging
fiel der erste Schnee
und es machte sich mein Kopf
einen Reim auf Weh.*

*Denn es war die Kälte nicht
die die Tränen mir
in die Augen Trieb es war
vielmehr Ungereimtes.*

*Ach da warst du schon zu weit
als ich nach dir rief
und dich fragte wer die Nacht
in deinen Reimen schlief.*



[Canção de inverno

Quando hoje saí de tua casa
caiu a primeira neve
e a minha cabeça
fez uma rima com ai!

Pois não foi o frio
que me fez vir as lágrimas
aos olhos foi antes
qualquer coisa de desarrimado.

Ah, mas tu já ias longe de mais
quando por ti chamei
e te perguntei quem nessa noite
dormiu nas tuas rimas.]

(Versão «de serviço»)

Trova de inverno

Quando hoje de ti me fui
caiu o primeiro nevão
e a minha cabeça entrou
a rimar com solidão.

Pois não foi o frio que
me fez assomar aos olhos
as lágrimas foi antes
o que em mim anda sem rima.

Ah, mas tu já ias longe
quando a minha voz se ouviu
para saber quem nessa noite
em tuas rimas dormiu.

(Hahn:1992, 38-39)

Um segundo exemplo deste jogo de correspondências multiplânicas, no qual a tradução se preocupa em refazer os efeitos do outro por um processo equilibrado e compensatório de homologia, é o que transparece desta outra situação proposta por Wittgenstein, que coloca a questão dos modos de representação no texto traduzido, entre uma impossível identidade e uma nunca total alteridade. Transcrevo o episódio, também das *Lições de Estética...*:

Desenho uns quantos traços a lápis numa folha de papel, e depois pergunto: «Quem é este?», e obtenho a resposta: «É Napoleão.» Nunca ninguém nos ensinou a chamar «Napoleão» àqueles sinais.

O fenómeno é semelhante ao acto de pesar qualquer coisa numa balança.

Posso distinguir facilmente entre uns quantos riscos, por um lado, e o retrato de um homem correctamente desenhado, por outro. Ninguém diria: «Isto é o mesmo que aquilo», num certo sentido. Mas, por outro lado, dizemos: «É Napoleão.» Numa relação de equilíbrio peculiar (particular?), dizemos: «Isto é o mesmo que aquilo.» Estabelecendo uma relação desse tipo, o público distingue facilmente entre o rosto do actor e o rosto de Lloyd George.