



Pode o intraduzível traduzir-se. Deve.¹

Can the Untranslatable Be Translated. It Must.

Caetano Waldrigues Galindo

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

cwgalindo@gmail.com

Resumo: A partir da situação de obras-limite como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (e o *Finnegans Wake*, de James Joyce, por exemplo) o texto apresenta um argumento em favor da traduzibilidade da literatura como tal e, especialmente, das obras literárias mais radicais, propondo inclusive que essa sua radicalidade torna ainda mais central sua condição de “traduzíveis”. Ao longo de uma comparação entre obras literárias, musicais e pictóricas, e seus diferentes conceitos de original e reprodução, o texto sustenta que a reproduzibilidade é por necessidade corolário da base linguística da literatura, o que acarreta a traduzibilidade necessária como premissa menor, derivada, e, portanto, quase inquestionável.

Palavras-chave: traduzibilidade; experimentalismo; *Grande sertão: veredas*; *Finnegans Wake*.

Abstract: From the situation of such radical works as *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa (and *Finnegans Wake*, by James Joyce, for instance) this paper argues in favor of the translatability of literature as such and, most specially, of the more avant-garde works of literary art, whose radical position makes their translatability even more necessary. After comparing works of literature, music and painting, and their different ideas of originality and reproduction in each of these fields, this paper argues that this reproducibility is a natural consequence of the linguistic basis of literature, which entails this translatability as a minor premise, a second-order premise, which is, as such, unquestionable.

Keywords: translatability; experimentalism; *Grande sertão: veredas*; *Finnegans Wake*.

¹ Este artigo é resultado de pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Grande sertão: veredas é provavelmente a primeira obra brasileira em que se pensa quando surge a ideia da intraduzibilidade de determinados textos.

A linguagem idiossincrática e ao mesmo tempo natural, as referências a um mundo, a uma cultura totalmente ilhadas (do ponto de vista de um europeu, por exemplo, mas nem apenas), tudo conspira para que se levante a suspeita de que jamais será plenamente possível ler o romance de Guimarães Rosa em outra língua: de que jamais será plenamente possível escrever o romance de Guimarães Rosa em outra língua.

Stuff and nonsense, como diriam os ingleses. Fantasmas. Escoceses de verdade (tenha um pouco de paciência...).

Ou ao menos é o que se pretende argumentar aqui, e o que se pretende oferecer, como visão mais ou menos coerente, às pessoas que tiverem a necessária paciência (uma vez mais) de me acompanhar, acreditando que mesmo as referências à Escócia ainda hão de fazer sentido.

*

Um primeiro nível de questionamento da pretensa intraduzibilidade de *GS:V*, afinal, decorre do fato aparentemente singelo (que nunca deteve, no entanto, certas formulações teóricas) de que o livro já foi traduzido. Mais de uma vez. Inclusive com considerável sucesso em termos de impacto editorial e de número de leitores atingidos (talvez especialmente na Holanda, dentre todos os lugares possíveis).

E, no fundo, talvez este seja o melhor e o mais sólido dos questionamentos. Relativizar o peso da existência dessas traduções, desconsiderar o quanto isso de fato deveria relativizar, por sua vez, os peremptórios juízos de impossibilidade plena, tudo isso pode parecer no mínimo especioso. Ou deveria.

Existe incomunicabilidade plena e final entre os homens?

Mas conversamos diariamente.

Existe intraduzibilidade plena (ao menos para certas obras literárias)?

Mas traduzem-se.

Ao contrário do vórtice de complexas impossibilidades insinuado no clássico texto de Spivak sobre o acesso do subalterno ao discurso, pode parecer que a traduzibilidade do intraduzível é coisa que se manifesta por mera consulta a índices bibliográficos multilíngues.

Mas sejamos mais detalhados.

Façamos de conta que o problema não está resolvido *ab ovo*. Examine-se a questão mais detidamente.

Porque se presumo a impossibilidade de tradução de uma determinada obra literária, posso estar me baseando em qualquer uma das premissas a seguir: (1) de que aquela determinada obra tem um conjunto de características que impossibilitam sua tradução, malgrado a traduzibilidade típica do texto literário; (2) de que há algo de específico a todo texto literário, que garante *in limine* sua intraduzibilidade; (3) de que na verdade a intraduzibilidade é característica de todo e qualquer enunciado (literário ou não); (4) de que a intraduzibilidade decorre no fundo da incompreensibilidade/incomunicabilidade que subjaz a toda e qualquer tentativa de linguagem.

Levando-se em consideração que o nosso interesse aqui é fundamentalmente literário (e pedindo, portanto, desculpas pela eventual velocidade com que outras questões podem ser encaminhadas), as possibilidades podem ser devidamente encaradas com base na clássica ideia de que as premissas menores são resolvidas pelas maiores. E todas elas, no fundo, se resolvem, como que se dissolvem na falácia do “escocês de verdade”.

O argumento é conhecido, mas não custa expor.

Trata-se da armadilha retórica que permite que uma afirmação categórica fique blindada ao ser qualificada de maneira “flexível”, com um advérbio que responde apenas a critérios definidos pelo propositor. Ou seja, se eu digo que nenhum escocês de verdade faz tal coisa, qualquer exemplo de um nativo da Escócia que tenha de fato feito tal coisa pode ser desconsiderado com a afirmação de que, apesar de ele ser escocês, não se trata de um escocês “de verdade”. E por quê? Porque fez tal coisa.

O juízo é perfeitamente circular, perfeitamente refratário e, óbvio, perfeitamente falacioso, inclusive por sua infalseabilidade de princípio.

A mim ao menos parece que os julgamentos que se referem à incomunicabilidade final entre seres humanos, ao fato de que temos que nos contentar (ou, pelo contrário, que não devemos nunca nos contentar)

com a possibilidade meramente parcial, tendenciosa, enviesada de compreensão que nossos pares podem propiciar, acabam sempre se baseando em versões mais ou menos descaradamente confessas da mesma *petitio*. Ou, ainda, baseadas no espantinho teórico da inacessibilidade do conteúdo original pré-codificação linguística, se por acaso desenhem um “telefone-sem-fio” que faz com que o *algo* que o locutor original pretendia dizer vá se perdendo gradualmente nas várias camadas de codificação (em mensagem), transmissão, decodificação...

Criar esse santo graal do sentido pleno, plenamente borrado, barrado pela sujeira que se acumula no processo de comunicação, é caminho seguro para se fundar qualquer corrente de leitura que decante (por mais que sob a máscara da lamúria) a inacessibilidade final de... qualquer coisa.

Se no entanto pensamos que enunciados (quaisquer) são na verdade parte de um jogo de permanente atribuição de sentido, parte de um processo coletivo de construção de significado (e de novo que se me perdoe a passagem ligeira, como que em sobrevoo, por sobre toda a problemática estritamente analítica, por Wittgenstein e Austin e mesmo Bakhtin, em oposição a Frege, Russell e, curiosamente, ao primeiro Wittgenstein...), o espantinho fica nu. Porque, a partir daí, a perda que se lamenta é perda apenas de algo que jamais existiu, e que de fato não deve existir nem como descrição nem como desejo (prescrição).

Planejei me deslocar de A a B, mas ao planejar me vi apenas como que teletransportado até ali; no entanto, acabei tendo que passar por uma tediosa sequência de passos sob o sol, sobre o solo. Lamento a irrealização da imagem original? Ou digo apenas “bem-vindos ao mundo real”? A linguagem e a comunicação são tediosas (ou fascinantes) sequências de passadas parciais, de caminhos em permanente realização, correção e correção. A tradução, como fenômeno linguístico geral, faz parte do mesmo quadro.

Lamentar a incomunicabilidade, geral, sempre (sempre) equivale a lamentar a irrealizabilidade de algo que nem tem nem teve existência verbal, empírica, real. Equivale a lamentar que o mundo real seja o mundo real. Equivale a não se contentar com a incrível densidade dos processos efetivos da comunicação humana. Criar um fantasma teórico cuja única utilidade é servir como horizonte ficcional que balize uma

meta inatingível. Desejar a perfeição do que é apenas e plenamente humano, e sempre foi.

E o mesmo se dá com a intraduzibilidade da obra literária.

*

Nesse caso, no entanto, talvez seja mais produtivo trabalhar em ordem inversa, possivelmente mais aproximada da técnica esboçada por William James ao apresentar as palestras que culminaram na publicação de *The Varieties of Religious Experience*: ou seja, ao invés de questionar a validade das ideias mais amplas, contando que elas subsumam suas especificações mais detalhadas, melhor partir das possibilidades mais extremas, mais radicais, que terão mais a nos dizer sobre os estados mais mornos, que por sua vez não poderiam realizar o mesmo movimento, não teriam o mesmo potencial heurístico.

(E, num sentido bem definido, se bem definido, posso mesmo argumentar que não desminto com essa abordagem a ideia anterior de trabalhar das premissas maiores para as menores, desde que se pense agora que a intensidade do procedimento estabelece sua precedência, sua qualidade maior.)

Assim, dentro do domínio literário, pensamos que os casos mais radicais, se eliminados como possibilidade retórica, fazem cair o edifício da intraduzibilidade literária como um todo. Pois se mesmo aquela obra mais tipicamente impossível não sustenta o argumento.

E estamos de volta a *GS:V*. Ou ao *Finnegans Wake*. Livros que nos permitem considerar de modo mais concentrado problemas que, afinal, se referem a todo o campo da literatura. Como, por exemplo, a questão da complexidade e, por que não, da compreensibilidade do tecido verbal. Como exposta intralinguisticamente, e especialmente se considerada interlinguisticamente.

Vejamos.

A ideia, afinal, é a de que um leitor alemão do *Grande sertão* não terá a mesma possibilidade de acesso ao livro que tem o leitor brasileiro, o que, segundo essa opinião, configura a perda intrínseca ao processo “limitador” da tradução.

Em resumo, é este (ou seria) o problema todo.

O impasse.

E é claro que vale registrar que se os argumentos do tipo “escocês de verdade” ou “espantalho teórico” podem ser desconsiderados por proporem uma especificidade no fundo inexistente, há toda uma versão do argumento da compreensibilidade (e, por extensão, da traduzibilidade) que se desautoriza por sua mesma banalidade. É óbvio que algo há de diferente no texto traduzido. É claro que não se trata do mesmo texto, que não se trata, no sentido mais estrito (e por isso mesmo mais banal) da expressão da mesma coisa.

É claro, portanto, que aquele leitor alemão não tem as mesmas possibilidades plenas de compreensão do texto.

Logo, argumento provado? Não necessariamente.

(E não precisamos nem lembrar que o dito leitor alemão teria ainda menos acesso e menos possibilidade de leitura se o sistema editorial lhe oferecesse apenas o texto original, numa língua que ele não conhece. Nem que se dedicasse durante anos a aprender o português ele chegaria ao ponto de conhecer o idioma como falante nativo. Vale, portanto, lembrar que, em sua versão mais estrita, essa ideia nos leva ao isolamento total das tradições literárias, ao menos em sua plena acessibilidade, ideia que a essas alturas, para quem vem acompanhando essa disquisição talvez já longa demais, tem todo o *fætor* das falácias mencionadas acima...)

Porque a régua que mede essa perda, que estabelece essa incompreensibilidade, é qual? A compreensibilidade do leitor brasileiro?

Do leitor brasileiro de hoje?

Do leitor mineiro da segunda metade dos anos 1950?

Do sertanejo contemporâneo da ação do romance (tipicamente iletrado)?

Se determino um horizonte de compreensão em relação ao qual se hão de estabelecer os variados graus de perda, de lamúria e de incompreensibilidade, qual é ele? E ele é “pleno”? E esse pretense acesso pleno resguarda algo de legítima ou interessantemente literário?

Napoleon Potyguara Lazzarotto, o artista gráfico conhecido como Poty, responsável por ilustrar o romance de Rosa, era pouco mais de 15 anos mais novo que o autor, seu compatriota. No entanto, os 1000 quilômetros que separam Curitiba de Cordisburgo, bem como os mares de por meio entre a cultura imigrante italiana e o caldo colonial português já garantiram seus problemas de compreensão.

Eu, nascido na mesma Curitiba, 65 anos depois de Rosa, sou por acaso o leitor ideal (pleno) de *Grande sertão: veredas*? Quanto eu perco, não apenas de semântica, mas do sabor da linguagem e da cultura? Isso me inutiliza como receptor da obra?

Existe, nessa acepção, alguma encarnação do leitor ideal?

Esse tipo de raciocínio nitidamente insinua a possibilidade de uma espécie de *reductio ad absurdum*, em que o livro só poderia ser plenamente compreendido por um leitor que, no fundo, é projeção cultural (e em certa medida egoica) do próprio autor. Isso inclusive já foi dito de Joyce, outro autor que, como Rosa, além de tudo personifica um enciclopedismo e uma abrangência absolutamente atípicos, que garantem que essa projeção do leitor-ideal-como-duplo-do-autor tenha possibilidade quase nula de realização.

E voltamos ao espantalho teórico.

Poty, Caetano, leitor alemão. Todos alijados da compreensão plena do romance, agora tentadoramente próximo de se ver definido como construto solipsista infértil. Ou seja: como o contrário do que é.

Como o contrário do que é.

(E cabe aqui um excursão.

Essa mistificação do original e de sua plena acessibilidade apenas nas condições originais se aproxima, curiosamente, da ideia de aura esboçada por Walter Benjamin. Mas o que justifica o meu uso de “curiosamente” na sentença anterior é que o construto benjaminiano se baseia centralmente nas artes plásticas, onde a obra de arte é de fato [ou tende a ser] singular e singularmente irrepetível. Tivesse Benjamin partido de discussões sobre coreografia, música ou literatura, é claro que o conceito nem se teria estabelecido.

Ao contrastar a aura que tinha a Gioconda enquanto se tratava de uma preciosidade encontrável apenas por quem se dirigisse a certo museu de certa cidade europeia com seu estatuto pop, de fato da cultura [i] material moderna, ele pôde verificar uma mudança qualitativa da relação dos espectadores, e do mundo, com o fato artístico. Mas o que dizer da Quarta Sinfonia de Brahms? Qual seu original? E que valor ele tem?

A obra de Brahms, menos que um fato estético, é o conjunto de instruções [a partitura] para a realização de eventos estéticos sucessivos, algo independentes, contingentes, contextualizados e historicizados. Horizonte inatingível [porque inexistente, de fato], a obra original se vê

substituída por uma noção performatizada de obra original, composta pelo conjunto de suas realizações em cada momento histórico e, também, pela sucessão das várias ideias interpretativas, típicas de cada contexto, de cada momento.

E não há perda.

Não há o que se lamentar no fato de que o que eu ouço seriam apenas “aproximações” daquele hipotético “ideal”. Há na verdade a celebração do fato de que o melômano pode ter a sua disposição dezenas de versões de uma mesma obra.

Nesse sentido, quanto mais formas de “reprodutibilidade técnica” [da escrita no pentagrama à publicação de partituras, da gravação à distribuição em *streaming*], maior o alcance [claro], mas também maior a aura da obra. Maior sua realização.

Arte do tempo, afinal [como a literatura, e ao contrário da pintura, arte do espaço], a música há de sempre conviver com a passagem, com a alteração. E mesmo práticas “historicamente informadas” ou “arqueológicas”, que pretendem reproduzir as condições, as convenções e mesmo a tecnologia [os tipos de instrumentos] disponível à época da criação do original, acabam por criar inescapáveis espirais de referencialidade cruzada, pois, dada a inexorável barreira da diacronia, podem acabar gerando mais estranhamento e, talvez, distanciamento para com o público a que se dirigem, confrontado agora com práticas que lhe são totalmente desconhecidas, e que não tinham esse índice de atrito para o público original.

E tanto melhor.

Ouvimos todas essas versões.

E a literatura?

Patrick O’Neill, pesquisador da obra de Joyce, tem ido ainda mais longe com a ideia também benjaminiana de que cada tradução é como que a continuidade crítica do original. Para ele, o *Finnegans Wake* [e será estranho que essa ideia surja precisamente no domínio das obras ditas intraduzíveis?], menos do que o livro publicado por Joyce em 1939, constitui-se hoje de um *corpus* translinguístico, formado por todas as traduções da obra.

Há aí certa semente de sentido.)

Mas a discussão da traduzibilidade das obras-limite tem que levar em consideração um outro detalhe, o fato de que ela parte de um tipo de leitor, e de um tipo de leitura, que racionalmente diverge daquela de que se trata quando do ponto-de-vista de leitores “comuns”, e mesmo de críticos. Tradutores, afinal, são leitores em sentido muito especial, e o tipo de abordagem esmiuçada, analítica e detalhada que o processo de tradução acarreta (do qual parte, no fundo), pode ser um elemento a mais nos tais juízos de impossibilidade.

Com todas as letras, existe a possibilidade de que o próprio tradutor, ao entrar mais fundo do que qualquer outro leitor no texto que pretende traduzir, no texto que pretende (sempre pretendeu) traduzir-se, constate detalhes, riquezas mesmo, que o levem a concluir pela impossibilidade de sua própria tarefa.

Munido de uma lente de aumento de dioptria inédita, o tradutor percebe texturas e, nelas, detecta estruturas, significados, relevos e relevâncias que, por óbvio, são como que específicos do material-fonte. São intransponíveis, em ambos os sentidos.

Mas não é essa, claro, a leitura do “leitor” propriamente dito.

Ele enxerga a pele, não os poros.

E ele busca na reprodução da fisionomia (procura na tradução) o reconhecimento dos mesmos traços, não da mesma estrutura dérmica.

É claro que se pode argumentar, e não sem razão, que é apenas a recriação plena desta que pode gerar efetivamente o reconhecimento, se não a reprodução, daquela. É claro que se pode argumentar, e não sem razão, que o trabalho, aquele trabalho fino de análise funda, tem precisamente esta finalidade, a de instrumentalizar o tradutor para a percepção de um grau de detalhe, de uma articulação de malhas finas que, devidamente reconhecida, pode então ser em alguma medida (algo mais ou menos competentemente, ao sabor de sua lida e de sua capacidade) ser efetivamente reproposta, retecida, para que o leitor, incauto leitor, possa ver de longe uma imagem que se sobreponha, conceitualmente, à do corpo-texto original.

Seria apenas graças a essa reconstituição inatingível por olhos leigos que os mesmos olhos leigos seriam capazes de enxergar o que enxerguem.

O fato, no entanto, é que este caminho é o mesmo que tende a congelar o procedimento em inércia estática. A aporia final. De que quanto mais enxergo, mais decreto ser impossível dar a ver. O juízo que, no

limite, transforma em Gioconda a obra literária, decretando sua curiosa condenação a instância única de enunciação, desmentida, a todo tempo, pela natureza mesma da enunciação do próprio original.

A postura típica (estereotípica?) do tradutor, portanto, pode levar à inação do tradutor. Sua própria capacidade de análise, de leitura, seu próprio potencial, digamos, heurístico no contato com o original, precisamente ao mesmo tempo em que revela méritos, capacidades e potencialidades inauditos e insondáveis para a maioria dos leitores, sublinha em grande medida a impossibilidade da reprodução desse construto com plena funcionalidade. E, mais ainda, sublinha a incapacidade daquele indivíduo histórico determinado para a tarefa desenhada, no entanto, em suas especificidades mais cruéis, apenas por ele mesmo.

O tradutor é a única pessoa capaz de vislumbrar o grau da impossibilidade de sua própria “tarefa”.

E essa postura, se alçada a mito, tende a gerar o teórico-(não-) tradutor, e todo o esplendor de certo niilismo elegante, que sublinha o incomunicável, a lacuna, a perda, a perfeição inatingível do evento irrepitível. O curioso, no entanto, dada aquela mesma natureza estritamente “temporal” (e, portanto, “decaída”) da obra literária, é que essa mesma constatação de sua “eventualidade” irrepitível (na medida em que a iteração de um evento é evento novo, fato novo, e não reprodução), pode-se também ver a mesma obra literária em sua posição de total “traduzibilidade”.

Ou ilhada em si e por si, e por isso mesmo em posição de negação do que tenha de literatura e de linguagem, ou *necessariamente* reproduzível, reencenável, reencetável em condições outras, várias, em situações as mais diversas.

E pode ser precisamente no caso das obras mais radicais que essa situação se coloque com mais clareza. Pois, voltando ao raciocínio (ou ao “método”) de William James, seria exatamente nos momentos em que a linguagem (literária) se vê tensionada e questionada no que tenha mesmo de mais central e específico que suas características mais específicas e mais centrais se fariam reafirmar mais incontornáveis.

Se pressionada, a linguagem se sustém apenas no que de cerne possa ter. Se estirada, resiste apenas no que de fibra a componha.

Grande sertão: veredas, ou o *Finnegans Wake*, por exemplo, se vistos assim, teriam de ser por necessidade afirmações da reencenabilidade do evento literário. Ou não seriam muito mais.

*

Porque não se trata da Gioconda.

Porque o tempo...

Podemos de novo ir à música. Porque o original de um romance, afinal, se parece muito mais com o original de uma sinfonia.

Por favor, tenha paciência.

*

Se supomos que uma obra como *GS:V*, em sua versão “original” (aquela, que, afinal, pudemos perguntar a quem mesmo seria plenamente acessível...?) detém encantos, potenciais e significados que são as coisas que corremos risco de perder em uma operação de “transposição”, de “interpretação”, de tradução, mas ao mesmo tempo aceitamos que a “aura” da obra literária não pode ser da mesma natureza daquela atribuída por Benjamin à obra de arte, ficamos em um estranho meio de caminho. Uma curiosa hipostasia do prosaico.

Pensemos em outro paralelo.

A sonata 31, opus 110, em Lá bemol maior, de Beethoven. Poderia ser qualquer outra. Mas fiquemos com esta.

Não é preciso extensa explicação para convencer qualquer pessoa acostumada à música dita “clássica” (e talvez nem mesmo seja necessário ir muito longe para explicar esse fato a quem não tenha grande familiaridade com ela) que “a” sonata 31 é na verdade uma realidade inatingível. Que a “imagem” que cada ouvinte faz dela é uma espécie de precipitado, de resíduo ou de horizonte derivado de todo um conjunto de versões (gravações, execuções) que cada dado ouvinte possa ter ouvido da sonata em questão. Vale lembrar, no entanto, que cada ouvinte costuma ter uma (ou mais de uma) versão de “referência” (com grande frequência a primeira com que ele ou ela se familiarizou), em relação à qual os “desvios”, novidades e interesses adicionais são constantemente medidos.

Porém, por vezes, esse “gabarito” em relação ao qual a execução de cada pianista é sutilmente avaliada é na verdade um “ideal”, uma potencialidade jamais plenamente realizada, e nem mesmo concebida

até o fim pelo ouvinte. Ela só será compreendida, e sua existência prévia (ao estilo das ideias críticas de Coleridge), então, deduzida, quando se vir (ouvir) realizada por algum intérprete futuro.

O “original” dotado de “aura”, portanto, está mais como horizonte do que como ponto de partida. E varia consideravelmente de ouvinte para ouvinte.

No entanto, a conversa a respeito da sonata prossegue. Apesar de hoje você sentar para ouvi-la numa sala de concerto concebida segundo planos (em grande medida pós-wagnerianos) que não seriam em nada familiares para Beethoven (na verdade, ele provavelmente pensava apenas nas sonatas como música para execução doméstica, em salões), dentro de um ritual (o moderno recital de música clássica) que ele também nunca conheceu, executada por um músico com uma formação e uma capacidade técnica com que ele jamais sonhou (um músico, além de tudo, cujo público tem uma ideia de perfeição técnica potencializada por décadas de gravações de estúdio), num instrumento que ele não conheceu (o piano do tempo de Beethoven era menor, mais “fraco” e menos “doce” do que os instrumentos de concerto de hoje), num sistema de afinação diferente do seu (o diapasão, o tom de referência para a afinação de concerto, não parou de subir durante todo o século XIX), com convenções estilísticas divergentes da sua (dependentes, em alguma medida, daquela “seriedade” do rito do recital: é mais ou menos consensual, por exemplo, que nós tendemos a tocar de maneira uniformemente mais “lenta” do que se tocava ao tempo de Beethoven, o que no caso dele fica patente pelo fato de ele ter sido o primeiro compositor a empregar marcas de metrônomo em suas partituras), e em contraposição a todo um “mundo” (pop) musical que determina um “lugar” para aquela música que o compositor mais venerado de Viena em seu tempo, um homem que teve um enterro digno de uma celebridade de Hollywood, simplesmente não conceberia.

Estamos mesmo ouvindo a mesma música que Beethoven concebeu?

Estamos diante de um simulacro, de uma solução homeopática que na verdade recende a “traição”?

Perdemos a aura do original perdido?

E o que dizer daquelas escolas “históricas”, que propõe a execução/ gravação de peças antigas em instrumentos cuidadosamente reconstruídos (afinal, empregar um instrumento do século XVII curiosamente seria “falso”, por se tratar de um instrumento antigo, enquanto que a música

de fato era executada em instrumentos “novos”, o que especialmente no caso dos instrumentos da família das cordas, implica todo um conhecido arco de “desenvolvimento” da madeira sob tensão ao longo das décadas e ao longo dos séculos), seguindo convenções e concepções estilísticas laboriosamente deduzidas a partir de fontes históricas (na ausência, claro, de gravações de referência)?

Malgrado o fato de que esses músicos inquestionavelmente arejaram toda a cena da música clássica e geraram algumas das gravações mais interessantes de todo um repertório que vai da Idade Média a finais do século XIX, há, como mencionado antes, um dado novamente paradoxal nas suas premissas. Afinal, seus métodos “sublinham” o que haja de alheio, de estranho e anacrônico naquela música. E mesmo quando tem por resultado oferecer versões curiosamente “modernas” da música em questão (as gravações das sinfonias de Beethoven por John Elliot Gardiner, diante de sua *Orchestre Romantique et Révolutionnaire*, são um perfeito exemplo), elas o fazem a partir de um tratamento ainda mais “excepcional”: museológico conquanto violento, arqueológico ainda que vivo.

Porque o tempo, sempre ele, continuou continuando. Passando.

E quando se chega ao “Allegro molto” da sinfonia, seja ele executado num *pianoforte* dos anos 1820, numa reconstrução de tal instrumento, ou mesmo num Fazioli de concerto, fabricado há cinco anos, nada vai substituir o fato de que ninguém (ao menos não sem um trabalho de preparação muito bem guiado, e consideravelmente intenso) reconhecerá as duas canções perfeitamente banais (“Nossa gata teve gatinhos” e “Eu sou um largado, você é uma largada”) que Beethoven usou como base do movimento. Perdeu-se a referência, foi-se o contexto, perdeu-se a piada.

A sensação da plateia original da sonata, em 1821, é irrecuperável quase 200 anos depois. Seu significado é arcano. Seu impacto é todo outro.

Mas...

Ele é “menor”?

Devemos lamentar essa inatingibilidade daquelas execuções originais (com muita ênfase no plural, já aqui)? Ou devemos na verdade não apenas “nos satisfazer”, mas de fato celebrar o que nós agora (e apenas nós, e somente agora) ouvimos de “novo” neste Beethoven, e que nos faz querer, merecer e precisar ouvir “de novo” esse Beethoven?

Em seu romance autobiográfico *Summertime*, J. M. Coetzee argumenta que a música de um dado período é (mesmo apesar das telas e telas, através dos véus e véus) a única porta de acesso à sensibilidade de então. Segundo ele, para saber como era se sentir vivo, em 1821, nada como ouvir a sonata 31.

A ideia pode parecer disparatada (e no livro é levada *ad absurdum*, quando o personagem insiste em ter relações sexuais ao som de Schubert, por exemplo), mas sublinha outro dado: o quanto se mantém, o quanto permanece mesmo durante toda essa série de iterações, mesmo durante a progressiva “dissolução” do original, de suas pretensões, intensões e concepções.

Sejamos francos, num primeiro momento, ao menos, Johann Sebastian Bach simplesmente não se reconheceria na execução das “Variações Goldberg” por Glenn Gould, tocando um instrumento, o piano, que simplesmente não existia em seu tempo (a obra foi escrita para o cravo), que possibilita recursos expressivos (a dinâmica: a contraposição de sons fortes e fracos, de muito e de pouco volume) novos, usados ali de maneira violentamente pessoal. Mas, num segundo momento, o que pensaria ele?

Passado o choque?

*

Rosa é mais Beethoven que Leonardo.

E tanto mais, e tanto mais precisamente, pela radicalidade de seu projeto.

E afirmar o contrário é negar seu potencial. E negar seu privilégio. Se estudos recentes determinaram que a pretensa ausência de sobranceiras da Gioconda é na verdade acidental, visto que as pinceladas, finas e detalhadas demais, foram provavelmente eliminadas em algum restauro mal sucedido, se os conservadores da obra no Louvre hoje confessadamente se recusam a pensar em uma limpeza da tela, que certamente teria originalmente cores muitíssimo mais vivas e variadas do que a paleta marrom que hoje a obra exhibe (ISAACSON, 2017), isso tudo acaba por sublinhar o quanto uma obra original, única, de uma arte de originais únicos, fica na verdade condenada a sua “aura”, torna-se de fato presa de sua singularidade.

Beethoven não corre esse risco.

E sublinhar a eventual intraduzibilidade de uma determinada obra literária, e especialmente das experiências literárias mais “radicais”, é no fundo condená-las também a seus limites. Seria condenar a sonata 31 a não ser jamais reinterpretada. Seria acabar com a obra do tempo, no tempo.

E a ideia da “interpretação” (porquanto sejam ainda diferentes, mas aproximáveis, os sentidos dados ao termo na música de concerto e na tradução) pode realmente ser a chave. O conceito que destrava e repossibilita a experiência. Afinal, não há “cópia”, não há “reprodução” de fato na literatura. Se um original (em quaisquer folhas soltas, manuscritas, em um HD ou na nuvem) passa por um processo de edição e de sucessivas multiplicações para vir a constituir a ideia do livro, não se pode supor que ele de saída conte com alguma virginal aura mítica de inacessibilidade. Se esse livro depois sobrevive em sua cultura fonte por décadas e sobrevive em sua nação fonte mesmo a afastamentos de milhares de quilômetros e abismos culturais aparentemente intransponíveis, não se pode imaginar que ele soçobre apenas ao ser exposto a outro idioma.²

Mas aquele dado da “invenção”, de obras como *GS: V* pode parecer ainda reforçar a incapacidade. O que fazer quando a literatura linda as raias do possível, trabalha dentro da especificidade de um idioma para levá-lo a lugares inauditos e, por necessidade, inéditos?

Não serão tais resultados irrepetíveis? E, mais, não demandarão esses resultados a capacidade sobre-humana daquele criador específico?

Pode o inconcebível ser interpretado?

Pode uma grande obra literária se reduzir a especificidades idiomáticas e culturais, no entanto? Pode a possibilidade anterior *não* ser lida em oximoro?

Porque é diante de uma constatação dessa natureza que precisa se colocar o tradutor do “intraduzível”. Ao invés de se deixar transfixar pela constatação da impossibilidade de uma tarefa que só foi percebida em sua plenitude graças a seu próprio potencial de leitor, ele precisa na verdade encarar a necessidade de uma tarefa, revelada pelo próprio sucesso do experimento que tem diante de si.

² Há uma discussão muito mais detalhada dessa questão no artigo “Dire la stessa cosa: ecos de eco”, de Caetano Galindo, (2008).

Dada a constatação da singular iterabilidade do enunciado, do evento literário, que de fato depende dessa permanente “atualização” em formato de exemplar, de edição, de volume e tradução; dada a sobrevivência do fato estético de linguagem através de interpretações e “atualizações” passivas ou ativas; dada a radicalidade (em mais de um sentido) do experimento liminar de obras como *GS:V*, torna-se mais do que constatação, torna-se mais do que possibilidade, torna-se necessidade a permanente tradução, a permanente verificação/reafirmção da validade do experimento, da experiência.

Se normalmente já me parece mais interessante pensar a obra a ser traduzida menos (ou ao menos não exclusivamente) em termos do que ela “diz”, e mais (ou, mais, a mais) nos termos do que ela “faz”, o mesmo se aplica de maneira ainda mais intensa aos experimentos ainda mais tensos. *O Finnegans Wake*, *o Ulysses* e *o Grande sertão: veredas*, se vistos dessa forma, são menos eventos singulares irrepitíveis e dependentes para sua realização final das singularidades de um idioma e do gênio original que lapidou sua prosa naquele formato único, inflexível, e mais propostas, receitas, desafios estabelecidos e pré-determinados em suas condições de verificabilidade (e de falseabilidade, para ficarmos com o vocabulário popperiano) por aquele mesmo gênio criador, que agora no entanto não produziu a forma lapidar, mas estabeleceu as regras de um jogo, novo, que pode e precisa ser jogado em outros meios, em outros momentos, que deve ser reproduzido vezes sem fim para gerar o contínuo de dados, efeitos, sentidos e vivências que possa vir a formar o agregado de formas e possibilidades que, no limite, conformará a “obra”.

Rosa mais como Beethoven.

E se o tradutor encara essa “tarefa” nesses termos, aquela mesma profundidade de análise, que tanto revelou na obra e tanto pareceu congelar sua possibilidade de ação, agora o leva à percepção da inexorabilidade de sua presença e de sua atuação. Reencetar, reencenar, remoldar em outro discurso, convicto, convencido e consolado do que ali resta de “intransmissível”, mas centrado na certeza de que esse “intransmissível”, se existiu, não era central, ou não seria possível a obra que o contém, e centrado na certeza da possibilidade e na necessidade de fazer o texto falar de novo (*ex nouo*) em outra língua. Determinado a provar a validade do experimento. Determinado a fazer aquela sonata soar outra vez. Determinado a ajudar a obra a ser a “obra”.

Uma obra intraduzível torna-se de repente o símbolo do que de literatura pode haver na literatura. Radical, raiz de entroncamentos múltiplos, ela representa, iconiza, destila o que de fato toda a literatura há de ser, em ponto menor.

Seu experimento é o veio, o centro, a ponta.

Sua possibilidade é a palavra.

Negá-la implicaria negar a palavra, literatura, tempo, transcurso, tempo. Implicaria imobilizar Proteu e negá-lo, cristalizar em aura indevida o que de fato pretende-se cada vez mais, outros, múltiplo. Implicaria enquadrar a música da literatura.

Se o *Grande sertão: veredas* for intraduzível, nada será traduzível.
Eppure...

E um mar de possibilidades se abre.

Veredas.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte da época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. (Edições Viva Voz)

COETZEE, J. M. *Summertime*. Nova Iorque; Londres: Penguin Books, 2010.

GALINDO, Caetano W. Dire la stessa cosa: ecos de eco. In: OLIVEIRA, M. C. C. de; LAGE, V. L. C. *Literatura, Crítica e Cultura I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 203-222.

ISAACSON, Walter. *Leonardo da Vinci*. Tradução de André Czarnobai. São Paulo: Intrínseca, 2017.

JAMES, William. *Writings 1902-1910: The varieties of religious experience*. Nova Iorque: The Library of America, 1988.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Nova York; Londres: Penguin Books, 1999.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras; Penguin, 2012.

O'NEILL, Patrick. *Impossible Joyce: Finnegans Wakes*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Motta. São Paulo: Cultrix, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 13 de março de 2018.

Aprovado em 20 de abril de 2018.