

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
IAMNI RECHE BEZERRA

Um pensamento sobre a tradução: o caso da indecidibilidade

CURITIBA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IAMNI RECHE BEZERRA

Um pensamento sobre a tradução: o caso da indecidibilidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra, sob orientação do Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo.

CURITIBA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IAMNI RECHE BEZERRA

Um pensamento sobre a tradução: o caso da indecidibilidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra, sob orientação do Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo.

Curitiba, 01 de maio de 2017

BANCA EXAMINADORA

Dr. Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR – orientador)
Dra. Isabel Jasinski (UFPR)
Dra. Simone Petry

Dedico este trabalho aos meus pais.

Agradecimentos

Ao time lá de casa: Antonia, Paulo, André, Renato, Diego, Naná e Diana.

Aos colegas de Letras, especialmente à Diamila e ao Daniel, pelas leituras compartilhadas e por todo companheirismo.

Ao Alexandre, pelo cuidado e carinho com que nos lemos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, em especial aos professores com os quais cursei disciplinas durante esses dois anos.

Ao CNPq pelo financiamento da pesquisa durante o primeiro ano de mestrado, e à CAPES pelo financiamento durante o segundo ano.

Às professoras Isabel Jasinski e Simone Petry pelas contribuições na banca de qualificação, e pela participação na banca de defesa.

Por fim, ao meu orientador, professor Mauricio Cardozo, por toda a leitura dos meus textos, por todas as leituras sugeridas e, sobretudo, por me lembrar de estar sempre atenta ao meu próprio modo de ler a literatura e o mundo. Muito obrigada.

Resumo

Esta dissertação discute a tradução no horizonte da indecidibilidade. Se, em geral, a tradução pode ser entendida como uma atividade fundada na tomada de decisão, este trabalho busca questionar o pressuposto de que a decisão caracterizada como a *melhor* ou a *mais adequada* seja de fato capaz de resolver, em definitivo, um problema de tradução, estigmatizando, nesse mesmo movimento, todas as outras possibilidades de decisão como hierarquicamente inferiores (piores, menos adequadas, inadequadas). Em seguida, buscamos redimensionar a noção de decisão (na tradução) à luz da noção de *indecidível*, de Jacques Derrida, com o objetivo de repensar as consequências desse redimensionamento sobre o modo como lemos um texto traduzido. Desse movimento, apresentamos uma leitura de dois textos críticos sobre a obra *Gran Sertón: Veredas* (1967) tradução espanhola do romance roseano realizada pelo poeta e tradutor Ángel Crespo, nos quais se pode ler as consequências de uma crítica de tradução baseada no pressuposto da *melhor decisão*, e que, nessa perspectiva, invalidaram a tradução espanhola por considerá-la um projeto *falho* e *inadequado*. Ao final, propomos a leitura de um poema da mesma obra traduzida por Crespo, destacando os diferentes modos como a questão da indecidibilidade impacta em sua leitura.

Palavras-chave: tradução; indecidível; Jacques Derrida; Ángel Crespo; *Gran Sertón: Veredas*.

Abstract

This dissertation discusses the translation on the horizon of the undecidability. If, in general, the translation can be understood as an activity founded in decision making, this paper aims to question the assumption that the decision characterized as the best or the most appropriate can be in fact capable of solving, definitely, a problem of translation, stigmatizing, in the same movement, all the possibilities of decision making as hierarchically inferior (the worse, least appropriate). After that, we target to resize the notion of decision (in translation) on the light of undecidable by Jacques Derrida , with the goal to rethink the consequences of resizing the way a translation is read. From this movement, we present a reading of two critical texts about the book *Gran Sertón: Veredas* (1967), spanish translation of the romance made by the poet and translator Ángel Crespo in which it is possible to read the consequences of a translation critic based in the assumption of the best decision, and that, in that perspective, invalidated the spanish translation for considering it a failed and inadequate project. In the end, there is a proposal for reading a poem from the same book translated by Crespo, highlighting the different ways in which the matter of undecidability impacts its reading.

Key-words: translation; undecidable; Jacques Derrida; Ángel Crespo; *Gran Sertón: Veredas*.

Sumário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1. <i>DA CAPO</i>	20
Sobre ler uma tradução	20
Ecos de um mesmo e do outro.....	22
2. <i>DA INDECIDIBILIDADE</i>	30
O sim e o não da linguagem	30
O sim e o não do tradutor (dois casos da crítica)	41
3. <i>DOS INDECIDÍVEIS</i>	50
O monolinguismo do tradutor	50
O som de um verso indeciso (deus e o diabo no sertão)	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
BIBLIOGRAFIA	71

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Bezerra, Iamni Reche

Um pensamento sobre a tradução: o caso da indecidibilidade /
Iamni Reche Bezerra – Curitiba, 2017.

72 f.; 29 cm.

Orientador: Mauricio Mendonça Cardozo

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Crespo, Angel, 1926-. 2. Derrida, Jacques, 1930-. 3.
Tradução e interpretação - Análise linguística (Linguística). I. Título.

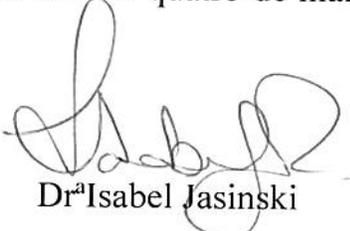
CDD 418.02



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata octingentésima sexta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **IAMNI RECHE BEZERRA**. No dia vinte e quatro de maio de dois mil e dezessete, às catorze horas e trinta minutos, na sala 1005B, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Maurício Mendonça Cardozo, Presidente, Isabel Jasinski, e Simone Christina Petry designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**UM PENSAMENTO SOBRE A TRADUÇÃO: O CASO DA INDECIDIBILIDADE**”, apresentada por **IAMNI RECHE BEZERRA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na seqüência, o Professor Maurício Mendonça Cardozo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e quatro de maio de dois mil e dezessete.


Dr. Maurício Mendonça Cardozo


Dr. Isabel Jasinski


Dr. Simone Christina Petry


Iamni Reche Bezerra



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **IAMNI RECHE BEZERRA** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Maurício Mendonça Cardozo, Presidente, Isabel Jasinski e Simone Christina Petry, argüiram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação **“UM PENSAMENTO SOBRE A TRADUÇÃO: O CASO DA INDECIDIBILIDADE”**.

Procedida à argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA
		Não APROVADA
Dr. Maurício Mendonça Cardozo (Presidente)		Aprovada
Dr ^a Isabel Jasinski		Aprovada
Dr ^a Simone Christina Petry		Aprovada.

Curitiba, 24 de maio de 2017.

Prof^a Dr^a Maria Cristina Figueiredo Silva

Coordenadora

(...) como entrar em – não digo nem mesmo inventar, nem encontrar, nem criar – como entrar em uma relação que não seja a relação dos termos já dados, mas que seja ela essa relação, a partir da qual os termos poderão em seguida existir?

Jean-Luc Nancy

A indecidibilidade é um koan zen dolorido como a pancada que o mestre dá com bambu nos meditadores sonolentos. Enquanto permaneceremos na preocupação pelo verdadeiro-falso, zero-um, nunca sairemos da espiral do sofrimento.

Daniel Martineschen

A tradução é um outro nome do impossível.

Jacques Derrida

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Amanhã, o canto fundo do uru, do outro lado do oceano, fará girar a rosa dos ventos. Talvez então eu vasculhe minhas tralhas de viagem, meus espólios de tradutor. Nada volta nem parte comigo. Dupla ficção de origem. Hoje não haverá tradução ou, como dizem, traição, poesia fora do lugar. Para não ofender as almas sensíveis, pouparei o mundo da literatura sem pontaria. Literatura grossa, diriam as crianças que atiram pedras nos pássaros. Como dar uma dentro? Nada volta nem chega, só vai, só vem. Vai e vem. A frase que martela na cabeça vale mais do que a história que eu tenho para contar. Vou lhe dizer uma coisa. Eu queria dizer, de modo muito simples, uma única frase bem colocada.

Marcos Siscar

A atividade da tradução pode ser entendida como um percurso fundado na tomada de decisão. O tradutor, diante de um encargo tradutório, decide-se por aceitar ou não a encomenda, a depender, dentre muitas variáveis, dos termos desse contrato. No caso de um projeto pessoal de tradução, o imenso leque de autores e textos abre também um importante espaço de decisão. A natureza da edição na qual o trabalho traduzido se apresentará é igualmente fundamental: uma edição bilíngue, pensada para leitores para os quais o acesso ao texto original é importante, pode organizar a apresentação do texto original e do texto traduzido de diversas formas: lado a lado, em sequência, no corpo do texto e em notas de rodapé. Para uma tradução que tenha em vista um público leitor de estudantes e pesquisadores, o tradutor pode optar não somente por uma edição bilíngue, mas também por uma edição anotada ou comentada. Nesse caso, a formulação de cada comentário, passando pela própria reflexão sobre a necessidade de cada nota (especialmente em uma era Google como a nossa) exige do tradutor um longo encadeamento de decisões.

É uma questão de escolha e, portanto, também de decisão, a natureza da relação que se buscará construir com o original, no sentido do que comumente se dimensiona nos termos de uma aproximação ou de um afastamento desse texto, movimentos que contribuem para acentuar ou disfarçar na tradução sua natureza de texto traduzido. O tradutor pode optar por trabalhar mais decididamente no horizonte de uma tendência estrangeirizante, construção que pode ser realizada de

inúmeras maneiras, como, por exemplo, deixando o texto traduzido ecoar os nomes próprios exatamente como no original. O tradutor pode, em uma diferente perspectiva, trabalhar em prol de uma tradução que se aproxime, nos termos de uma familiaridade acentuada, do leitor de chegada, produzindo um texto que pareça ter sido escrito por um artista dessa língua e cultura. Para além dos trabalhos onde a predominância de uma ou de outra dessas tendências se pretenda mais explícita, o tradutor pode ainda produzir uma tradução sem revelar o pendor por uma das tendências em especial, deslocando-se ao longo da tradução entre uma e outra tendência de modo mais equilibrado e sutil.

Também o aspecto temporal é uma questão de decisão: frente a uma grande diferença cronológica entre original e tradução, o tradutor precisa decidir como lidar com essa diferença, e como pretende que ela seja percebida. Para um projeto de tradução que pretenda explicitar a marcação de idade de um texto original mais antigo, o tradutor pode empregar traços linguísticos que remetam a um registro mais antigo da língua de chegada, contemporâneos ou não aos do texto original, assim como também pode construir essa marca de temporalidade a partir de outros elementos. Empregando na diagramação e edição, por exemplo, elementos que sejam percebidos como vestígios de um tempo anterior ao da publicação da tradução. Por outro lado, se evidenciar essa distância temporal não for um objetivo do tradutor, há inúmeros modos de se traduzir sem enfatizar esse aspecto.

Assim, cada palavra traduzida, cada elemento que compõe a tradução, revela-se como um pequeno gesto de uma série imensa de escolhas e opções que, se não paralisa o tradutor, mobiliza-o nesse trabalho baseado em decisões (mais ou menos conscientes) que constituem o ato tradutório. Tais decisões dizem respeito ora às macroestratégias do tradutor (de definição de um projeto ou de um encargo tradutório), ora às decisões extremamente pontuais, tomadas em cada movimento particular ao longo do processo de tradução.

Na cena de viagem da epígrafe, encontramos um tradutor perturbado pela expectativa de produzir uma frase *bem colocada* na língua de chegada. Não à toa, o ato tradutório aí é aproximado da imagem da boa pontaria: o tradutor, diante da infindável variedade de opções que lhe surgem como possibilidade de tradução para

cada movimento de leitura de uma obra, assume papel semelhante ao de um arqueiro – a mira em busca do termo mais "acertado". Um dos modos possíveis de compreender essa analogia é aquele que entende que apenas *uma* das inúmeras possibilidades de tradução existentes possa figurar o centro do alvo, o que significaria invalidar qualquer outra tomada de decisão – como inadequada, como menos adequada, ou simplesmente como uma decisão que não acerta na mosca.

A exemplo disso, o teórico tcheco Jiri Levy explicita a importância da tomada de decisão no artigo intitulado “A tradução como um processo de decisão” (2012)¹, do qual destaco pontualmente, aqui, o emprego que o autor faz da noção de “paradigma” como um “conjunto de soluções possíveis” (LEVY, 2012:73). Como veremos, para Levy não se trata apenas de um *conjunto*, mas de um conjunto “muitas vezes exatamente” identificável de soluções, como o autor mesmo explica:

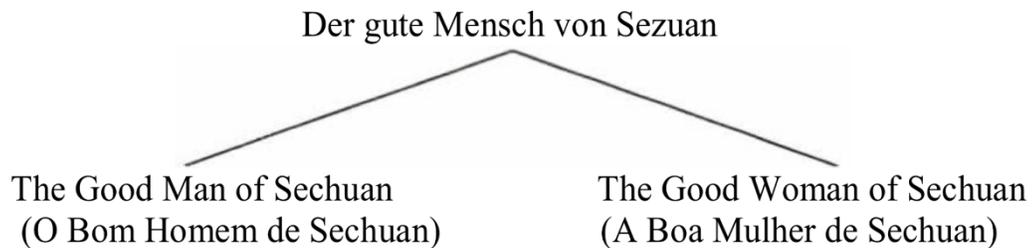
Do ponto de vista do trabalho do tradutor, a qualquer momento desse trabalho (isto é, do ponto de vista pragmático), traduzir é um processo de tomada de decisão: uma série de um certo número de situações consecutivas – movimentos, como em um jogo – que impõem ao tradutor a necessidade de escolher dentre um certo número (muitas vezes exatamente definível) de alternativas. (LEVY, 2012:72)

Nesse artigo, Levy descreve a tomada de decisão conforme um modelo generativo, tomando por base a análise das traduções para o inglês do título da peça de Bertolt Brecht *Der gute Mensch von Sezuan* (1961[1943]). Estamos, portanto, diante de uma análise interessada em esquematizar cada movimento do tradutor, como uma espécie de mapeamento das decisões realizadas, dividindo-se em etapas de uma análise de caso. No exemplo de Brecht, Jiri Levy inicia reconhecendo a centralidade da questão do título da peça, movimento denominado “situação”, que determina o problema em questão:

Em inglês não há uma palavra equivalente a “Mensch” em significado e valor estilístico (pois “person” [pessoa] pertence a um nível estilístico diferente); sua amplitude semântica é abarcada por duas palavras: “man” [homem] e “woman” [mulher]. (LEVY, 2012:74).

¹ Ver explicação do modelo de datação no capítulo destinado às referências bibliográficas.

Assim, o movimento seguinte realizado pelo autor é o de elencar as possibilidades de tradução, conformando a imagem abaixo:



Nesse momento, o autor evoca a noção de “paradigma”, indicando a importância de o tradutor estar certo de ter elencado todas as opções de tradução possíveis para tal situação. Nesse caso, o paradigma se conforma na “instrução 1”, encontrar um termo em inglês que denote um conjunto de seres tanto masculinos quanto femininos, algo da ordem de *person*, e a “instrução 2”, que decide pela tradução por apenas um dos gêneros, a definir, *homem* ou *mulher*. A partir daí o processo descrito por Jiri Levy se desenvolve nas vias da análise de cada caso, levando às últimas consequências cada uma das possibilidades de tradução elencadas. Mais adiante, nesse mesmo artigo, o autor descreve o processo comparando-o à formalização da Teoria dos Jogos. Embora não caiba aqui discutir a complexidade dessa teoria, é importante lembrar que se trata de um método de análise que pressupõe objetos (matemáticos), por excelência, bem definidos; teríamos de nos perguntar, no entanto, em que medida podemos pressupor esse mesmo grau de definição nos objetos envolvidos na tradução.

O que merece destaque na perspectiva proposta por Levy é que a tradução representa não apenas um processo de tomada de decisão – aspecto que me parece particularmente produtivo e reforça a linha de raciocínio inicial desta dissertação –, mas um jogo extremamente definível e consciente de tomada de decisão, como se cada movimento tradutório pudesse ser flagrado à luz de seus resultados – questão que se aproxima do que me interessa colocar em discussão neste trabalho. Em outras palavras, tal abordagem pressupõe uma transparência da linguagem, uma vez que, diante de um impasse tradutório, assume que o paradigma construído dará conta de elencar *todas* as opções de decisão possíveis,

além de pressupor, como vimos, a capacidade de mapear o resultado que cada uma das “instruções” reconhecidas terá na leitura da tradução para a cultura de chegada. Se retomarmos a analogia do tradutor como um arqueiro, o texto de Levy reflete exemplarmente um modo essencialista de entender a tomada de decisão a partir da transparência de um alvo que é especificamente *um único* alvo – a *melhor decisão* –, estigmatizando qualquer outra possibilidade de tomada de decisão que não seja a melhor. Além disso, Levy parece pressupor como não problemática a questão da decidibilidade em tradução: que o tradutor tem de tomar decisões o tempo todo ao longo da tradução, como vimos, é algo difícil de contestar; a questão é pensar a condição em que essas decisões são tomadas. Na perspectiva que assumirei neste trabalho, diferente da de Levy, gostaria de colocar em questão o pressuposto inequívoco da *melhor decisão*, pressupondo, para tanto, que não há uma única flecha (decisão) lançada pelo arqueiro-tradutor que deixe de inaugurar um *novo lugar* de enunciação do original na língua de chegada.

Portanto, entendo que é imprescindível e urgente discutir a questão da decidibilidade em tradução, em especial quando condicionada exclusivamente pelas noções de acerto e de erro. Em outras palavras, interessa-me questionar um pensamento que articula a tomada de decisão a partir da lógica da *melhor decisão*, da decisão mais certa/adequada possível, pressupondo-se que esse tipo de lógica possa ser aplicada genérica e sistematicamente à tradução – especialmente a literária – sem maiores questionamentos. O problema é que, em nome de valores como os da adequação, da precisão, etc., essa lógica acaba por estigmatizar qualquer outra tomada de decisão que, não se enquadrando nos limites do que se configura então como acerto, passa a figurar como inadequada, como um dizer pronunciado *fora do lugar*. Esse fora do lugar, no entanto – eis o que eu gostaria de discutir aqui –, também pode ser entendido como um *lugar*, como um outro lugar fundado no momento em que um texto, em tradução, decidiu falar outra língua.

Em outras palavras, o objetivo central deste trabalho, que gostaria de desenvolver de modo mais ensaístico, é discutir a questão da decidibilidade e da indecidibilidade na tradução, assumindo, para tanto, que toda decisão sempre funda

um *lugar*, e que algumas decisões às vezes podem fundar um *novo lugar* na leitura do texto traduzido.

No primeiro capítulo, que traz o nome da inscrição musical *da capo*, buscarei construir uma reflexão acerca da questão da repetição. A escolha por iniciar minhas reflexões a partir desse tema parte da importância de repensarmos em que medida essa questão impacta no pressuposto do *idêntico*, da cópia absolutamente perfeita, pressuposto este que interfere profundamente no modo como lemos a tradução, especialmente se entendemos que sua única destinação é a de repetir o texto original e que, não sendo capaz de pronunciar de forma idêntica esse texto anterior, a tradução, nessa perspectiva, estaria inexoravelmente fadada ao fracasso. Para construir essa discussão, recorrerei ao mito de Eco – figura igualmente fadada a repetir o que Narciso pronuncia –, propondo uma discussão daquilo que a ninfa produz como diferenciação da fala de Narciso. Ou seja, interessa-me caracterizar, nos dizeres da Eco, aquilo que pode ser entendido como um *novo lugar* para essa fala pronunciada a partir de um outro.

No segundo capítulo, terá lugar um pensamento sobre a *indecidibilidade*, como contraparte da noção de decidibilidade e como noção central da minha dissertação. Parto, para tanto, de uma passagem por alguns textos do filósofo Jacques Derrida para quem o *indecidível* é exatamente o termo que chama a atenção para a fragilidade das leituras binárias, uma vez que não cede a uma decisão simples. No texto *A farmácia de Platão* (2005[1972]), Derrida desenvolve seu pensamento sobre o indecidível a partir do termo *phármakon*, que, podendo ser traduzido por remédio ou veneno, não abandona seu caráter ambíguo, independentemente da decisão tomada pelo tradutor. Assim, buscarei compreender como a lógica da indecidibilidade pode sugerir uma quebra do discurso crítico comum que pressupõe que a decisão pela *melhor opção* seja capaz de resolver, em definitivo, um problema de tradução. Em seguida, visitarei dois textos críticos sobre a tradução espanhola que Ángel Crespo fez do romance roseano *Grande Sertão: Veredas* (2001[1956]), nos quais a tradução de Crespo é culpabilizada exatamente por decidir-se pelo que, na perspectiva dos críticos, julga-se implausível; ou seja, aquilo que em diferentes cenas de tradução (para outras línguas) é elogiado como

uma linguagem plural e criativa, na tradução de Crespo é apontada como *falha, imprecisão e erro*.

A tradução de Crespo configura, na minha visão, uma opção por fazer emergir o indecível, por trazer à tona a importância do lugar que as opções não reconhecidas, mas potencialmente possíveis, têm em tradução. O teor desses dois textos críticos acabará por me instigar a investigar não a *falha* do tradutor, como parecem sugerir, mas aquilo que, produzido de maneira distinta da esperada, fez com que o texto em espanhol produzisse um *novo lugar* de enunciação, um lugar próprio, um lugar propiciado apenas por esta tradução – mas não aceito como tal pelos críticos. Como se poderá ver, portanto, minha discussão da tradução de Crespo não terá por objetivo aprofundar uma leitura crítica da tradução crespiana de Rosa, mas, sim, refletir sobre a indecidibilidade da tradução a partir da seleção de um movimento exemplar, de um gesto pequeno, mas bastante significativo dessa obra tradutória. Trata-se da passagem que, diante da formulação “deus ou o diabo” no texto de Rosa, Ángel Crespo traduz por “dios y el diablo”.

O terceiro capítulo iniciará com uma releitura das reflexões que Ricardo Piglia (1980) realizou sobre a noção de *erro de tradução*. O autor, de cuja perspectiva de leitura me aproximo, parte de uma tomada de decisão bastante particular realizada pelo narrador de *Facundo, o civilización y barbárie en las pampas argentinas* (1999[1845]), que traduz a frase “on ne tue point les idées” por “a los hombres se deguella, a las ideas no”, para refletir sobre o interessante efeito que essa tradução gera na obra de Sarmiento. Nesse texto, observamos Piglia realizar um movimento de leitura que desloca a noção de erro de tradução para pensar sobre o *novo lugar* que se inaugura na tomada de decisão do narrador de Facundo. A frase em tradução “a los hombres se deguella, a las ideas no” se relaciona intimamente com questões políticas e culturais da Argentina, problematizadas por via dessa tradução. A discussão de Piglia dará o tom daquilo que, no terceiro capítulo, buscarei investigar sobre a questão da indecidibilidade: a tradução de Crespo parece haver optado por insistir na figuração de um deus e de um diabo menos diferenciados do que se poderia crer, conforme o romance de Rosa diversas vezes nos mostra através de instantes em que as duas divindades se revelam ao mesmo tempo tanto

na natureza humana das personagens, quanto na vegetação e nos animais. Esse movimento pontual da tradução crespiana me levará a pensar no espaço de decisão que esse gesto refunda, pois a partir dessa sua decisão de tradução não podemos mais pensar a relação deus-diabo numa lógica pautada pelo *ou* (inscrita na distensão de uma oposição binária, em que a decisão por um termo exclui o outro); a partir desse gesto tradutório tão singular de Crespo, é preciso enfrentar uma lógica de decisão pautada no *e*, deus e diabo, uma lógica em que os termos se colocam numa mesma cena de convivência.

1. DA CAPO

Sobre ler uma tradução

Um pressuposto sempre torna possíveis a conquista teórica e o avanço do saber. Eu buscava um pressuposto que fosse um freio, digamos um amortecedor indispensável da aceleração.

Jacques Derrida

No primeiro capítulo da obra *De que amanhã: diálogo* (2004[2003]), Elizabeth Roudinesco e Jacques Derrida discutem sobre a produção filosófica ocorrida na França do século XX, momento em que, segundo ela, reuniram-se filósofos – Derrida, Lacan, Foucault, Barthes, Althusser, Lévi-Strauss – interessados em uma escrita pontual debruçada sobre questões mínimas, cuja profundidade surgia a partir de sua potência de subversão. Nessa altura do texto, o diálogo de Roudinesco com Jacques Derrida surge com o subtítulo “Escolher sua herança”, uma vez que os autores tematizam a escolha dos pares pela qual passam os filósofos enquanto tentativa de destacar proximidade ou afastamento em relação a outros pensadores.

Tomar posição e não partido frente ao pensamento do outro: esse talvez seja um dos modos de compreendermos melhor como a escrita de Derrida procura agir nos textos sobre os quais se debruça. Roudinesco observa nesse movimento desconstrutor a particularidade de uma escrita que se apoia no deslocamento das estruturas internas de um dado texto, para então evidenciar questões que estariam ali silenciadas. Uma escrita desconstrutora, relembra a autora, não pretende destruir, mas escolher uma herança ao evidenciar questões de um texto, que, observadas a partir de outra perspectiva, apresentam um significado distinto daquele que se difundiu como sua leitura principal (DERRIDA-ROUDINESCO, 2004[2003]:24).

Nesse mesmo capítulo em que discorre acerca da própria experiência de escrita, Derrida observa que a França do século XX foi marcada por uma época “em que se cruzaram todos aqueles interessados por diferenças micrológicas” (DERRIDA-ROUDINESCO, 2004[2003]:21). Ele entende que as questões mais fundamentais de um pensamento, passagens do texto nas quais podemos flagrar

sua radicalidade, limitam-se por vezes “a um fio de cabelo” – Derrida parece haver empenhado sua produção partindo de uma filosofia dedicada a tópicos realmente pontuais, diferenças micrológicas, e atenta a esses deslocamentos.

Nesse sentido, aquilo que convoco pontualmente de minhas leituras de Derrida refere-se a esse modo particular de compreender a construção da escrita. Na epígrafe que abre este capítulo há uma espécie de conselho derridiano: “Eu buscava um pressuposto que fosse um freio, digamos um amortecedor indispensável da aceleração...” (DERRIDA-ROUDINESCO, 2004[2003]:22), ou seja, destaca-se aí um esforço em fazer do próprio ato de escrita um exercício de reavaliação dos pressupostos que conduzem a história do pensamento.

Há semelhante se manifesta, também, quando Ítalo Calvino (1990[1988]), em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, se dedica ao tema da “rapidez”. A partir da economia de tempo lida no romance *Tristram Shandy* (1998[1767]), Calvino escreve que as digressões de Laurence Sterne, operadoras de um tempo narrativo inovador da obra, surgem como a máxima latina *festina lente*, apressa-te lentamente.

Assim, o escritor italiano teria optado por conduzir sua produção nesse tempo de escrita que não se perde em digressões banais, mas que não evita se demorar sempre que necessário em digressões fundamentais à própria formulação do pensamento. É nesse sentido que adio o encontro direto com o tema que dá título ao meu trabalho, a questão do *indecidível* na tradução, para dar início às minhas reflexões a partir de uma discussão daquilo que está envolvido quando nos referimos a “ler uma tradução”.

Neste primeiro capítulo, meu movimento de leitura é o de refletir acerca da natureza de repetição da tradução que, fadada a repetir o texto original, estaria presa à reprodução idêntica de um modelo original. Assim, buscarei questionar o pressuposto da *cópia idêntica*, que influencia a leitura de tradução de inúmeras maneiras, especialmente quando, diante de um impasse de tradução, acredita-se que a decisão do tradutor deva ser preferencialmente aquela que mais se “aproxime do original” no sentido de uma *cópia bem feita*, ou seja, que o tradutor decida-se por deixar menos evidente possível a natureza de cópia da tradução. Na contramão

dessa perspectiva, meu interesse é o de pensar a repetição como a produção de *novos lugares*, deslocando assim a leitura de tradução da busca pelo idêntico para uma leitura de fato atenta àquilo que "de novo" (de diferente) se produz no texto traduzido – questão que entendo como primordial para mais adiante adentrarmos inteiramente no tema da indecidibilidade.

O título deste capítulo pode suscitar elementos da repetição sobre os quais me interessa refletir: a ocorrência da marca *da capo* em uma partitura musical solicita uma retomada ao começo, um “toquemos de novo esse mesmo trecho”. Os músicos, diante dessa expressão (geralmente simplificada pelas maiúsculas D.C.), retornam o olhar para o começo da partitura, olham novamente para uma mesma sequência de notas que haviam lido e reproduzido anteriormente – é, portanto, um mesmo texto aquilo que acreditam ler, e a mesma reprodução anterior aquilo que buscam realizar. No entanto, não seria inadequado lembrarmos que essa repetição não alcance ser idêntica à anterior, no sentido de essencialmente idêntica, mas se reproduz necessariamente de modo diferenciado – ao repetir o trecho musical, aos ouvidos mais sensíveis são perceptíveis diferenças sutis como duração de nota, intensidade, variação do ritmo, ou seja, *diferenças micrológicas*, como afirmara Derrida, que nos sugerem, a partir dessa analogia musical, um modo outro de entender a tradução.

A seguir, discutirei acerca do artifício da repetição a partir do mito de Eco e Narciso, buscando flagrar em especial aquilo que, do tema da repetição, se faz ver na leitura vulgar de tradução (a adiantar: um entendimento de que a tradução estaria fadada ao fracasso que a busca pela cópia perfeita gera); na contramão dessa leitura vulgar, buscarei apresentar uma leitura diferente da condição de repetição na qual Eco se inscreve, leitura que estará atenta ao que "de novo" se produz na fala da ninfa à diferença da fala do outro.

Ecoss de um mesmo e do outro (sobre a repetição)

*Por acaso, o rapaz, desviado dos colegas,
gritou: “alguém me escuta?”, “escuta!” rediz Eco.
Queda-se atônito, dirige o olhar a toda parte,
alça a voz e diz: “vem!”; ela chama quem chama.
Volve o olhar e não vendo ninguém diz: “Por que*

*foges de mim” e ouve de volta a mesma frase.
 Detém-se e, iludido por voz replicante,
 fala: “aqui nos juntemos!”, e Eco, com volúpia
 nunca experimentada, devolveu: “juntemos!”
 Seguindo suas próprias palavras, da selva
 sai e vai abraçar-se ao pescoço do amado.*

Ovídio

Quando, anteriormente, busquei pontuar meu interesse por uma escrita atenta às questões *micrológicas* da discussão sobre tradução, me referia não a diferenças gritantes entre textos, mas exatamente a momentos em que a tradução revela, a partir de uma diferenciação sutil, a potência com que pronuncia um dizer anterior em outra língua. Para pensar acerca da decidibilidade em tradução, me interessa discutir neste momento a percepção de que toda decisão tomada pelo tradutor é responsável por fundar um *novo lugar* em tradução, independentemente do status que as decisões recebam – tanto a reconhecida como *melhor decisão*, quanto a aparentemente mais imprópria das decisões são responsáveis por produzir um novo lugar de enunciação para este novo texto traduzido. E é sobre diferenças micrológicas que estarei discutindo no decorrer deste primeiro capítulo.

Pois, é uma *diferença micrológica* aquela que separa a fala de Narciso da repetição de Eco. *Différance*, escreveu Derrida em seu ensaio homônimo publicado em *Margens da Filosofia* (1991[1972]), traçando na palavra francesa a marca de um desvio, de uma diferença inaudita, símbolo incompreendido pela semiologia clássica. Silenciosa também é a diferença da ninfa Eco – o som daquilo que repete encobre a formação da sua identidade, fazendo com que no texto de Ovídio tenhamos a impressão de ser ela uma figura entregue totalmente ao outro, apagada de dizeres próprios, presa por uma maldição que a obriga dizer sempre o mesmo que ouve. Isso poderia se explicar a centralidade dos estudos concentrados na figura de Narciso, mais sugestivo a uma leitura ontológica por estar voltado à busca de uma identidade pura, leitura casada com uma espécie de esperança recaída sobre a existência de uma verdade essencial, da essência própria de uma identidade. Isso é tudo aquilo que está desencontrado em Eco, transformada por Juno em restos de um outro, não podendo nunca dizer o que vem de si e por isso

mesmo inferior e como que mais fraca, dispensável como uma simples ênfase desnecessária de um ditado. Maldição, má dicção, língua confundida.

Mas se tomo, conforme adiantei, a repetição de Eco como necessariamente da ordem do não-idêntico, ou seja, se admito ler naquilo que ela enuncia uma diferenciação em relação à fala de Narciso, não estaria a defender uma espécie de pura diferença na repetição, no sentido de uma diferença *essencial*, ou ainda, *ontológica*? Ao meu ver, não se trataria disso. Quando Derrida, no mesmo ensaio citado anteriormente, pensa a tradução como *o mesmo e um outro* texto, joga também com a perspectiva da referencialidade através dos artigos impostos, definindo e indefinindo de forma proposital diferentes objetos do mundo – Eco, assim como a tradução, não estaria em busca de negar sua origem no outro (o mesmo, referenciável); mas sendo indefinida a sua formação, torna-se, junto ao mesmo, também um outro.

A existência de uma diferença sensível (visível, identificável) entre a construção de Eco e Narciso parece ser uma constante nas leituras desse texto, repleto de tensões entre elementos díspares como a fala exagerada/fala reduzida, visão/ cegueira, feminino/masculino. Os Estudos da Tradução parecem ter persistido em dualismos semelhantes ao fazer vista grossa para a confluência que existe entre diferentes línguas e mesmo dentro de uma única língua. É portanto na contramão da leitura sugerida pela representação clássica cartesiana que a tradução se vê mais liberta da dívida impagável com o original, uma dívida oriunda de Babel e por isso mesmo contemporânea à conformação múltipla das línguas. Perdoar o imperdoável, escreveu Derrida no ensaio “O que é uma tradução relevante?” (2000) no instante em que se referia ao perjúrio inevitável da tradução – partindo da peça de Shakespeare, *O Mercador de Veneza* (2002[1598]), Derrida lê na promessa da libra de carne sem sangue vertido a cena de uma dívida impossível de ser quitada (no sentido de uma equivalência), uma tal impossibilidade tão fundamental que o perdão verdadeiro estaria reservado exatamente a ela:

Há também, no próprio coração do dever ou da dívida, em *O mercador de Veneza*, como em toda tradução, essa equivalência incalculável, essa correspondência impossível, mas alegada incessantemente, entre a libra de carne e dinheiro, a tradução

exigida, mas impraticável, entre a literalidade singular de um corpo próprio e o arbitrário de um signo geral, monetário ou fiduciário. (DERRIDA, 2000:25)

A ninfa Eco, nesse sentido, tem também sua pena de repetição perdoada pela via do imperdoável, aquela que, como se viu, ultrapassa a lógica do perdão. Ela, assim como a tradução, tem uma autonomia que se mostra no instante em que sua aparência de cópia não representa mais sua totalidade – Eco é fala repetida e fala autônoma ao mesmo tempo, num jogo de figura e fundo no qual uma face sempre se esconde à medida que outra se evidencia: é possível que não consigamos enxergar com nitidez suas duas faces obscuras, mas elas compõem o que se mostra nos instantes de relação com o outro, Narciso, perdido e à procura de si próprio na floresta de Ovídio. Narciso, se supondo sozinho, chama por esse outro-si-mesmo, e Eco em resposta “chama quem chama”, na tradução de Raimundo Carvalho (2010), ultrapassando a repetição do idêntico ao produzir novos enunciados que modificam a história tal qual aqueles ditos por quem pode escolher o que dizer, que diz, portanto, por conta própria.

O que me interessa considerar pontualmente dessa revisita ao mito é que Eco, como a tradução e a literatura, produz novos elementos, como é próprio da *différance* criar diferentes. Assim, a linguagem de Eco tem pelo menos duas dimensões: fala daquilo que existe (reproduz uma enunciação já proferida), e fala do que até então não existia (produz algo novo a partir dessa enunciação repetida, como atrair Narciso ao meio da floresta, enquanto ela “chama quem chama”), confirmando um *gesto criativo*, por sua vez menos mecânico e mais autônomo.

No entanto, tudo que está evidenciado nessa passagem das Metamorfoses em que Eco e Narciso se encontram na floresta, parece de fato refletir apenas o viés de repetição dentro da cena, uma Eco que simplesmente repete, confundindo o interlocutor com quem busca construir uma conversa por estar ela mesma confundida. Sua diferença se inscreveria, nesse sentido, em uma camada não mais profunda, mas ao menos comumente esquecida – sua enunciação se assemelha a de Narciso apenas na aparência de um igual enunciado, dois rostos falando uma mesma aparência de linguagem, e no entanto se diferenciando por estarem

transformados em objetos do mundo (vozes ditas em um mundo compartilhado), a partir de um tempo e lugar também distintos.

Dessa aparência de repetição, a voz de Eco faz aquilo que foi dito novamente se tornar *algo a ser dito*, como se pela enunciação ela desse um passo atrás na linguagem ao garantir uma espécie de sobrevida do texto: ela, como o acontecimento da tradução, repete (trabalha dentro da perspectiva do mesmo) ao realocá-lo em um outro ambiente e tempo distinto. Essa sobrevida poderia ser pensada como uma espécie de adiamento: a fala de Narciso *sobrevive* ao seu desaparecimento, tem sua expressão *adiada*, garantida exatamente pelo seu eco. Assim como a tradução, o eco convoca uma presença não por uma via negativa, mas através das evidências dessa relação entre sujeitos, portanto, rastros de uma presença. Podemos pensar também que a fala da ninfa produz ainda outra forma de sobrevida, que é a constituição da sua própria vida, formada no ato de traduzir o outro, mas que se relacionará ao seu modo, que será sempre diferente, com a cultura na qual se expressa.

Tal compreensão, que é a compreensão de uma vida própria do texto traduzido, resgato do ensaio “Da morte, da vida e dos tempos de morte e de vida da tradução” (2017) de Mauricio Cardozo. Embora a minha intenção não seja a de pensar especificamente sobre o tempo na tradução (no texto de conclusão deste trabalho darei atenção a isso, deixando aberto o tema para futuras pesquisas), considero imprescindível nesse momento ao menos passar pelo tema, uma vez que a produção de um *novo dizer* da tradução se relaciona intimamente com a noção de um tempo que é também um *novo tempo*, necessariamente distinto do tempo do original. A partir de uma leitura da noção benjaminiana de “sobrevida”, Cardozo observa que a questão da vida da tradução aí se encontra limitada e como que condenada à sua relação com o original: “(...) quando Benjamin passa a discutir a *tradução* da obra literária, é *ainda* da vida do original, é *sempre* da vida do original, é *exclusivamente* da vida do original que se trata.” (CARDOZO, 2017:s.p.). Nesse sentido, aquilo que resgato da leitura de Cardozo refere-se exatamente a essa perspectiva de leitura interessada em pensar a tradução de um modo outro que não seja o da sua redução a um dizer anterior: se a tradução foi entendida como

repetição do original, portanto, lida à luz de sua relação com o original, isso não impede que se possa lê-la a partir de outras relações, como a da relação com a cultura da língua de chegada, por exemplo.

Portanto, não há fragmento do dito, mas um repetido que é “repedido”, não apenas um *de novo*, mas *mais uma vez um outro* – se há repetição é a da própria diferença novamente outra (a diferença se repete somente enquanto presença, não elementarmente idêntica, mas *a mesma*). Ao ser virtualizada, a fala de Narciso retorna/vai a um mesmo e novo espaço infinito, como um enunciado traduzido sendo expressado em outra cultura, construindo novas relações: Eco retira sua fala da singularidade própria do gesto atualizado e a desloca para a interrogação da escrita, para o questionamento do texto: um dizer tornado texto. Tal multiplicidade dói no narcisista, estar de volta tornado texto é estar novamente (de novo e de um modo novo) na estrutura da *différance*. Narciso percebe que sua fala não constitui, sem estar relacionada a um outro, uma presença. Mesmo assim, sabemos que se lança em direção à busca pela identidade pura, levando às últimas consequências a tentativa de assimilar a diferença a partir da primazia da identidade, e esta é, por isso mesmo, sua última metamorfose.

O mito parece dar margem a essa reflexão de que qualquer elemento que busque remeter somente a si mesmo, esquecido de que é composto por rastros de outros, não está simplesmente fora da *différance*, mas dentro de uma lógica na qual a *différance* sequer entra em questão. E, no uno, as metamorfoses não são possíveis. Eco, na contramão disso, tem sua vida garantida exatamente pelas metamorfoses, ao invés de morrer transformada em objeto cristalizado, permanece como movimento, sons do mundo, jogo de eterno diferimento: “Assim, se esconde em selva e em monte nunca é vista./Todos ouvem-na; é som o que nela vive” (CARVALHO, 2010:36).

A tradução tem também intimidade com o movimento, mas não se reduz a ele, ao menos não mais do que os outros elementos (o texto original, a literatura, etc.) que, embora sejam tomados como cristalizados (em contraste com a instabilidade

da tradução), têm de rígida apenas a aparência, e no entanto se movem². O movimento da tradução parece consistir em uma incessante transformação de um dizer (ação atualizada) retornado ao aspecto indefinido da sua formação, compondo um novo campo de possíveis agora que está sendo escrito em outra língua, para outra cultura. Se a tradução virtualiza um dizer anterior, torna-o novamente um texto *a ser dito*, ao mesmo tempo que confirma esse retorno, confirma também seu adiamento ao inscrever um texto que será atualizado a partir da leitura da tradução. Nesse sentido, ao lermos um texto em tradução, estamos diante desse caráter conflitivo temporal/espacial que nos retorna e adia, o que nos leva a pensar que a tradução não é o próprio retorno/adiamento, mas é o devir temporal/espacial, ou seja, essa *ainda* não formação de um dizer.

Na leitura de tradução encontramos rastros dessas duas faces. O que traz à tona novamente a noção de perdão pensada por Derrida (2000) no ensaio citado anteriormente, “O que é uma tradução relevante?”, uma vez que ao texto traduzido só cabe ser considerado responsável pelo perjúrio se o lêssemos a partir da ideia tradicional de representação, segundo a qual se espera do texto traduzido um reflexo idêntico ao original, desejando que ele se apresente como o original sem ser outro, que ele seja, ao fim e ao cabo, o texto original. Vale observar que dentro dessa lógica, não apenas a tradução é falha, mas também toda a literatura. A fraqueza identificada em Eco ao não podermos decidir se sua fala vem de si ou do outro, e na tradução, ao dizer sempre a partir de um texto anterior é, na realidade, uma condição própria da linguagem.

Se há na fala de Eco um rastro de Narciso, uma marca da relação que se deu, esse rastro pode ser pensado como uma espécie de ficcionalização: elementos *como se* fossem ditos por Narciso, efeitos de fala dele, sintomas de um encontro. No entanto, esse *como se* de forma alguma quis de fato ser, uma vez que não se apresenta como um rastro de derrota, mas como um vestígio de que algo ali

² Expressão utilizada por Mauricio Cardozo (2016) ao discutir a mobilidade de pensamento como um gesto de tradução a partir da leitura de Galileu Galilei.

aconteceu deslocando as identidades, e parece ser dessa espécie de metamorfose (novas atualizações) que todo texto está à procura.

Aquilo que entendo como essencial na leitura desse mito de Ovídio para a minha dissertação, diz respeito, portanto, a um pensamento que entende que a fala da Eco possui uma dimensão criativa muito particular. No mito, a condição de repetição recai sobre si como reflexo de um castigo, mas é certo que tal condição revela uma perspectiva que me interessa assumir neste trabalho: que independentemente do modo como a repetição é realizada, ela sempre necessariamente envolverá a estreia de um dizer sendo dito pela primeira vez. Tal formulação nos será importante daqui em diante, porque restitui uma dimensão produtiva a toda e qualquer decisão realizada em tradução a partir desta nova perspectiva de leitura, que entende a questão da tomada de decisão como a criação de *novos lugares* em tradução. Como afirma Evando Nascimento (2015) em sua tese sobre o pensamento derridiano, ao pensar sobre a abertura que há em leituras dessa natureza:

O horizonte indemarcável dessa *outra lógica* afirma a *lógica do outro*, impossível de se opor diretamente à lógica do idêntico. Que o outro possa ser outro, sem redução a qualquer identidade prévia, nem mesmo a título de comparação. (NASCIMENTO, 2015:107)

No capítulo seguinte, buscarei pensar acerca da *decisão*, e de sua contraparte, a *indecidibilidade*, noção que resgato de Jacques Derrida. Se, como vimos, a possibilidade de decisão pela *melhor escolha* traz como pressuposto a possibilidade de que a tradução se apresente como uma cópia idêntica do texto original – resultado fadado ao fracasso –, analisarei duas críticas da tradução espanhola do romance roseano *Grande Sertão: Veredas*, realizado por Ángel Crespo, nas quais se pode perceber os efeitos que a busca pelo idêntico têm na leitura crítica de tradução.

2. DA INDECIDIBILIDADE

O sim e o não da linguagem

Pouco depois, o assobio é repetido – pelo mesmo melro ou pelo seu cônjuge – mas sempre como se fosse a primeira vez que passasse pela sua mente assobiar; se é um diálogo, então cada deixa chega após uma longa reflexão. Mas será um diálogo ou será que cada melro assobia para si próprio e não para o outro? (...) talvez que o valor daquela única palavra resida no fato de ser repetida por um outro bico assobiante, no fato de não ser esquecida durante o intervalo de silêncio.

Ítalo Calvino

Ítalo Calvino, na epígrafe acima, nos apresenta os tropeços de um sujeito em busca da comunicação plena. Quem observa os melros é o senhor Palomar, personagem do livro homônimo de 1983, tomado pelo desespero imenso de compreender todo o mundo, investigar todas as coisas até que seus mistérios tenham sido todos revelados, não havendo mais nada de desconhecido em coisa alguma. O sim e o não da linguagem, subtítulo deste capítulo, refere-se à questão pontual da decisão (entre múltiplos léxicos, variantes linguísticas, etc.) que orienta o senso comum da crítica de tradução. Ou seja, a exigência de que o tradutor produza um texto preciso e sem fragilidades, como se acredita ser o texto original. O episódio em que Palomar busca compreender os melros, desvendar algo que seria a “essência” fundamental desses pássaros, pode servir de orientação a essa reflexão.

Como se viu, o senhor Palomar decide analisar as miudezas do mundo a fim de compreendê-lo melhor. Não é mero acaso, como informa o texto de quarta capa do livro, que seu nome coincida com o do observatório astronômico de San Diego, California: Palomar se empenha em fazer do próprio olhar instrumento semelhante ao telescópio, diminuindo a distância entre as coisas do mundo e o seu entendimento, espécie de lente de aumento provocando um ponto-focal pelo qual se possa cada vez mais limitar a visão aos detalhes de um objeto. “Pontos-focais” foi também a expressão utilizada por Derrida na obra *Posições* (2001[1995]) ao ser

questionado sobre seus quase-conceitos como grama, rastro, *pharmakon*, brisura... – palavras que estariam o tempo todo em movimento e que resistem a qualquer clausura taxonômica com a qual a filosofia comumente trabalha. Rafael Haddock Lobo, em sua tese de doutorado intitulada “Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques Derrida” (2007), ao se referir a essa ausência de clausura buscada pelo filósofo argelino, afirma que os quase-conceitos derridianos se tornam “pontos-focais onde apenas há abertura, constante e infinita propagação em cadeia, sempre e a cada vez de uma forma diferente (...)” (HADDOCK-LOBO, 2007:100).

De fato, as diferenças de uso do termo “ponto-focal” nesses dois casos, Palomar e Derrida, refletem algo da natureza da lupa e dos usos distintos e quase opostos que se podem fazer dela: podemos nos valer de seu artifício de aproximação para fecharmos nosso foco de atenção em um objeto cada vez mais delimitado, isolando-o do cenário no qual se inscreve, mas também, em um diferente sentido, para enxergarmos cada vez mais, expandindo a percepção desse objeto por vê-lo inscrito em inúmeros outros universos de relação (por exemplo, o alumbramento ao descobrirmos, através de um telescópio, que estamos em meio a milhares de outros planetas). No personagem do senhor Palomar, há um empreendimento de totalização bastante angustiante que corresponde ao ideal de proximidade entre pensamento-mundo, ideal este que é desconstruído por Derrida em sua filosofia. Palomar busca um ponto-focal que, suspenso por um instante o mundo ao redor, possa apresentá-lo à verdade integral das coisas, plano que acaba se mostrando inútil e desastroso. É o que acontece no episódio de observação dos melros, recuperado a seguir.

O senhor e a senhora Palomar estão no quintal da casa de veraneio cuidando do jardim. O senhor Palomar se concentra, com toda a atenção que sabe ter, advinda de seu olhar telescópico, no canto de dois pássaros, melros, pousados sobre a cerca. Se de repente insiro a cena desse conto na discussão de uma pesquisa que busca pensar questões sobre a tradução, ou seja, se tomo seu enredo como narrativa a partir da qual se possam ler questões que julgo centrais para a tradução, poderia se esperar, agora, que eu apresentasse aqui uma descrição do senhor Palomar buscando se comunicar com os melros, que eu apresentasse algo

que tornasse possível, diante da língua do melro e da língua do homem, refletir sobre a traduzibilidade entre elas. Seria uma leitura interessante, possivelmente a mais comum: pensar a tradução como intermédio entre diferentes culturas, distanciadas sobretudo pela heterogeneidade linguística. Mas, a surpresa que o conto nos reserva parece conduzir a outra ordem de leitura: o personagem de Calvino inicia uma reflexão sobre a comunicação entre melro e méloa (ele supõe que sejam um casal) – seres que, ao que tudo indica, dividem uma mesma língua chamada de “assobio do melro”, em distinção ao que viria a ser um assobio humano ou de outra espécie de animal. A suspeita de Palomar é a de que haja algo de errado com essa língua dividida pelo casal de pássaros, pois tanto o assobio quanto o silêncio que paira entre eles parecem para ele algo que afasta os melros um do outro, ou seja, uma língua que usam para se comunicar, mas que os distancia cada vez mais:

(...) então ninguém pode entender ninguém: cada melro pensa ter posto no assobio um significado fundamental para si mas que só ele próprio entende; o outro responde qualquer coisa que não tem nenhuma relação com aquilo que ele disse; é um diálogo entre surdos, uma conversa sem pé nem cabeça. (CALVINO, 1994[1983]:17)

Assim como há incomunicabilidade entre os dois melros, a narrativa exhibe também um desentendimento agudo entre o casal Palomar, quando ambos enchem suas falas com uma série tão sem fim de intenções e informações subentendidas, que mal chegam de fato a dialogar. Mesmo quando essa comunicação falha e buscamos corrigi-la, explicando o que quisemos dizer, esse novo significante parece funcionar como um intruso na relação, algo artificialmente injetado por um sujeito no outro, sem chegar nunca de fato a sanar a falta causada por aquele significado que escapa:

O pressuposto dessas trocas verbais é a ideia de que um perfeito entendimento entre cônjuges permite compreender-se sem estar a especificar tudo tintim-por-tintim; mas este princípio é posto em prática por cada um deles de modos diferentes: a senhora Palomar exprime-se com frases inteiras, mas que são frequentemente alusivas ou sibilinas, destinadas a pôr a prova a rapidez das associações mentais do marido e a sintonia dos pensamentos dele com os dela (coisa que nem sempre funciona); o senhor Palomar, pelo contrário, deixa que das brumas do seu monólogo interior

emergem vagos sons articulados, esperando que deles possa resultar, se não a evidência de um sentido completo, pelo menos a penumbra de um estado de alma. (CALVINO, 1994[1983]:18)

Que Calvino tenha se valido da incompreensão entre falantes de uma mesma língua, não é necessariamente uma surpresa – a incomunicabilidade parece ser o tema fundador da própria literatura, ela mesma sendo uma espécie de encenação desses significados puros inalcançáveis, algo da instância daquilo que Derrida reconhece por *segredo*, como veremos adiante. Calvino se furta de explorar a incomunicabilidade entre o homem e o animal para encarar diretamente a incomunicabilidade entre dois animais da mesma espécie e, em seguida, a incomunicabilidade que rege um só sujeito através da imprecisão entre aquilo que queremos dizer e o que realmente dizemos, mas também entre sabermos ou não o que queremos dizer. A linguagem tomada nesses termos é então limitadora, por partir do princípio de que seja possível que um sujeito diga claramente o que quer dizer – dependendo, antes de mais nada, de que ele saiba o que quer dizer, conteúdo que exigiria por sua vez uma língua pura e neutra através da qual se pudesse passar. Na ausência dessas condições perfeitas, reconhecemos a linguagem como limitada e falha.

A psicanálise entende a linguagem também como um evento da ordem da limitação: para Freud, no texto “Projeto para uma psicologia científica” (1977[1895]), a mãe busca no choro do infans o registro de uma unidade (choro = fome, choro = sede, etc.), envolvida em uma lógica do um para um que é, em certa medida, a lógica do animal selvagem. Mas, segundo o psicanalista, o choro seria, antes de uma tentativa de comunicação, a busca pela descarga, e, no entanto, ao ser ouvido por um sujeito nada neutro (a mãe), que toma essa pura descarga como demanda a si, voltaria significado por um nome como “fome” ou “sede”. Nesse sentido, a criança aos poucos passaria a acumular estímulos que não se resolvem na sentença choro = fome, mas sim choro = cheiro da mãe, calor, sons, alimento, etc., visto que sua fome não seria a necessidade de um corpo biológico (como a de um animal selvagem), mas de um corpo erógeno. Jean-Michel Vives, no ensaio “Para introduzir a questão da pulsão invocante” (2009), discute o nascimento do sujeito a

partir da resposta do Outro, observada na cena da mãe respondendo ao choro do filho. O psicanalista afirma:

Nos primórdios de sua existência, sob efeito de uma tensão endógena impossível de ser gerida pelo infans por causa de sua prematuridade, este solta um grito. A princípio, o grito do recém-nascido não é apelo ou chamamento, mas somente expressão vocal de um sofrimento. Ele só se tornará apelo pela resposta da voz do Outro, em que se inscreve seu desejo: “O que você quer que eu queira de você?”. O sujeito é aqui chamado a ser. Ou seja, ele não é um produto natural. Para que ele exista é preciso que o Outro o chame (no sentido duplo de apelo ou chamamento e de nomação). (...) Com a resposta do Outro, o grito puro [pur] se tornará grito para [pour]. É a voz do Outro que vai introduzir o infans na fala. (VIVES, 2009:335)³

Desvio, aqui, do encontro direto com autores que trataram da questão da tradução, optando por prosseguir neste percurso em que busco discutir preliminarmente aspectos da linguagem nos quais a tradução aparentemente não está posta em jogo, no intuito de flagrar condições da linguagem que geralmente são apontadas como falhas apenas no âmbito da leitura de tradução, e, no entanto, como estamos vendo, parecem compor uma fragilidade condicional da língua.

Na citação acima, Jean-Michel Vives se refere a questões inscritas no circuito da pulsão descrito por Freud, assunto inabreviável que, no entanto, convoco aqui rapidamente para, pelo menos, introduzir o tema da indecidibilidade da linguagem: diferentemente do instinto do animal selvagem, o recém-nascido se comunica através de gestos corporais, representação-coisa, define Freud (1976[1915]). Por não haver nisso nada da ordem do conteúdo, mas somente do puro gozo, Freud reconhece como “equivoco fundamental” a ação realizada pela mãe ao tomar essa inquietação como demanda para si, posto que é exatamente quando a mãe “atende” ao choro do filho que este passa a desejar aquele conjunto de afetos (cheiros, calor, alimento...) que recebe quando grita desesperadamente. À medida que aprende a falar, esperamos que esse sujeito finalmente diga o que deseja, representação-fala,

³ Haveria aí muito o que se discutir acerca de um modo especial de entender a tradução com o qual compactuo, especialmente em relação ao que o pensador francês Antoine Berman escreveu sobre a alteridade (em síntese, Berman, ecoando uma figura de pensamento que remonta, no mínimo, aos precursores do romantismo alemão, entende que através do contato com o outro pela via da tradução estaria a reafirmação do próprio).

mas nos esquecemos da instância indecidível que habita a linguagem: saber falar não garante que saibamos com precisão o que queremos de fato falar, tampouco que esta fala signifique exatamente aquilo que esperamos quando chegue aos ouvidos de outro sujeito.

Voltaremos a esse circuito mais adiante, porque, como bem observou Freud, algo dessa necessidade se perde. Se a apreensão da linguagem ocorre geralmente quando estamos ainda nos primeiros anos de vida, nosso desenvolvimento intelectual acaba sendo também o desenvolvimento de modos de lidar com essa confusa condição da linguagem, inscrita em um jogo que excede a lógica da unidade do significante.

Jean-Dominique Bauby, ex-editor da revista francesa *Elle*, após sofrer um acidente vascular cerebral, desperta na UTI sem ser capaz de movimentar seu corpo, com a exceção de um único olho. Ele então é diagnosticado com a Síndrome do Encarceramento (Locked-in Syndrome) – patologia que paralisa o corpo, sem no entanto afetar as atividades mentais. A equipe médica responsável pelo caso desenvolve um método de ditado (distinguindo uma piscada de Bauby como “sim” e duas como “não”), permitindo que o ex-editor, ditando letra por letra através desse método, escrevesse a obra *O escafandro e a borboleta* (1997), livro sobre sua experiência de estar aprisionado dentro de um corpo paralisado. Acerca desse método, o narrador explica:

O sistema é bem rudimentar. Meu interlocutor desfia diante de mim o alfabeto (...) até que, com uma piscada, eu o detenha na letra que é preciso anotar. Aí recomeça a mesma manobra para as letras seguintes e, não havendo erro, depressa conseguimos uma palavra inteira, depois segmentos de frases mais ou menos inteligíveis. (BAUBY, 1997:10)

O autor fala ainda da experiência de retorno à fase pré-fala, uma vez que as pessoas a sua volta estão o tempo todo buscando interpretá-lo, solicitando dele aquilo que ele “quer dizer”. Nessa condição, porém, ele toma consciência da sua indecidibilidade – pode piscar para sim, ou piscar-piscar para não, mas falta nesse alfabeto um sinal que indique qualquer expressão para além dessa lógica. Não há lugar para espécie alguma de hesitação: o que o narrador descreve se assemelha de alguma forma ao que vimos anteriormente ao discutirmos a língua do infans em

Freud – o que difere a pulsão do instinto é exatamente esse caráter de economia. Enquanto a criança, movida pela pulsão, não saberia determinar no seu próprio choro um conteúdo específico de necessidade (se deseja leite, se deseja carinho, se deseja se aquecer, ou ainda ser simplesmente embalada), o animal selvagem⁴ não hesita frente ao instinto (no momento em que sente fome, seu instinto o leva a caçar e comer, sem ficar na dúvida entre variáveis diversas).

Na discussão que busco construir aqui, a perspectiva psicanalítica é interessante exatamente por evidenciar a dualidade animal erógeno/animal selvagem, revelando de um modo mais evidente a distinção entre precisão/imprecisão da linguagem. O narrador do relato, munido de uma linguagem que possui apenas a expressão do *sim* ou do *não*, se dá conta, não necessariamente nesses termos, de que o objeto do seu desejo “é o que há de mais variável num instinto e, originalmente, não está ligado a ele, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação.” (FREUD, 1976[1915]:143). O acidente vascular de Jean-Dominique Bauby foi irreversível, levando-o à morte por complicações respiratórias dois anos depois. É importante notarmos que o ex-editor sempre estivera exposto à imprecisão da linguagem, sendo que o acidente vascular lhe obrigou outro nível de limitação, mas mesmo a linguagem dita “saudável” exibe também essa condição – fato que ele reconhece somente quando, preso à uma cama de hospital, lhe exigem constantemente que se decida pelo sim ou pelo não. Mas e se essa indecidibilidade da língua fosse algo que se buscasse de propósito?

A noção de *indecidível* surge na filosofia de Derrida como um dos *operadores de pensamento* ou *quase-conceitos*, que se apresentam como uma alternativa à leitura metafísica binária. Derrida os entende como:

⁴ Embora não seja meu objetivo aqui, tal pressuposto freudiano poderia ser relativizado se atentarmos ao fato de que Freud escreveu a partir da perspectiva do homem observando o animal selvagem, à sua imagem e semelhança. É dessa perspectiva que a lógica da unidade tem lugar na teoria freudiana. No entanto, este animal não se reduz a tal lógica: há também o animal se pensando à diferença do homem, ou ainda, o homem pensando a diferença de um animal e outro, ambos ditos selvagens, etc.

(...) unidades de simulacro, 'falsas' propriedades verbais; nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas sem nunca constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa" (DERRIDA, 2001[1995]:49)

Assim, se deslocamos a tradução de um ímpeto pela decisão para a indecidibilidade, estaremos mudando a lógica através da qual a lemos. Entender a tradução pela via da indecidibilidade significa, antes de mais nada, compreender que, nos casos onde um impasse se vê formado, não há uma única solução que possa *resolver* o problema em questão. Isso porque as inúmeras possibilidades que cada tomada de decisão apresenta contaminam-se entre si. Assim sendo, uma tomada de decisão não implica na anulação de todo aquele universo de opções que se constrói a cada passo dado pelo tradutor. Pensar a partir da lógica da indecidibilidade, portanto, não significa um tradutor paralisado diante de uma tomada de decisão (ele precisará decidir-se para dar continuidade ao seu trabalho), mas entender que a medida da sua decisão não desconsidera que em seu texto também estejam agindo de modo produtivo as infinitas decisões não tomadas. Conforme observa Evando Nascimento na obra *Derrida e a literatura* (2015):

Se o trabalho dos indecidíveis pode ajudar a explorar a “questão da literatura” em Derrida, é justamente porque ele se subtrai à opção entre falso e verdadeiro, aparente e essencial, interior e exterior na série de opções platônicas que também não tem fim mas se deixa fixar pelo valor de verdade como semelhança ou adequação e como desvelamento de uma presença plena. (NASCIMENTO, 2015:106)

Nesse sentido, compreendo que a indecidibilidade postule a tradução como uma atividade necessariamente humana. Pois, se entende-se que a tradução deva estar baseada na decisão inequívoca, semelhante à linguagem da computação que é a do *zero* ou *um*, portanto, biunívoca, se poderia apenas produzir análises fadadas a serem melancólicas por algo inalcançável – inalcançável não por nossa incapacidade, mas por ser impróprio considerar que a tradução (especialmente a literária) possa ser avaliada a partir de um molde matemático. A indecidibilidade, portanto, recupera a dimensão humana da tradução, especialmente por resgatar a característica ilimitada das opções.

Indecidível também é a resposta de Bartleby. No conto “Bartleby, o Escrivão”, Herman Melville (2008[1853]) cria um personagem, funcionário de um escritório de Wall Street, que certo dia responde ao pedido de uma tarefa corriqueira com a frase “Eu preferiria não”. Sem entender a resposta do empregado, o narrador conta a história desse sujeito que optou por se abster das decisões – Bartleby, depois de ser preso por não sair mais do escritório mesmo quando este é vendido para outro proprietário, não nega se alimentar dizendo “não quero comer”, mas responde “eu preferiria não” e acaba morrendo por inanição.

Tema de inúmeras leituras (Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, entre outros), “I would prefer not to” foi lido como o paradigma da indecibilidade da língua por habitar a borda de uma decisão pelo sim ou pelo não. Em *Crítica e Clínica* (1997[1993]), Deleuze observa:

Pressionam-no a dizer sim ou não. Mas se ele dissesse não (cotejar, sair...), se ele dissesse sim (copiar), seria rapidamente vencido, considerado inútil, não sobreviveria. Só pode sobreviver volteando num suspense que mantém todo mundo à distância. Seu meio de sobrevivência consiste em preferir não cotejar, mas por isso mesmo não preferir copiar. Precisava recusar um para tornar o outro impossível. A fórmula é em dois tempos, e não pára de se recarregar a si mesma, repassando pelos mesmos estados. Por isso o advogado tem a impressão vertiginosa, a cada vez, de que tudo recomeça do zero. (DELEUZE, 1997[1993]:83)

Assim, Bartleby prefere se excluir da lógica dos pressupostos (um chefe ser devidamente obedecido) frente à lógica das preferências (preferir não obedecer), que, segundo Deleuze, se configura a partir da fórmula de uma agramaticalidade sempre radical como um pensamento sem imagem, uma fala sem passado nem futuro – instantânea, portanto. Nessa mesma análise, o filósofo francês discorrerá acerca da identificação entre o narrador e o escrivão, com vistas a promover aí a leitura de uma desconfiguração da função paterna. Na perspectiva que aqui nos interessa, a impotência da sentença agramatical de Bartleby apontada por Deleuze, remete à passagem em que Agamben, na obra *Bartleby ou da contingência* (2008[1993]), analisando esse mesmo conto, observa o deslocamento da necessidade e da vontade a outra instância – seu tema dominante seria não o que se *pode*, mas o que se *quer* ou *deve* fazer:

Crer que a vontade tenha poder sobre a potência, que a passagem ao acto seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e de não fazer) – esta é precisamente a perpétua ilusão da moral. (AGAMBEN, 2008[1993]:26)

O filósofo italiano escreveu também sobre a indiscernibilidade entre sim e não, destituindo da fórmula da potência tanto a afirmação quanto a negação, pois estaríamos diante do registro do “nem”, familiar à experiência da poesia:

(...) não só na ciência, mas também na poesia e no pensamento se preparam experimentos. Estes não concernem simplesmente, como os experimentos científicos, à verdade ou à falsidade de uma hipótese, o verificar-se ou o não verificar-se de alguma coisa, mas põem em questão o próprio ser, antes ou para lá do seu ser verdadeiro ou falso. Estes experimentos são sem verdade, porque neles a verdade é posta em causa. (AGAMBEN, 2008[1993]:33)

No item seguinte, veremos de modo mais direto como tais questões se refletem em nossas impressões e opiniões acerca da experiência da tradução. Mas, antes, é importante pensarmos em uma última questão surgida na leitura do conto de Melville. Em *Résistances de la psychanalyse* (1996), Derrida discorre acerca da dimensão do que haveria na frase enunciada por Bartleby, daquilo que jamais será revelado por não possuir propriamente um conteúdo: o escrivão, para Derrida, não esconde nada por trás de sua resposta incomum, porque não há nada ali para ser revelado. Trata-se do *segredo* da literatura, afirma Derrida em *Papel-máquina* (2004[2001]): “A instituição da literatura reconhece, em princípio ou por essência, o direito de dizer tudo ou de não dizer dizendo, daí o direito ao segredo ostentado.” (DERRIDA, 2004[2001]:398).

Mas, poderíamos perguntar, o que há de insinuado em Bartleby optar por uma resposta indecidível? Isto: há nele algo que não cede à lógica do sim ou do não, da escolha, da resposta – lógica na qual se insere a demanda não apenas do seu chefe, mas de todo o mundo ao seu redor (a lógica da verdade propagada pela democracia, afirma Derrida (1996), já que a ausência da possibilidade de não se dar uma resposta perturba a coerência de um regime democrático). O escrivão fala a partir da face irrespondível da língua, “resposta sem resposta” (DERRIDA, 2004[2001]:399).

Se retomamos a cena da narrativa de Ítalo Calvino, podemos perceber que o assobio do melro que vem logo em seguida de um anterior é, para o personagem Palomar, também da ordem do *segredo*; ele não questiona se tal assobio quereria dizer “sim” ou “não”, mas questiona se de fato corresponde a uma resposta: “(...) trata-se de perguntas e respostas (ao outro ou a si próprio) ou trata-se de confirmar alguma coisa (a sua presença, a pertença à espécie, ao sexo, ao território)?” (CALVINO, 1994[1983]:17). Semelhante questão é apresentada no mito de Eco e Narciso que visitei anteriormente, quando qualquer conversa com a ninfa parece impossível de se efetivar, uma vez que nunca fica claro se sua fala se trata de uma repetição ou de uma resposta.

Confusão semelhante, nos lembra Derrida na obra *O animal que logo sou (a seguir)* (2002[1999]), ocorre quando Alice, personagem das narrativas de Lewis Carroll, percebe não ser possível dialogar com sua gata: "Se elas pelo menos ronronassem para dizer 'sim' e miassem para dizer 'não', ou se elas seguissem uma regra deste tipo, de maneira que se pudesse ter uma conversa com elas!" (CARROLL apud DERRIDA, 2002[1999]:24). Ao entender que a gata – e o filósofo expande essa reflexão aos animais de modo geral – responde sempre a mesma coisa, Alice, mesmo exposta a toda espécie de singularidade nessa aventura pela toca do coelho, fala de dentro da perspectiva do idêntico, reduz todo o dizer desse outro, *kitten*, à simples repetição, ecos de um miado idêntico.

No entanto, a própria estrutura da *différance*, como vimos, comporta esse “responder sempre a mesma coisa”, porque sabemos que as respostas da gata possuem somente *aparências* de um idêntico, mas de modo algum um ronronar ou rosnar poderia ser idêntico ao outro, haja vista serem enunciados produzidos em tempo/lugar distintos. A *différance*, mesmo se distanciando com ênfase da identidade, tampouco idealiza uma pura diferença, e portanto, a aparência do *mesmo* é algo que ela por vezes exhibe e joga, como faz o tempo todo com a tradução. Nesse sentido, Alice reduz a gata ao pensar que dela só se pode esperar o idêntico, enquanto na realidade, a gata só é incompreendida porque dela, assim como da ninfa Eco, não lhe é dado/esperado o direito de resposta.

Derrida retoma esta passagem na qual Alice discute a impossibilidade de distinguir a intenção de resposta do animal quando ele rosna de quando ronrona, mas ocorre que ela parece não compreender antes a diferença entre as duas palavras, não é capaz de distinguí-las mesmo enquanto palavras, construções dentro da língua, não da língua do animal, mas da língua dela, humana, inglesa – materna e íntima, clara, poderíamos dizer. Eis que a língua humana exhibe à menina suas fragilidades: “ela parece crer, naquele momento ao menos, que se pode no entanto discernir ou decidir, no homem, entre um sim e um não.” (DERRIDA, 2002[1999]:25). Se Alice não sabe o que quer dizer ao pronunciar essas duas palavras distintas, se vê então, ela mesma, tomada pela confusão que imaginava habitar somente a língua do animal – a *différance* produz aqui um jogo de semelhança e diferimento do qual Alice aos poucos se dá conta.

Localizando na indecidibilidade uma perspectiva outra para a compreensão da atividade da tradução, a seguir buscarei ler e destacar, em dois textos críticos da recepção de *Gran Sertón: Veredas* (1967), tradução do romance de Guimarães Rosa para o espanhol realizada pelo poeta e tradutor Ángel Crespo, noções semelhantes às estudadas até aqui. Entre elas, a incoerente exigência de que o tradutor decida pelo sim ou pelo não, ou seja, sintomas nos textos desses dois críticos que, de certo modo, refletem em suas leituras um desejo de ler na tradução espanhola um texto decididamente idêntico ao de Rosa – pressuposto este que, como se pode imaginar, resultará em um despreço ao trabalho crespiano, que, sob tal viés, poderia apenas ser considerado falho e incompetente.

O sim e o não do tradutor (dois casos da crítica)

Atravessarei a seguir duas leituras críticas realizadas a partir da tradução que o tradutor e poeta Ángel Crespo fez, para o espanhol, do romance roseano: a do pesquisador Francisco Calvo Del Olmo (2011) e outra, mais antiga, realizada pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa, em 1967, mesmo ano em que a tradução crespiana foi publicada na Espanha pela editora Seix Barral. O que me interessa flagrar nesse momento são os modos como os críticos lidaram com o dilema da decisão em tradução. Ambos, como se poderá ver, cada um à sua maneira,

parecem exigir da tradução um grau de decidibilidade irreal, exigência que raramente é feita em relação ao texto original ou mesmo a outras traduções desse mesmo texto.

Pode-se esboçar que a tradução, a partir de um ponto de vista bastante presente no senso comum, seja entendida, genericamente, como a passagem de um conteúdo original (e também da forma com a qual esse conteúdo se expressa) de uma língua para outra. Segundo esse mesmo pensamento, tão amplamente vulgarizado, tal passagem seria sempre falha, uma vez que, diferentemente dos leitores do texto original, a tradução apresentaria aos seus leitores da língua de chegada uma cópia imperfeita de um conteúdo original. O que busquei apresentar em minha leitura das narrativas de Calvino, Melville e Bauby, permite perceber nessa lógica do senso comum um equívoco perigoso: assim como nesses casos não foi necessária a relação entre línguas distintas para identificarmos uma incomunicabilidade fundamental (os personagens das narrativas falavam, como vimos, uma “mesma” língua), do mesmo modo, os leitores do texto original, assim como os do texto traduzido, não parecem ter acesso fundamentalmente a um “conteúdo original”. Uma espécie de conclusão acerca do pensamento que se construiu até agora poderia se inscrever nos termos de um deslocamento da ideia de que os leitores de um texto na língua materna estariam assegurados da incomunicabilidade, da imprecisão da linguagem.

Quando a reflexão recai sobre a tradução de uma obra tão paradigmática da literatura brasileira quanto *Grande Sertão: Veredas*, cuja tradução para o espanhol surge neste trabalho como exemplo norteador das questões sobre tradução que busco circunscrever, o problema parece estar, na maioria das vezes, atravessado exatamente por essa questão: a linguagem extremamente particular de Rosa acaba sendo reconhecida muitas vezes como uma propriedade nacional, intocável e inalcançável por qualquer outra língua. Perspectiva esta que entendo orientar-se na contramão do projeto do próprio romancista, muito mais próximo de uma lógica do singular-plural, nos termos de que fala Jean-Luc Nancy (2006[1996]).

Em outras palavras, levando às últimas consequências o modo de pensar do senso comum, se a tradução se apresenta como uma falha na comunicabilidade

devido à sua imprecisão na transmissão de uma mensagem entre diferentes línguas, o texto original, portanto, estaria resignado à lógica da unidade citada anteriormente (fome = comida). No entanto, qualquer leitor que tenha se aventurado pelas veredas de Rosa percebe que sua escrita, mesmo numa língua que reconhecemos como nossa língua materna, apresenta uma pluralidade de leituras jamais reduzível à lógica da unidade do significante.

Na obra *A Farmácia de Platão* (2005[1972]), Jacques Derrida apresenta um dos questionamentos centrais de sua filosofia: se o pensamento platônico considerou o privilégio da fala em detrimento da escrita a partir da ambiguidade do termo grego *phármakon*, que pode ser entendido tanto como “remédio” quanto como “veneno”, o pensamento ocidental fora orientado por essa leitura unilateral do termo grego, conduzido, portanto, por um pensamento que se *decidiu* pelo privilégio da fala, que é o privilégio do *logos* e de sua unidade de sentido. Na contramão disso, a ambiguidade do termo *phármakon* dá o tom de outros modos de leitura possíveis que não busquem se esgotar em si mesmos, mas que se construam a partir de uma dimensão *indecidível*, na qual não haveria um único termo originário, mas sim um jogo de eternos remetimentos.

A seguir, buscarei realizar uma leitura dos textos críticos de Olmo e Llosa, perseguindo os traços de um privilégio do *logos* e, portanto, de um privilégio pela *decisão inequívoca* na atividade tradutória. O primeiro dos textos localiza no título do romance o ponto de partida da dificuldade tradutória, com os termos *sertão* e *veredas*, lado a lado. No artigo “*Grande Sertão: Veredas* na Catalunha: uma crônica”, Francisco Calvo Del Olmo (2011) observa:

O título é o primeiro enigma que este romance oferece; Grande Sertão: Veredas. Assim que o lemos desconcertados com a colocação das palavras, com esses dois pontos que separam o sertão do caminho que é a vereda. E ainda por cima o adjetivo grande vem a magnificar o enigma. (OLMO, 2011:213)

O pesquisador aponta para a grande dificuldade de adaptação dos termos no âmbito das línguas ibéricas, ao estudar tanto o caso da tradução para o espanhol⁵, quanto para o catalão (realizada por Xavier Pàmies e publicada em 1990, com o título de *Gran Sertão: Riberes*). Olmo afirma que o tradutor Ángel Crespo, ao optar por criar o termo *sertón* em espanhol, teria falhado por utilizar um neologismo que não indica nenhuma localização minimamente precisa ao leitor hispânico. O pesquisador afirma:

Ao fazer a sua tradução, Ángel Crespo, apaixonado pela língua de Guimarães Rosa, tentou ficar o mais perto possível do original. Ao português *nação, paixão* corresponde o espanhol *nación, pasión*; seguindo essa analogia criou *sertón* sobre *sertão*, talvez animado pela proximidade entre a língua de partida e a língua de chegada. A palavra inventada por Crespo calou tão profundamente que outros escritores em língua espanhola, como o próprio Vargas Llosa, a usaram. Após mais de quatro décadas falando de *Gran Sertón: Veredas*, outro nome produziria certamente um estranhamento; hoje parece que *sertón* se haja afiançado poderosamente apesar de não aparecer registrado no Dicionário da Real Academia Espanhola. Entretanto outras traduções a outras línguas foram bastante menos ortodoxas na hora de escolher o título: o inglês trocou *sertão* por *backlands* (*The Devil to Pay in the Backlands*) e o francês escolheu o nome do misterioso Diadorim como título. Só uns poucos especialistas, iniciados na literatura regional brasileira, sabem que *sertón* corresponde a *sertão*; é esse lugar sem lei nem água, que ocupa grandes territórios do nordeste do Brasil. Para o resto do público, *sertón* é um enigma tão indecifrável como o título de um livro escrito em alfabeto cirílico ou japonês. Sem nenhuma referência à que se aferrar, o potencial leitor terá se perdido antes mesmo de penetrar no labirinto das veredas. (OLMO, 2011:215)

Assim, Olmo critica a escolha do tradutor espanhol, observando que, no caso catalão, o enigma do título se resolve de modo mais eficiente: “(...) a fonética da forma, *sertão*, adscrive o conceito ignoto a uma realidade brasileira ou, de maneira mais geral, lusófona.” (OLMO, 2011, p.215). O resgate da leitura desse pesquisador é bastante importante para esse movimento da dissertação, sobretudo por ilustrar

⁵ Tanto o tradutor espanhol Ángel Crespo quanto os tradutores argentinos Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar (cuja edição fora publicada em 2011 pela editora Adriana Hidalgo, de Buenos Aires), optaram pelo mesmo título: *Gran sertón: Veredas*.

aquilo que procuro evidenciar acerca do pensamento sobre a indecidibilidade em tradução. Ou seja, Olmo critica a escolha de Crespo de criar um novo termo em espanhol, pois *sertón* não revela ao leitor hispânico nenhuma espécie de localização precisa, como a palavra *sertão* sugeriria para o leitor brasileiro (sertão mineiro, localidade oposta ao litoral, interior, etc.).

No entanto, embora seu artigo esteja longe de se apresentar como uma leitura que almeje desvalorizar a tradução a todo custo, é possível flagrar em sua leitura vestígios de uma lógica metafísica que, embora sutil, parece nortear sua opinião. Tais traços se evidenciam quando, mesmo valorizando a dimensão plural da prosa roseana, ao se deparar com semelhante movimento de criação produzido pelo tradutor, interpreta-o como algo da ordem da falha e da imprecisão.

Em outras palavras, o pesquisador critica a imprecisão que há no termo *sertón* criado pelo tradutor espanhol, ao afirmar que a falta de localização precisa pode perturbar o leitor que, “sem nenhuma referência à que se aferrar, [...] terá se perdido antes mesmo de penetrar no labirinto das veredas.” (OLMO, 2011:215). Em sua visão, assim como na de Vargas Llosa, como veremos a seguir, parece haver um privilégio do uso de estrangeirismos em detrimento de neologismos – de fato, tanto o termo *sertão* quanto *sertón* seriam herméticos para o leitor hispânico, mas no gesto de Crespo de optar por criar um termo novo, há, na minha visão, um movimento de instaurar a tradução como uma atividade responsável por modificar e ampliar o léxico das línguas. Olmo, nesse sentido, parece se esquecer das inúmeras palavras que entram na língua a partir de uma “assimilação”, ou seja, de uma adaptação a uma forma nacional: ao criar a palavra *sertón*, Crespo está jogando com o indecível da tradução, uma vez que o hibridismo do termo revela a incerteza de sua origem: a proximidade da pronúncia para o leitor de língua espanhola se confunde com a falta de um significado primeiro, trazendo ao título da tradução de Crespo um mistério que é o da ordem do *segredo*⁶ de Derrida.

⁶ Como vimos anteriormente, na obra *Papel-máquina* (2004[2001]), Derrida descreve o segredo da literatura como essa indecidibilidade constitutiva na qual não se poderá nunca atingir um significado que fosse primeiro, uma vez que o filósofo pensa a noção de *segredo* enquanto a preservação de uma origem fugidia, na contramão de um desvelamento que fosse, por fim e a cabo, esclarecedor.

De fato, a tradução espanhola não estava no horizonte principal de análise de Olmo, comprometido com a leitura da tradução catalã, mas em passagens pontuais de seu texto, como vimos, é possível observar rastros de uma leitura que insiste na manutenção dessa posição de saber na qual foi posto o texto original. Afinal, o *sertão* inscrito no título original de Rosa é tudo menos um lugar *localizável*. É um espaço que exige ser também o tempo todo criado e imaginado pelos seus leitores brasileiros. Em outras palavras, é como se Rosa houvesse antes cunhado um novo termo, *sertão*, em um português que já possuía um mesmo e diferente termo como este. Assim, o projeto de tradução de Ángel Crespo parece se construir necessariamente em um horizonte que não despreza o indecível: tomando como exemplo seu título, pode-se ler nele tanto um movimento de *fidelidade* ao original (diferentemente de outras traduções que optaram por modificar substancialmente o título, como a francesa e a inglesa, Crespo optou por permanecer em um campo semântico muito semelhante ao original), quanto um movimento de *subversão* do original (ao optar por um neologismo em detrimento da manutenção do termo *sertão*, como fizera o tradutor catalão).

A segunda leitura crítica que resgato é a realizada por Mario Vargas Llosa, publicada em 1967 com o título “¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo?”. Diferentemente de Olmo, o ensaio do escritor peruano exclui definitivamente⁷ de seu horizonte a possibilidade de ler a tradução como um *novo* texto, no qual novas relações possam ser construídas. É nesse sentido que o ensaio de Llosa parece afinado ao *boom* das teorias científicas da linguagem ocorrido na década de 60. O escritor peruano afirma:

Com um critério ousado, embora legítimo, Ángel Crespo (conforme afirmou ele mesmo no prólogo da tradução) não quis traduzir *Gran*

⁷ Embora minha argumentação pontue questões do texto de Olmo que coincidam com um modo de ler a tradução encontrado do texto de Vargas Llosa, é importante esclarecer que seu texto crítico está longe de se resumir a uma leitura impetuosa à tradução de modo geral. Neste texto crítico, do qual selecionei apenas os trechos que me eram importantes, Olmo analisa mais profundamente a tradução catalã do romance roseano, desenvolvendo um pensamento bastante interessante sobre a língua e cultura do solo de chegada desta tradução. Por isso ressalto: os momentos em que percebo em sua crítica um tom que se poderia aproximar ao de Llosa são bastante pontuais e não ocupam um espaço central de sua argumentação.

Sertón: veredas dentro de um castelhano já forjado e conhecido, mas sim restituir em nosso idioma as audácias sintáticas, as proezas fonéticas, a avassaladora originalidade estilística de Guimarães Rosa; quis, tal como o fez este, traumatizando o idioma, mesclando arcaísmos com neologismos, alternando a linguagem mais acadêmica com movimentos mais populares, inventar uma língua própria, desenhar em um decorado sonoro faustosamente original a cavalheiresca odisseia do jagunço Riobaldo. A tentativa de Crespo era soberba, seu fracasso é também excepcional. Sua tradução se distancia, de fato, de todas as modalidades existentes do castelhano, mas em nenhum momento se impõe ao leitor como uma língua vivente e necessária; dá a impressão todo o tempo de algo híbrido, artificioso, fabricado e paródico: nos lembra o esperanto.⁸ (LLOSA, 2007[1967]:99, tradução minha)

A partir do longo trecho acima, podemos observar que o escritor peruano entende a tradução como um gesto pautado na decisão inequívoca: Crespo, conforme a crítica lloseana, deveria ter optado por ser decididamente fiel ao original, uma fidelidade, como vimos, entendida como não-híbrida, não-contaminável, uma fidelidade, portanto, necessariamente *pura*, mesmo que inalcançável. Leomir Carvalho, pesquisador da tradução crespiana, observa que a proposta de Llosa para a tradução considerava a exigência de que o tradutor deixasse de lado qualquer ímpeto de criação, optando por identificar o universo do sertão com um outro já existente na cultura de chegada, “porque acredita que apenas este procedimento pode ser abrangido pelo fôlego do tradutor.” (CARVALHO, 2013:70). Assim como vimos em Olmo, a leitura de Llosa também fora perturbada pela dimensão criativa do texto crespiano, que o afasta de uma decidibilidade entre as diferentes variantes

⁸ “Con un criterio osado, aunque legítimo, Ángel Crespo (lo dice él mismo en su prólogo a la traducción) no quiso volcar Gran sertón: veredas dentro de un castellano ya forjado y conocido, sino restituir en nuestro idioma las audacias sintáticas, las proezas fonéticas, la arrolladora originalidad estilística de Guimarães Rosa; quiso, tal como lo hizo éste, traumatizando el idioma, mezclando arcaísmos con neologismos, alternando el lenguaje más académico con los giros más populares, inventar una lengua propia, dibujar en un decorado sonoro fastuosamente original la caballeresca odisea del yagunzo Riobaldo. La tentativa de Crespo era soberbia, su fracaso es también excepcional. Su traducción se aparta, en efecto, de todas las modalidades existentes del castellano, pero en ningún momento se impone al lector como una lengua viviente y necesaria; más bien, da la impresión todo el tiempo de algo híbrido, artificioso, fabricado y paródico: recuerda al esperanto.” (LLOSA, 2007:99)

da língua espanhola. Assim, o autor peruano, fechado em sua própria concepção de tradução, interdita o projeto tradutório de Ángel Crespo:

Teria sido melhor, talvez, que o tradutor houvesse se resignado a trair parcialmente o texto brasileiro, vertendo-o a um idioma já existente, e não tivesse tentado esta recriação estilística, superior às suas forças. O mais grave desta tradução não é que a linguagem inventada por Crespo careça de unidade ou de fluência, não remeta a nenhuma realidade linguística e lhe falte agilidade, graça e ritmo, senão que, com frequência, seu barroquismo gramatical e suas fantasias coloquiais complicam até sumir com o leitor nas sombras.⁹ (LLOSA, 2007[1967]:101-102, tradução minha)

Assim, tomando a atividade criativa do tradutor como inadequada, Llosa segue apontando durante todo o texto para uma prática tradutória que deveria sempre optar por uma das variantes já existentes na língua de chegada. Leomir Carvalho, em sua dissertação intitulada “Tradução e criação literária em *Gran Sertón: Veredas*: análise de processos neológicos da versão espanhola” (2013), relembra que em duas outras importantes críticas produzidas logo após a publicação da tradução espanhola, realizadas por Antonio Maura e Pilar Bedate, o trabalho de Crespo foi descrito como uma tradução *transcriadora*. Carvalho observa ainda que “a tradução para Crespo integrava seu projeto literário, como poeta, de procura por novas formas de expressão” (CARVALHO, 2013:78).

É interessante percebermos como ambos os críticos, Llosa e Olmo, escreveram a partir de uma leitura que exigia da tradução uma precisão linguística, ao mesmo tempo em que elogiaram exatamente a diversidade e pluralidade da língua de Rosa, construída a partir de uma escrita criativa, mescla de neologismos, arcaísmos e de diferentes línguas.

Nos textos críticos que revisitei neste capítulo, especialmente o de Vargas Llosa, houve uma leitura da tradução crespiana a partir da expectativa de encontrar

⁹ “Hubiera sido mejor, tal vez, que el traductor se resignara a traicionar parcialmente el texto brasileño, vertiéndolo a un idioma ya existente, y no intentara esta recreación estilística, a todas luces superior a sus fuerzas. Lo más grave de esta traducción no es tanto que el lenguaje inventado por Crespo carezca de unidad y de fluencia, no remita a ninguna realidad lingüística y le falte agilidad, gracia y ritmo, sino que, a menudo, su barroquismo gramatical y sus fantasías coloquiales se oscurecen y complican hasta sumir al lector en las tinieblas.” (LLOSA, 2007[1967]:101-102)

ali uma linguagem que fosse completamente *apreensível*, uma linguagem que não carecesse “de unidade e de fluência” (LLOSA, 2007[1967]:101, tradução minha). A leitura desses críticos reduz o espaço da tradução crespiana ao *sim* ou ao *não*, limitando sua expressão a uma decidibilidade resolutiva. Ou seja, quando Llosa afirma que o *sertón* crespiano “não remete a nenhuma realidade linguística” (LLOSA, 2007[1967]:101, tradução minha), limita assim a tradução a representar um sertão que, pronunciado em espanhol, apresentasse coordenadas geográficas reais – ou seja, um *Grande Sertão: Veredas* que, traduzido para o espanhol, tivesse decidido falar apenas uma única língua.

Discorrerei, no próximo capítulo, acerca daquilo que se poderia discutir sobre a questão esboçada anteriormente nos termos de *uma única língua* da tradução – unidade, como tenho buscado demonstrar, equivocada desde a sua fundamentação. Em seguida, discutirei um caso particular da tradução crespiana.

3. DOS INDECIDÍVEIS

O monolinguismo do tradutor

Como é possível que a única língua que este monolíngue fala e está votado a falar, para todo o sempre, como é que é possível que ela não seja a sua? Ou como acreditar que ela permanece ainda muda para ele que a habita e que ela habita o mais rente possível, que ela permanece distante, heterogênea, inabitável e deserta? E ainda deserta como um deserto no qual é preciso crescer, fazer crescer, construir, projetar até mesmo a ideia de uma rua e o rastro de um retorno, uma outra língua ainda?

Jacques Derrida

No capítulo anterior, atravessei duas leituras críticas da tradução crespiana que, como busquei demonstrar, esperaram que *Gran Sertón: Veredas* fosse menos propositadamente *obscuro* ao público de língua espanhola. Suas leituras sugeriram, pontualmente, que teria sido mais eficaz que Crespo tivesse escolhido traduzir para uma variante específica do castelhano, ao invés de ter construído uma nova linguagem para o romance roseano. Nesse capítulo, buscarei dar continuidade à reflexão sobre tal unidade linguística a que se referem os críticos.

O casal de melros, o senhor e a senhora Palomar, Jean-Dominique Bauby e a equipe de médicos, Bartleby e seu chefe – em nenhuma dessas narrativas que atravessei nos capítulos anteriores a questão da tradução estava posta em primeiro plano (são pares que falavam, aparentemente, uma mesma língua). E, no entanto, temos a *incomunicabilidade* como fundamento de suas tramas. Como se viu, há algo nessas línguas que não cede à lógica da partilha, o que podemos observar também no português de Guimarães Rosa e no castelhano de Ángel Crespo, pois, em uma língua comum à cultura de chegada, algo de incomum não cessa de se fazer perceptível. Assim, a seguir, buscarei colocar em cheque a generalização do que seria uma *língua nacional*, para então pensar a tradução crespiana a partir de uma lógica outra, que entende que seu texto parece ter se construído na perspectiva da continuidade de uma tal contradição, que é acima de tudo um *desajuste* entre uma linguagem própria e a linguagem do *outro*, estrangeira.

Em *O monolinguismo do outro (a prótese de origem)* (2001b[1996]), Derrida parte de sua confusa relação com as línguas, descrevendo o cenário da própria infância no qual a tradução sempre fizera parte da comunicação, sem, no entanto, saber exatamente de qual língua partia, qual era verdadeiramente sua língua materna (o filósofo descreve a si mesmo como um judeu-argelino que não sabia se comunicar através do árabe, mas do francês, língua sempre do *outro*). Nesse texto, Derrida questiona um dos principais pressupostos do nacionalismo linguístico, aquele referente à noção de propriedade de uma língua. A aporia que ecoa durante todo o texto, “ter uma língua é não ter essa mesma língua”, desconstrói a ideia de unidade linguística, de ser possível falarmos uma mesma e única língua que nos pertencesse. O filósofo afirma:

O monolinguismo do outro quer dizer ainda outra coisa, que se descobrirá pouco a pouco: que de todas as maneiras não se fala mais de uma língua – e que esta, não a possuímos. Nunca se fala mais que uma língua, e esta, a voltar sempre ao outro, é, dissimetricamente, do outro, o outro a guarda. Vinda do outro, permanece no outro, volta ao outro. (DERRIDA, 2001b[1996]:59)

O subtítulo dessa obra, “a prótese de origem”, refere-se àquilo que poderíamos pensar como verdadeiramente coletivo: a busca pela origem diz respeito a algo em todos nós relativo à *falta*. Nesse sentido, desejamos não somente pertencer a uma língua materna, mas também que ela nos pertença, seja de nossa propriedade, restituindo-nos essa origem perdida. Ao deslocar tal noção de origem, a própria língua materna deixa de ser nossa língua primeira, porque ela mesma é já um jogo de remetimentos, que não se cria a partir de nós, mas vem ao nosso encontro, atravessa-nos, continuando sempre *inapropriada*:

O monolinguismo de que falo fala uma língua de que está privado. Não é a sua, o francês. Porque está assim privado de toda e qualquer língua, e não tem outros recursos – nem o árabe, nem o berbere, nem o hebreu, nem nenhuma das línguas que terão falado os antepassados – porque este monolíngue é de certo modo afásico (talvez ele escreva porque é afásico), está lançado na tradução absoluta, uma tradução sem polo de referência, sem língua originária, sem língua de partida. Não existem para ele senão línguas de chegada, se quiseres, mas línguas que, singular aventura, não chegam a chegar, uma vez que não sabem mais de

onde partem, a partir de onde falam, e qual é o sentido do seu trajeto. (DERRIDA, 2001b[1996]:91)

A tradução, desse modo, é paradigmática por questionar a tradição continuísta de que advém a ideia de pertencimento a uma língua materna. No âmbito dessa questão, as críticas que atravessei anteriormente, de Vargas Llosa e Olmo, exigiram do tradutor que ele fosse fiel a sua língua materna, mas o problema se revela quando nos damos conta de que, nos termos da reflexão de Derrida, a língua materna do tradutor não seria sua língua *primeira*, mas ela própria, já, uma língua construída na continuidade de outras línguas diversas. Então, em qual espanhol poderia Crespo escrever, se não chega a habitar nenhuma das variantes verdadeiramente?

Trata-se de uma decisão (uma escolha) que jamais poderemos fazer, porque nossa língua materna, a única que possuímos e que, no entanto, não é nossa, jamais revela sua origem primeira. Poderíamos dizer que a origem de nossa língua materna não é algo que não se revela por estar escondido, mas por ser da ordem daquilo que não possui propriamente um conteúdo, como o *segredo* da literatura. Em outras palavras: se perguntamos ao tradutor a partir de qual língua ele escreve, o silêncio que ouvimos não se trata da elipse de uma resposta verdadeira, mas sim da falta de um conteúdo a ser respondido – uma resposta não passível de resposta, como vimos nas leituras do conto “Bartleby, o escrivão”. Derrida, em *Sur Parole. Instantanés philosophiques* (1999 *apud* Continentino 2006), escreve sobre a indecidibilidade não somente da linguagem, mas também do *outro* e de nós mesmos – quando nos referimos ao “outro”, não há nessa enunciação nada preciso a se atingir a partir de qualquer tentativa de determinação:

Para mim o indecível é a condição da decisão, do acontecimento, e já que você fala do prazer e do desejo, é evidente que se eu soubesse e pudesse decidir antes que o outro é bem o outro identificável, acessível ao movimento do meu desejo, se não houvesse sempre o risco que o outro não esteja aí, que eu me engane de endereço, que meu desejo não chegue à sua destinação, que o movimento de amor que eu destino ao outro se extravie ou não encontre resposta, se não houvesse esse risco marcado de indecidibilidade, não haveria desejo. O desejo se abre a partir desta

indeterminação, que se pode chamar indecível. (DERRIDA, 1999:53, apud CONTINENTINO, 2006:18)

Assim, o desencontro com o objeto do desejo, nossa indecibilidade, é exatamente o que garante que continuemos investindo no encontro com o outro.

Derrida continua:

Por conseqüência eu creio que como a morte, a indecibilidade, aquilo que eu chamo também a ‘destinerrância’, a possibilidade para um gesto de não chegar à sua destinação, é a condição do movimento do desejo que de outra maneira morreria antes. Concluo disso que o indecível e todos os outros valores que a ele podemos associar são tudo menos negativos, paralisantes e imobilizantes. É exatamente o contrário para mim. (DERRIDA, 1999:53, apud CONTINENTINO, 2006:18)

A impressão de movimento suscitada pelos *indecíveis* a que Derrida se refere nas duas citações anteriores, nos faz pensar que a imobilidade de Bartleby não surge a partir de sua resposta sem resposta, mas sim da tentativa (vinda de seu chefe, especialmente) de suprimir essa impotência de se decidir pelo *sim* ou pelo *não*. Quando Derrida afirma que a destinerrância “é a condição do movimento do desejo que de outra maneira morreria antes” (DERRIDA, 1999:53, apud CONTINENTINO, 2006:22), podemos, a partir desse pensamento, resgatar o circuito da pulsão ao qual me referi anteriormente. Como busquei demonstrar, Freud observou que o infans passava a acumular afetos a partir do momento em que a mãe tomava seu choro como demanda a si própria. No entanto, Freud observou que nesse circuito, algo da necessidade se perdia; aliás, se a primeira resposta da mãe bastasse, haveria somente um único circuito, responsável por solucionar para sempre toda a falta. Nesse sentido, o circuito da pulsão diz respeito à perda do objeto da necessidade e, como se pode ler no trecho anterior, Derrida nos lembra que é dessa indeterminação que depende nosso desejo, ou seja, por não conseguirmos saciá-lo, seguimos vivos.

Um dos aspectos que compunham a crítica negativa de Vargas Llosa à tradução crespiana dizia respeito à falta de uma precisão linguística. Llosa, como se pode ver anteriormente, entendeu o castelhano criado por Crespo como imperfeito, como uma *língua morta* e sem vida por não remeter a nenhum aspecto identificável de um *castelhano original*. Para ele, a tradução de Crespo “(...) em

nenhum momento se impõe ao leitor como uma língua vivente e necessária” (LLOSA, 2007[1967]:99, tradução minha). No entanto, essa impropriedade da tradução crespiana é exatamente o que garante sua expressão ilimitada, ou seja, que garante que a linguagem criada por ele esteja em eterno movimento, um movimento próprio da linguagem e da literatura. É nesse sentido que entendo a tradução de Crespo como um texto extremamente *vivo*, cuja vivacidade advém exatamente da condição indecível que exhibe – um castelhano que não se deixa apreender pela redução a nenhuma das variantes conhecidas da língua, um castelhano, portanto, que joga com sua condição de origem errante.

Carlos Augusto Peixoto Junior, no ensaio “Deleuze, Agamben e Bartleby” (2015), observa essa instância de *vida* que há na indecibilidade, chamando a atenção para a ilusão de imobilidade que ela sugere à primeira vista. Sobre esse tema, Peixoto afirma:

Talvez por esse motivo Jacques Derrida tenha dito que a resposta de Bartleby é uma resposta sem resposta. Pois se trata da resposta de uma paixão neutra, de um segredo absoluto. Trata-se, ainda de acordo com Derrida, “daquilo que não responde”. Do que não é responsivo. Mas “será que devemos chamar isso de morte? De lidar com a morte?”, pergunta-se o filósofo francês. E nos responde: “não vejo nenhuma razão para não chamar isso de vida, existência, traço”. A não responsividade de Bartleby é, portanto, a de uma vida, singular (...). Bartleby é o nome do inominável, aquilo que frustra o narcisismo de qualquer identidade. (PEIXOTO, 2015:82)

Não deixa de ser interessante que, no âmbito da tradução, todo o *corpus* de indecíveis e indetermináveis (a língua de partida, a língua materna, os significantes, etc.) seja muitas vezes apontado como aquilo que impossibilita a tradução de se realizar, uma vez que, com Derrida, poderíamos pensar que é exatamente por causa dessa instância indeterminável da linguagem que a tradução acontece: “se não houvesse sempre o risco que o outro não esteja aí, (...) se não houvesse esse risco marcado de indecibilidade, não haveria desejo.” (DERRIDA, 1999:53 apud CONTINENTINO, 2006:19).

Assim, a discussão sobre a indecibilidade, noção que resgatei até então a partir da eleição de questões levantadas por filósofos como Jacques Derrida, mas também pela via da literatura, como Ítalo Calvino e Herman Melville, será o tema

central da leitura que realizarei a seguir de um verso bastante específico da tradução de Ángel Crespo. Partindo de uma reflexão acerca da noção de *erro de tradução* (noção da qual me afasto), pensarei sobre o aspecto indecível que há no trabalho do tradutor espanhol que, diante da formulação “deus ou o diabo” no texto de Rosa, traduziu para “dios y el diablo”.

O som de um verso indeciso (deus e o diabo no sertão)

A fines del año de 1840 salía yo de mi patria desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos i golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca i mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las armas de la Patria que en días mas alegres había pintado en una sala, escribí con carbon estas palabras: On ne tue point les idées. El Gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comision encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos i amenazas. Oída la traducción, “I bien” dijeron, “¿qué significa esto?”

Domingo F. Sarmiento

É com a citação acima que o escritor argentino Sarmiento inicia sua obra *Facundo, o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1999[1845]). O que me interessa revisitar nesse momento é a leitura realizada por Ricardo Piglia a partir da inscrição da frase “*on ne tue point les idées*”, feita pelo narrador da obra nas paredes do banheiro do Zonda, jornal do qual era editor, traduzida pelo próprio Facundo para “*a los hombres se deguella, a las ideas no*” (SARMIENTO, 1999[1845]:12). No ensaio “Notas sobre Facundo” (1980), Piglia parte desta anedota para buscar compreender sua dimensão representativa da obra – para ele, a inscrição em francês na parede revela o tema da oposição entre civilização e barbárie, cristalizada no contraste entre quem pode ler e quem não pode ler a frase (distinção entre quem domina a língua francesa, da civilização, e quem não a domina). O que há de interessante em sua leitura para esta dissertação, diz respeito ao modo como optou por ler a tradução de Sarmiento: Piglia busca flagrar o que se pode ver discutido através da tradução para o espanhol da frase francesa, ou seja, aquilo que

a tradução da frase, somente ela, inaugura enquanto discussão do tema geral da obra.

A principal questão refere-se, como vimos, à distinção daqueles que poderiam compreender a frase escrita em língua estrangeira:

(...) o conteúdo político desta frase está no uso do francês, porque essa língua se identifica com a civilização, com as luzes do século, e são os ilustres que podem manejá-lo, ou melhor, os ilustres se identificam, como com uma senha, pelo uso de outro idioma.¹⁰ (PIGLIA, 1980:15, tradução minha)

Assim, o autor da obra teria marcado a violência da civilização na escolha pela língua em que o narrador escreve na parede. Mas é também de uma violência que fala Piglia sobre a tradução “*a los hombres se deguella, a las ideas no*”, porque a língua espanhola, a da barbárie, revela seu acentuado desvio através de uma tradução aparentemente imprópria, de uma tomada de decisão, por assim dizer, indevida porque distante da busca por uma *equivalência* dos termos. Então, Piglia discorre acerca da noção de *erro de tradução*, exatamente para se afastar de tal perspectiva – a tradução realizada por Sarmiento, do modo como foi realizada por Sarmiento, traz em seu bojo a discussão de um povo que buscou construir sua identidade na base da comparação (na maioria das vezes equivocada): “Se Sarmiento se excede em sua paixão, um pouco selvagem, pela cultura, é porque para ele conhecer é comparar.”¹¹ (PIGLIA, 1980:17, tradução minha). Nesse sentido, a tradução da frase na obra seria um traço dessa comparação, a tradução como um movimento de aproximação entre uma Argentina que buscava compreender sua própria história a partir da comparação com a cultura europeia – mas o modo como Sarmiento traduz, o desvio que se pode ver nos termos dessa tradução, revela um modo bárbaro de traduzir, de uma cultura que se apropria da civilização para reconstruir sua própria identidade a seu modo.

¹⁰ “(...) el contenido político de esa frase está em el uso del francés porque esa lengua se identifica con la civilización, con las luces del siglo y son los ilustrados quienes pueden manejarlo, o mejor, los ilustrados se identifican, como com una contraseña, por el uso de otro idioma.” (PIGLIA, 1980:15)

¹¹ “Si Sarmiento se excede en su pasión, un poco salvaje, por la cultura es porque para él conocer es comparar.” (PIGLIA, 1980:17)

O que tomo de Piglia para discorrer mais adiante sobre os versos de Crespo é exatamente esse movimento em que o crítico flagra questões discutidas particularmente pela *via da tradução*, ou seja, problematizações que na obra surgem *a partir* de uma frase traduzida. Outra questão que se pode levantar é o fato de a frase “*on ne tue point les idées*” ser, na realidade, uma citação, mas o modo como Sarmiento a cita pode ser lido também pela via de sua impropriedade:

A citação mais famosa do livro, que Sarmiento atribui a Fortoul é, segundo Groussac, de Volney. Mas, outro francês, Paul Verdevoye, veio a dizer que tampouco Groussac tem razão: depois de indicar que a citação não aparece na obra de Fortoul, mas tampouco em Volney, a encontra em Diderot.¹² (PIGLIA, 1980:17, tradução minha)

Assim, Ricardo Piglia entende que as diversas citações *erradas*, que são também citações em tradução, são evidências de uma cultura que assimila o outro não a partir do idêntico, mas a partir do desvio: “(...) um dado típico de Sarmiento (e não somente dele): no momento em que a cultura sustenta os emblemas da civilização frente à ignorância, a barbárie corrói o gesto erudito”¹³ (PIGLIA, 1980:17, tradução minha). Em outras palavras, o gesto de modificar as citações é um gesto também bárbaro, e em Sarmiento se pode ler o início de uma tradição de citação que passará por Borges e chegará a Ricardo Piglia. A frase traduzida por Sarmiento, citada como sendo de Fortoul, mas que em realidade é originalmente de Diderot, ao menos até que se prove o contrário, demonstra também uma tradição de citação que se desvia propositadamente de sua origem: da frase citada podemos apenas perseguir os rastros de sua origem, sem nunca chegarmos de fato a saber de onde se origina propriamente – este gesto, na literatura argentina, terá seu expoente em Borges, cuja escrita decididamente expõe suas referências de modo errante e incerto.

¹² “La cita más famosa del libro, que Sarmiento atribuye a Fortoul es, según Groussac, de Volney. Pero outro francés, Paul Verdevoye, ha venido a decir que tampoco Groussac tiene razón: después de señalar que la cita no aparece en la obra de Fortoul, pero tampoco em Volney, la encuentra em Diderot.” (PIGLIA, 1980:17)

¹³ “(...) un dato típico de Sarmiento (y no solo de él): en el momento en que la cultura sostiene los emblemas de la civilización frente a la ignorancia, la barbarie corroe el gesto erudito.” (PIGLIA, 1980:17).

Minha opção por revisitar a leitura de Piglia diz respeito especialmente à abertura que se pode ler em seu gesto de buscar compreender aquilo que se produz de *novo* na tradução: a tradução de Sarmiento não se resume, como vimos, à transposição de termos de uma língua para outra, mas se mostra precisamente inovadora ao abordar um tema (o da colonização, especialmente) caro à cultura de chegada. É, portanto, um gesto que refunda uma questão do texto original, para discuti-la à sua maneira, conforme um modo próprio de compreensão acerca do tema envolvido. Essa discussão dá o tom daquilo que pretendo discutir a seguir, pois, assim como Piglia, me interessa ler o verso de *Gran Sertón: Veredas* a partir de uma perspectiva de leitura que compreende a tradução como criação e inovação do texto para a língua de chegada. Podemos partir, para tanto, do seguinte trecho:

A encruzilhada era pobre de qualidade dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha. Eu não queria escutar meus dentes. Desengasguei outras perguntas. Minha opinião não era de ferro? ...Eu não ia temer. O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável... – “Lúcifer! Lúcifer!... – aí eu bramei, desengulindo. Não Nada... –” Lúcifer! Satanaz!... Só outro silêncio... –“Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!”... Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. (ROSA, 2001[1956]:209)

A passagem acima é aquela em que Riobaldo, do centro das Veredas Mortas, pede em voz alta ajuda ao Sem-Nome para, assim como Hermógenes, ser invencível em batalha. O pacto de Riobaldo com o diabo figura a cena de uma dúvida: até a última página do romance, nenhuma certeza é esboçada nas vias de uma resolução do caso – muito pelo contrário, o enredo parece oferecer ao leitor a condição de um desajuste inconciliável entre a realização e a não-realização do acordo entre jagunço e o demo. O pensamento entre o *bem* e o *mal* evocado inúmeras vezes durante a trama é igualmente inconclusivo: Riobaldo, cansado de hesitar entre esses dois polos, que é por fim um cansaço da ordem da busca pelo conhecimento mais profundo, por essa *verdade essencial* que ele no fundo intui que exista, formula para si mesmo que o diabo não existe. E a maior prova de que o

diabo não existe é que o próprio diabo sabe da sua inexistência. A interessante conclusão a que chega o jagunço é a face da *continuidade* de um paradoxo, por sua vez, descontinuado da busca por uma resolução simples. As formulações 1. O diabo não existe, e 2. O diabo sabe da sua inexistência, representam, ao meu ver, uma importante aporia que podemos tomar aqui como gatilho para prosseguir no pensamento sobre a questão do indecível na tradução.

A aporia tem uma relação muito íntima com o indecível, uma vez que sua lógica de construção é formulada sobre a necessidade de que se mantenha a instabilidade entre termos – a decisão por qualquer uma das formulações de Riobaldo não alcança resolver o problema em questão, aquele que diz respeito a uma certa condição de convivência de deus e do diabo no enredo da obra. A última canção do romance é entoada às vésperas da última e definitiva investida contra os hermógenes, madrugada em que Riobaldo acorda antes de todos, mais cedo do que sempre: “Remanso de rio largo.../ deus ou o demo no sertão” (ROSA, 2001[1956]:805). O verso assim, no original, exhibe uma formulação que circunscreve *deus* e *diabo* como opostos, portanto, a existência de um *exclui* a existência do outro, conforme Riobaldo diversas vezes tenta se convencer. É um pensamento que lhe vem a propósito, porque significaria a resolução de um problema metafísico: bastaria que Riobaldo se convencesse da existência exclusiva de deus, que nenhum mal poderia vir a atingi-lo.

No entanto, aos poucos temos um narrador menos empenhado em decidir-se entre o bem ou o mal, que toma da própria natureza vestígios de um mundo desordenado em sua ordem própria (a mandioca-braba surge como principal metáfora da indecibilidade entre o *bem* e o *mal* no romance). Ele afirma em voz alta, não poucas vezes, querer acreditar que deus e diabo são duas faces de um só mistério – assim, abandonado de escolha, o jagunço se vê incapaz de se decidir entre a efetivação mesma do pacto, assim como da origem de sua contingente coragem. Por pensar que um pacto com o diabo pudesse ser possível e impossível, na mesma medida, o próprio Riobaldo já estava aí elaborando uma figura divina que, embora reja as leis do mundo imperado pela lei do bem, também tem seus momentos de fraqueza: *o diabo na rua, no meio do redemoinho*, é também a

imagem de um deus que afrouxa suas leis, como que por vezes distraído e desleixado. Mas que existe, mesmo quando não está existindo nele: “Se não tem Deus, então, a gente não tem licença de coisa nenhuma!” (Rosa, 2001[1956]:76).

O que me interessa observar é em que medida a tradução espanhola, diferentemente do texto original e de outras traduções desse mesmo verso¹⁴, acabou por se construir nas vias da manutenção desse mistério, preservando o *segredo* que envolve a indecidibilidade de Riobaldo. Se, no trecho em português, o narrador opõe propositadamente *deus* e *diabo*, refletindo um gesto que é a tentativa de solucionar a dúvida (a formulação *deus ou diabo* exhibe a face de uma escolha exclusiva entre os termos), a tradução de Crespo parece haver se empenhado na contramão de uma exclusividade de *deus* ou do *diabo*:

Yo iba a esperar, haciendo una cosa u otra, hasta lo definitivo del amanecer, al sol de todos. Por lo menos acerté a sacar, del rumor de la noche, este final, canto de cantiga: *Remanso de río ancho... Dios y el diablo en el sertón...* (ROSA, 1967:95, tradução de Ángel Crespo, grifo meu)

Os versos em tradução parecem um convite para habitar o indecidível da questão, na contramão de um desespero por solucionar o desajuste que compõe tal formulação. Assim, a dimensão aporética da tradução de Crespo se relaciona diretamente com o tema da indecidibilidade, pois o verso traduzido do poema nos apresenta um narrador que decidiu pela indecidibilidade entre a existência, outrora anulante, entre deus ou o diabo. Quando Riobaldo cantarola, sozinho na madrugada que antecede a última luta contra o bando dos hermógenes, pronuncia pela primeira vez um “deus e diabo” que, por dividirem ali espaço no mesmo verso através do conectivo, habitam um diferente texto, que traz em si uma aporia que desloca a pretensão de uma decisão inequívoca. Em outras palavras, que não se deixa decidir por uma diferença que fosse estável, por uma dissociação opositiva clara e inteligível.

¹⁴ A tradução argentina realizada pelos tradutores Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar, publicada em 2011, traziu os versos para “Remanso de río ancho.../Dios o el diablo en el sertón” (p.325). A tradução inglesa realizada pelos tradutores James Taylor e Harriet de Onís, publicada em 1963, traduziu para “Still bachwaters of a wide river/God or the devil, on the sertão” (p.454).

É nesse sentido que entendo que o verso de Crespo pode ser lido como um passo a mais em direção ao projeto anti-maniqueísta¹⁵ de *Grande Sertão: Veredas*, uma vez que Rosa, empenhado em um discurso que o tempo todo joga com a imprecisão da fronteira entre o bem e o mal, expõe naquilo que ele mesmo chama "metafísica do mundo", algo que extrapola a lógica da identidade. A partir dessa perspectiva de leitura, poderíamos pensar que a cada vez que Riobaldo retorna sua memória à cena do pacto, uma nova cena se inscreve, e por isso mesmo ele se perde naquilo que de fato aconteceu: sua narrativa, por mais que se tente repetida, é sempre uma *outra* narrativa, como se passasse a acumular diversos pactos durante sua trajetória. O termo que Derrida deu a isso, a *iterabilidade*, trata de borderar o paradoxo desse acontecimento: frente a um deus passivo, "que guia a gente por uma légua e depois larga" (ROSA, 2001[1956]:19), quem atua é exatamente aquele que não existe.

Portanto, nas inúmeras vezes em que Riobaldo revisita a cena do pacto, subtrai dela, a cada vez, uma diferente significação, como se a verdade por trás desse acontecimento fosse apreensível apenas pela via da continuidade do mistério, a partir do qual ele pode apenas hesitar entre diferentes interpretações:

Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas, fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesses adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. (ROSA, 2001[1956]:398).

Como vemos, a interpretação que Riobaldo realiza da cena do pacto é tão variável quanto seu objeto de desejo (ora é que exista apenas deus e o bem, ora é que o diabo tenha aceitado o acordo, lhe dando toda a coragem que precisa para enfrentar o bando inimigo). Assim, a indecidibilidade lhe vem a propósito, e o

¹⁵ Me refiro aqui ao projeto anti-maniqueísta que se pode ler na literatura de Rosa, como uma expressão do indecidível, por buscar exatamente uma reformulação não mais pautada nas contradições simples como bem ou mal, mas em uma lógica outra que nunca se deixaria dialetizar.

narrador parece jogar com ela o tempo inteiro: a escolha aí é a da *resistência* a uma escolha simples e definitiva.

No ensaio “Sem mais – *decidir* desde a loucura” (2015), Piero Eyben discute o instante da indecisão como instância última, aporética. O autor afirma:

Dos valores que pertencem à esfera jurídica, a indecidibilidade permanecerá como condição – lutuosa e impossível, incinerada – de fazer prova à toda resposta urgente, à toda interpretação imediata e, é óbvio, no campo de sua língua performática, decidir-se desde o outro, desde isso que enlouquece toda pergunta, toda demanda, mesmo a de amor, em cinzas de sentido. (EYBEN, 2015:161)

Partindo de um pensamento que relaciona a indecidibilidade à loucura, Eyben compreende que a violência irruptiva da indecisão surge desde sua incalculabilidade, de uma fuga da normatividade de uma resposta, mas também daquilo que seria *respondível*. De fato, os momentos de instabilidade do pensamento de Riobaldo se assemelham a momentos de loucura: “Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver — a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (ROSA, 2001[1956]:38). Essa impressão advém especialmente da violência própria do indecidível, daquilo que está na contramão de toda a lógica narcísica da decidibilidade, que é a lógica do *logos* supostamente apreensível e calculável. É essa espécie de *loucura* que se pode ler à luz do verso traduzido de Ángel Crespo – onde outros optaram pela continuidade de uma decisão inequívoca, o tradutor espanhol precisou tomar uma decisão singular, exatamente ali onde a decisão era impossível.

Assim, minha leitura do verso traduzido de Ángel Crespo buscou demonstrar que sua decisão privilegia a *experiência da aporia*. No mesmo movimento em que se poderia ler um impasse fundador de uma paralisia, busquei pelos rastros da inscrição de uma abertura: Crespo se afasta da opção pelas oposições platônicas, em um gesto tradutório que desloca a relação deus-diabo pautada pelo *ou*, para uma relação que considera *ao mesmo tempo* ambos os termos, que os *solicita* para atuarem em uma mesma cena de convivência – convocados a comparecer *lado a lado* no sertão, estarão inscritos em uma nova e diferente história. Penso essa

marca no texto traduzido enquanto símbolo da reinvenção do verso, símbolo de um movimento tradutório que joga com o indecível, com aquilo que não se deixa reduzir, dominar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um pensamento sobre a herança (decidir o que se herda)

Doze anos, seis meses e dois dias. O tempo, a vida, os acontecimentos (...) Neste centro móvel, impreciso, com imagens que não são nenhuma imagem definida e dois pares de olhos me escrutam como se fossem um só par, ou mesmo um olho, neste centro sondando através de todas as janelas, as janelas próximas, eu, inserida num jogo de espelhos arbitrários, e onde as interações, por incontáveis, tendem para o esférico, vejo-me, vejo os demais, e também vejo a mim mesma no ato de me ver e de ver os que me cercam. Assim, este mundo de janelas abertas sobre inumeráveis segmentos do fluir das coisas e que, por numerosas, evocam a forma esférica, duplica-se, refratado por meu duplo olhar. Duas dilatáveis esferas de salões rodeados de janelas, uns trespassados nos outros, ressoantes, ressoantes dos meus passos, de vozes perdidas, ressoantes também dos meus silêncios e não circunscritos a esses doze anos, seis meses e dois dias: toda a minha existência aí está – e aquele centro móvel, fugidio, que transita de uma sala a outra, como se fosse o centro de gravidade do tempo, é uma das formas – uma forma concreta – do presente, do inapreensível agora.

Osman Lins

É de *Avalovara* (1973) que resgato o trecho com que inicio estas considerações finais. A inscrição é da personagem feminina cujo nome é um símbolo impronunciável, não sem idade, mas com mais de uma, duas bocas, um par de olhos, dois hímens. Assim, a condição de sua existência, *nascida e nascida*, dá nome aos capítulos destinados a ela. Interessa-me, em termos de conclusão, partir de um movimento lido nessa obra de Osman Lins, tomando o centro móvel de sua falsa estrutura como um operador de pensamento semelhante ao *indecidível*, para então repassar pelos movimentos sobre a indecidibilidade do meu trabalho, assim como para relacioná-los a um pensamento sobre o *tempo* na tradução, questão que apresento aqui na perspectiva de uma continuidade para minhas pesquisas futuras sobre tradução.

Nessa passagem de *Avalovara*, vemos as salas, os cenários, exibindo um centro móvel e fugidio não por sermos incapazes de apreendê-lo, enquanto

centralidade palpável de uma geografia, mas pela mobilidade do próprio tempo que ali se inscreve a confundir todas as idades e as vidas. É a partir dessa perspectiva que poderíamos flagrar em Osman Lins uma construção sensível à contaminação concomitante entre tempo e espaço: não parece haver uma distinção explícita entre eles, mas sim, vidas e idades confundidas na vertigem de um devir tempo/espaço.

O quadrado e a espiral parecem portanto serem símbolos de um mesmo mistério. Neles, quase encontramos a personagem feminina inominada, que sempre resiste a uma apreensão direta. Ela, que é algo entre duas idades, exhibe sua heterogeneidade – nascida e nascida, o que diz respeito a duas vidas, mas também a dois locais de nascimento: locais de origem e tempos de origem, portanto, contaminados. Uma díase, é o mínimo que se pode ter frente a síntese entre tempo e espaço, afirmou Jacques Derrida em “Ousia e Grammé” (1991[1972]). Poderíamos pensar na herança enquanto enquanto contaminação: ela simultaneamente preserva uma marca do passado e a transmite para o futuro – uma espécie de encenação do presente e do agora. A herança é algo como uma promessa para o futuro, e portanto, não da ordem da identidade, da presença. É aquilo de *antes*, de um outro sempre anterior a mim, que me acompanha pela ausência. Aquilo que resistiu à passagem do tempo, ou ainda, aquilo que *denuncia* a própria passagem do tempo, convocando o que insiste em permanecer.

Quando, no primeiro capítulo, busquei construir uma reflexão sobre a repetição a partir do mito de Ovídio, a inauguração de um *novo dizer* que eu apontei haver na figura de Eco diz respeito também a uma fala pronunciada em outro tempo-espaço da de Narciso. Deste primeiro capítulo, aquilo que desejo resgatar é a problematização da noção de *secundariendade* da fala da Eco. A ninfa, ao ser obrigada a repetir o que ouve, representaria uma espécie de *continuidade* de uma fala anterior. Nesse mesmo sentido, o tempo percebido na tradução é geralmente um tempo oriundo do texto original, portanto, um tempo *continuado*, que salva o original de seu desaparecimento, reservando ao original uma espécie de *sobrevida* (a fala de Narciso *sobrevive* à sua ausência, porque Eco a repete de longe). A tradução, assim, herda um tempo que não é seu, para então preservá-lo em suas linhas, atualizá-lo, sim, mas prevendo a permanência de certa especificidade

anterior. O tema da fidelidade, da *repetição do idêntico*, como busquei discutir, se vale inclusive da preocupação com este conteúdo *primeiro*, e sobretudo, com sua manutenção. Mas, a tradução é também *descontinuidade*, pelo menos em dois aspectos: primeiro, porque a tradução nega a si mesma, ao falar pelo outro, mas essa parte que transplanta em si, faz relacionar-se consigo mesma. Como um órgão transplantado¹⁶, talvez um coração, preserva de alguém que não está mais presente sua carne, mas retrata também uma necessária descontinuidade desta vida anterior. Para que se diga *transplante*, ou ainda *relação* ou *alteridade*, o outro estará sempre se fazendo necessário. Em segundo lugar, porque a fala de Eco repetida não se resume a uma sobrevida da fala de Narciso, mas diz respeito a uma outra vida, sua, de Eco.

Foi na busca por uma reflexão dessa natureza que, no primeiro capítulo resgatei a leitura de Mauricio Cardozo realizada no ensaio “Da morte, da vida e dos tempos de morte e de vida da tradução” (2017). A partir desse ensaio, pude pensar em uma *vida* da tradução que não se constrói na relação exclusiva com a vida do original, mas com uma *vida* que é própria do texto traduzido: a fala da ninfa Eco, como se viu, se relaciona não somente com a de Narciso, mas também, e especialmente, com outras instâncias, e de sua fala repetida vemos um mundo ser transformado ao seu redor. Assim, a ninfa se relaciona de modo ambíguo com aquilo que herda de Narciso – ao mesmo tempo em que há aí uma continuidade, há também uma *subversão* dessa herança, características daquilo que entendo como *tradução*.

No segundo capítulo, a partir da questão da *indecidibilidade* lida em diversas narrativas (Calvino, Melville, Bauby), busquei compreender a exigência da tradução em se apresentar como um texto definitivamente preciso, com uma precisão equivalente à lida no original. Na contramão dessa perspectiva, apresentei uma compreensão do ato tradutório atenta à necessidade de uma instabilidade que

¹⁶ Jean-Luc Nancy (2006[2000]), ao discorrer acerca da experiência do transplante, escreveu: “Meu coração tem vinte anos a menos do que eu, e o resto do meu corpo tem uma dúzia (no mínimo) a mais do que eu. Assim rejuvenescido e envelhecido de uma só vez, não tenho mais idade própria e não tenho mais propriamente uma idade” (tradução minha). Com o nome original *L'intrus*, este ensaio abordou as diferentes temporalidades de um mesmo corpo.

é própria do labor humano. Assim, a indecidibilidade entre “o sim e o não”, conforme os subtítulos desse capítulo, me guiou na discussão de uma lógica da indecidibilidade responsável por sugerir uma quebra do discurso crítico comum que pressupõe que a decisão pela *melhor opção* seja capaz de resolver, em definitivo, um problema de tradução.

A partir dessa reflexão, visitei dois textos críticos da tradução espanhola do romance roseano, realizada por Ángel Crespo, para então observar em ambas as críticas uma insistência em reduzir a tradução a uma espécie de *sobrevida* do original – tanto Llosa quanto Olmo, como se viu, criticaram a tradução crespiana por sua dimensão indecidível (que foi a não-decisão por uma variante linguística identificável, sobretudo). No entanto, o que me interessou demonstrar é que o modo como o tradutor espanhol se relacionou com aquilo que herdou do texto em português foi um modo especialmente criativo: ao subverter o original de Rosa, estava nesse mesmo gesto afirmando uma espécie de comprometimento com uma literatura que se constrói a partir do desvio, e não da cópia idêntica.

Se tentarmos mapear a herança, flagrar de onde de fato surge, esse retorno à origem nos exhibe apenas seu *silêncio*, como o animal no poema “Galo”, de Marcos Siscar (2006):

E quando volta a si, é o bicho? Em seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e só encontra indícios. Se restaram-lhe penas no bico, é que gira ainda, revoluto, circunscrito. Do sossego ou da procura, apenas o resto fica. (SISCAR, 2006:35).

Os sulcos, os ciscos, esses vãos inscritos na superfície da terra, são aquilo com que realmente podemos nos relacionar – os rastros de uma existência errante, pedregulhos de uma origem necessariamente incerta e nebulosa, por fim, indecidível. Assim, o que resiste à busca pela origem é em si mesmo o silêncio – um silêncio não a se desvendar, a que se valha o esforço de força-lo dizer, mas um silêncio da ordem do *segredo* derridiano, que nada esconde, que se cala por nos exhibir, quando indecifrado, a sua própria decifração. Estamos diante da falta de representação *originária* da herança, que se subtrai da esfera do velamento/desvelamento, assim como da esfera de algo que se presentifica como um nome, a quem se deveria certa fidelidade e respeito.

Assim, a herança fala da chance de sobrevivência, e portanto se relaciona intimamente com a vida e a morte. Mesmo no código civil, ela exhibe sua face imprópria: negando a ideia de que as leis civis nos regeriam apenas enquanto vivos, a lei da herança estende seus efeitos para depois de nossa morte, nos faz, a revelia de nossa própria vontade, *autores da herança*, nos obriga uma responsabilidade sobre o outro na cena de nossa ausência. É evidente que a herança, nos termos da lei que resgato aqui, pode ser negada por seu sucessor. Mas nesse caso, não há propriamente uma interrupção de seu ciclo, a herança renunciada, negada, (seu ser-fora-de-si imediato) passa ao Estado. Ou seja, sua negação, como se possível, apenas garante a continuidade ininterrupta de suas leis de passagem e atravessamento de um outro, um herdeiro familiar ou ainda o município.

Portanto, não há como fugirmos de deixar uma herança, como responsabilidade. Tampouco de negá-la. A herança, portanto, tem uma importante dimensão não-intencional. Ela exhibe, nesse sentido, um futuro impossível porque não delimitado, um futuro que, enquanto promessa, não tem nada de próprio a nos dizer: “único, imprevisível, sem horizonte, não controlável por nenhuma ipseidade (...) que se marca em um “por vir” que, para além do futuro nomeia a vinda do que chega e de quem chega” (DERRIDA, 2003:127). Há, portanto, na tradução, uma hereditariedade descontrolada, como quando se herda uma alergia, um sintoma de que o *eu* está em relação com o algo tão do outro que meu corpo se sente na obrigação de aumentar suas defesas, de se proteger dessa violenta relação dada entre culturas. Herdar uma doença dita genética, é ser obrigado a responder por ela em seu próprio corpo.

Mas, poderíamos receber uma herança de nós mesmos? Ou a herança sempre me colocará em relação com o outro? Parece que ambos. Vejamos. O trecho de *Avalovara* com o qual iniciei esta minha reflexão final, exibiu, como vimos, a dupla idade da personagem inominada. A duplicidade de data e local de nascimento desordena os acontecimentos da sua história diacrônica, confunde sua temporalidade, revelando a ausência de contemporaneidade de si consigo mesma. Por ter mais de um local e data de nascimento, ela está desmarcada de sua marca original.

No terceiro capítulo, ao iniciar minhas reflexões com um trecho da obra-prima de Sarmiento, busquei refletir exatamente sobre essa dimensão que se refere a uma vida própria da tradução: a anedota da tradução realizada por Facundo da frase francesa “on ne tue point les idées” para “a los hombres se deguella, a las ideas no”, figurou, em minha discussão, um importante exemplo de como a tradução tem também um tempo seu, que é um tempo relativo às relações que consagra com sua cultura e língua. A frase em tradução foi responsável, conforme afirmou Ricardo Piglia, por suscitar uma discussão muito particular em sua língua de chegada, acerca do modo como a identidade argentina se construiu, a partir de sua relação com a cultura europeia. O *desvio* perceptível na tradução de Facundo é um movimento relacionado ao bárbaro, ao subversivo que não apenas copia, mas recria, e nesse gesto, refunda novas dimensões da sua própria identidade.

A tradução, assim, seria sempre e necessariamente uma relação com o outro, ainda que um outro de si mesmo. Isso porque sua origem é também escorregadia, o texto de partida não se inscreve como uma presença, um nome apreensível e estável – pelo contrário, é apenas com os rastros de um texto anterior que a tradução pode se relacionar. Heterogênea também é a sua idade: nascida e nascida, a tradução herda a idade de um outro, somando-se à hereditariedade de si mesma, rastros de sua língua e cultura. No texto traduzido, enquanto herdeiro dessa língua de chegada, há a reiteração de elementos da cultura de chegada, sendo a tradução também sensível a sua própria cultura porque se afeta profundamente com essas reiterações. Assim, minha leitura do verso traduzido por Ángel Crespo, “dios y el diablo en el sertón”, buscou compreender nesse gesto subversivo a atuação de uma indecidibilidade que trouxe para a tradução crespiana uma outra mirada para a lógica metafísica com a qual Riobaldo se vê tomado.

Assim, durante minha escrita desta dissertação, busquei refletir que tanto o movimento de fidelidade quanto o de subversão não são opostos, mas se confundem no ato tradutório. A indecisão, tema do meu trabalho, orientou minha leitura dos versos da tradução crespiana, que parecem ter feito questão de dar continuidade ao indecidível da questão. Desse modo, na perspectiva de sua descontinuidade temporal, a herança parece reverberar uma *consciência do tempo*,

a evidência de que algo do passado *sobrevive* no futuro, sim, mas especialmente que a tradução possui, para além de sua relação com o original, ela mesma um tempo que lhe é próprio: herdeira daquilo que não pode permanecer com a língua de chegada, mas que essa língua de chegada deixou quando da sua partida. A tradução para uma língua estrangeira é então a evidência dos *tempos* dessa língua estrangeira, ela mesma confundida por seus espaçamentos.

A tradução herda exatamente ali onde estariam todas as justificativas de uma “deserdação por indignidade”, nos termos de um tal código civil. Não necessita de uma disposição testamentária, pois o que herda não é propriamente um nome, mas algo sobre a morte e a vida de si e de um *outro*. A tradução, nessa perspectiva, nunca será a legítima herdeira de um texto original, porque não se refere a uma propriedade. *Nascida e nascida* porque diferida de si mesma, a tradução, assim, se desvencilha dessa lei que dita que se faça jus ao herdado, não porque nega a herança (não me parece realmente se tratar de uma negação), mas porque de fato algo se herda exatamente ali onde o texto traduzido se produz como invenção, nada ali permaneceria inalterado porque nada se presta a pura *continuidade*. Subverter o que se herda, na linha daquilo que busquei discutir aqui, sugere que a tradução é também o espaçamento. É nesse sentido *profanação*, porque modifica a parte do outro que recebe em função de sua própria lógica (da língua de chegada). A tradução não pede permissão para herdar, e tampouco lhe seria cedido o direito. Talvez porque seja no impróprio que se herda.

BIBLIOGRAFIA

Optei por utilizar o seguinte modelo de referência: a data em colchetes se refere à primeira edição da obra na língua de origem. Já a data entre parênteses se refere à edição traduzida de que faço uso para essa pesquisa.

AGAMBEN, Giorgio (2008[1993]): *Bartleby ou da contingência*. Tradução de Gil de Carvalho (1988). Lisboa: Assírio e Alvim.

BAUBY, Jean-Dominique (1997): *O escafandro e a borboleta*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

BRECHT, Bertolt (1961[1943]): *Der gute Mensch von Sezuan*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

CALVINO, Ítalo (1990[1988]): *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.

CALVINO, Ítalo (1994[1983]): *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.

CARDOZO, Mauricio Mendonça (2015). “*E pur si muove: tempo e tradução em movimento*”. In: Tradução em Revista, v.19.

CARDOZO, Mauricio Mendonça (No prelo): “Notas sobre a questão do tempo na tradução”.

CARDOZO, Mauricio Mendonça (No prelo): “Da morte, da vida e dos tempos de morte e de vida da tradução”.

CARVALHO, Ricardo (2010): “Metamorfoses em tradução”. Tese de pós-doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas).

CARVALHO, Leomir Silva de (2013): “Tradução e criação literária em *Gran Sertón: Veredas*: análise de processos neológicos da versão espanhola”. Dissertação de mestrado. Belém: Universidade Federal do Pará (Instituto de Letras e Comunicação).

CONTINENTINO, Ana Maria Amado (2006): “A Alteridade no pensamento de Jacques Derrida: Escritura, Meio Luto, Aporia”. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Centro de Teologia e Ciências Humanas).

DELEUZE, Gilles (1997[1993]): *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.

DERRIDA, Jacques (1991[1972]): *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Costa e Antonio Magalhães. Campinas: Papirus.

DERRIDA, Jacques (1996): *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Éditions Galilée.

DERRIDA, Jacques (2000): “O que é uma tradução “relevante”?”. Tradução de Olívia Santos. In: Alfa, n.44.

DERRIDA, Jacques (2001[1995]): *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica.

DERRIDA, Jacques (2001b[1996]): *O monolinguismo do outro*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras.

DERRIDA, Jacques (2002[1999]): *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP.

DERRIDA, Jacques (2003): *Voyous: Deux Essais sur la Raison*. Paris.

DERRIDA, Jacques (2004[2001]): *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade.

DERRIDA, Jacques (2005[1972]): *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras.

DERRIDA, J., ROUDINESCO, E. (2004[2003]): *De que amanhã... diálogo*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

EYBEN, Piero (2015): “Sem mais – decidir desde a loucura”. In: Revista Alea, vol.17.

FREUD, Sigmund (1976[1915]): “A pulsão e seus destinos”. In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 14. Rio de Janeiro: Imago Editora.

FREUD, Sigmund (1977[1895]): “Projeto para uma Psicologia Científica”. In: Edição Standard Brasileira da Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 1. Rio de Janeiro: Imago Editora.

HADDOCK-LOBO, Rafael (2007): “Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques Derrida”. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica (Departamento de Filosofia).

LEVY, Jiri (2012): “A tradução como um processo de decisão”. In: Scientia Traductionis, n.11.

LINS, Osman (1973): *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos.

LLOSA, Mario Vargas (2007[1967]): “¿Epopéya del sertón, torre de Babel o manual de satanismo?” In: *Revista de Cultura Brasileña*, nº 5.

MELVILLE, H., AGAMBEN, G. (2008[1853]): “Bartleby, o escrivão”. In: *Bartleby ou da contingência*. Tradução de Gil de Carvalho. Lisboa: Assírio e Alvim.

NANCY, Jean-Luc (2006[2000]): *El intruso*. Tradução de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu.

NANCY, Jean-Luc (2006[1996]): *Ser singular plural*. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena.

NASCIMENTO, Evando (2015): *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. São Paulo: É Realizações.

OLMO, Francisco Calvo Del (2011): “Recepção de Grande Sertão: Veredas na Catalunha: uma crônica”. In: *Revista Scientia Translationis*, n.9. Florianópolis: UFSC.

PEIXOTO, Carlos Augusto (2015): “Deleuze, Agamben e Bartleby”. In: *Revista trágica: estudos de filosofia de imanência*, v.8, n.1.

PIGLIA, Ricardo (1980). “Notas sobre Facundo”. In: *Punto de Vista*, ano 3, n.8.

ROSA, João Guimarães (1963): *The devil to pay in the backlands*. Tradução de James Taylor e Harriet de Onís. Nova Iorque: Alfred Knopf Inc.

ROSA, João Guimarães (1967). *Gran Sertón: Veredas*. Tradução de Ángel Crespo. Madrid: Alianza Editorial.

ROSA, João Guimarães (1990): *Gran Sertão: Riberes*. Tradução de Xavier Pàmies. PAMIÉS. Barcelona: Edicions 62.

ROSA, João Guimarães (2011): *Gran Sertón: Veredas*. Tradução de Florencia Garramuño e Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

ROSA, João Guimarães (2001[1956]): *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SARMIENTO, Domingo Faustino (1999[1845]): *Facundo, o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires: Ed. El Aleph.

SHAKESPEARE, William (2002[1598]): *O Mercador de Veneza*. Tradução de Helena Barbas. Almada: Água Forte.

SISCAR, Marcos (2006): *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras.

STERNE, Laurence (1998[1767]): *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras.

VIVES, Jean-Michel (2009): "Para introduzir a questão da pulsão invocante". In: *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*, vol.12, n.2. São Paulo.