

RESENHA – Baltasar e as Metamorfoses do discurso dramático

KALESWSKA ANNA, professora catedrática da Universidade de Varsóvia (Polónia) publicou com o auxílio da Fundação Calouste Gulbenkian e da Faculdade de Filologias Modernas da Universidade de Varsóvia, o livro resultado de seu doutoramento. BALTASAR DIAS e AS METAMORFOSES DO DISCURSO DRAMÁTICO em Portugal e na Ilhas SÃO TOMÉ e PRÍNCIPE – Ensaio histórico-literário e antropológico.

Baltasar Dias poeta cego viveu no século XVI, contemporâneo e seguidor de Gil Vicente, nasceu na ilha da Madeira e faleceu na Beira pelo ano de 1578. Escreveu e divulgou seus autos de devoção como os romances baseados na gesta carolíngia e as trovas satíricas – sociais: o Auto do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, o Auto de Santa Catarina, do Príncipe Claudiano, Emperatriz Porcina, a Tragédia do Marquês de Mântua, Conselho para bem Casar e a Malícia das Mulheres. Esses textos eram vendidos por ele para ganhar seu pão. Algumas destas obras ainda hoje se representam na ilha da Madeira, em São Tomé e Príncipe.

A obra da professora da Universidade de Varsóvia mostra profundo conhecimento da Literatura Portuguesa, especialmente dos séculos XVI e XVII. O livro apresenta três partes.

Parte I – Representação teatral em Portugal, ritual religioso e profano, com os itens: Pré-história do teatro português; Experiência proto-teatral no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende; A performance de Gil Vicente, os "mestres menores" da escola vicentina e o teatro de Camões; Um discurso dramático pendurado no cordel; De Almeida Garret ao Marquês de Mântua.

Parte II – Baltasar Dias – transformação metafórica do discurso dramático do ritual religioso ao drama social, com os itens: Um poeta popular de imaginação dramática; discurso dramático no ritual religioso e social; Os autos de devoção; As trovas satíricas e sociais; Metamorfoses de "romances velhos"; Uma fantasia cavaleiresca; Tragédia do Marquês de Mântua e Emperatriz Porcina ou o drama social.

Parte III – O tchiloli de São Tomé e Príncipe – a inculturação africana do discurso dramático europeu, com os itens: Um ritual luso-africano levado ao palco; Texto, argumento, espectáculo, contexto; Transformação performativa e ritualização da gesta carolíngia; O tchiloli como um símbolo de identidade lusófona; Auto de Floripes – regresso ao ciclo carolíngio. As perspectivas do teatro lusófono; conclusões; Resumos em polaco, inglês e francês.

A obra de Anna Kalewska merece ser lida e estudada pelas pessoas que desejam ou precisam conhecer o teatro português desde os primórdios do quinhentismo.

Ir. Elvo Clemente

Os limites da tradução nos limites do texto.

Como ler *Finnegans Wake*
e escrever *Finnicius Revém*

Ian Alexander
PUCRS

1 Tradução e a natureza do texto

O que é traduzir? Qual é a relação entre um texto original e uma tradução? Vamos imaginar duas cidades – a língua portuguesa e a língua inglesa – separadas por um rio. Um tradutor decide construir um barco e sair da sua cidade para visitar a outra. Lá ele encontra um galpão cheio de objetos preciosos – um texto – que ele gostaria de traduzir para a cidade dele, para o proveito dos seus concidadãos. Ele segue, então, esvaziando o galpão – baú por baú, parágrafo por parágrafo – e levando o texto no seu barco para ser recolocado na ordem certa num galpão novo na sua cidade natal. Essa imagem representa uma visão comum do processo de tradução, mas é uma visão completamente inadequada. Basta olhar para dentro do primeiro galpão e perceber que nada sobrou do texto original: com a tradução, todo o seu conteúdo foi embora e o original deixou de existir. Na verdade, sabemos que o tradutor não tira conteúdo algum do texto, tanto que, depois de uma tradução, o original permanece inalterado. Essa visão depende de uma distinção equivocada entre o galpão e os objetos, entre forma e conteúdo: não se pode tirar nada de dentro de um texto, porque o texto não possui um "dentro". Um texto é uma estrutura feita de palavras, e o que chamamos de "forma" e "conteúdo" são efeitos daquela estrutura nos leitores. Estes efeitos podem ser pensados separadamente – como faz Roman Ingarden ao identificar quatro estratos distintos na obra literária – mas não são destacáveis das palavras que os produzem.

A obra e os seus efeitos podem ser apreendidos somente na leitura, na interação com a mente do leitor. Sendo todos os leitores diferentes (inclusive o mesmo leitor nos seus vários encontros com o mesmo texto), diferentes também são todas as leituras. As diferenças podem ser maiores ou menores, mas existem. Os efeitos da mesma obra, da mesma estrutura de palavras, nunca vão ser repetidos exatamente, nem um por um, nem no seu conjunto, nem no próprio autor, nem no tradutor. A tarefa do tradutor, porém, é ler o texto, sofrer os seus múltiplos efeitos, procurar compreendê-lo e interpretá-lo e escrever um segundo texto para tentar produzir efeitos parecidos em outras pessoas. O processo é feito de escolhas: escolhas hermenêuticas (Quais são os efeitos deste texto em mim? Quais são os efeitos dele em outras pessoas? Quais destes efeitos são os mais importantes para tentar reproduzir nos meus leitores? Quais podem representar as intenções do autor?) e escolhas criativas (Quem são os meus leitores? Como é que vou criar o efeito que eu quero naquelas pessoas com os recursos da língua delas? Como é que vou representar efeitos muito particulares do texto original?). Com todas essas escolhas, a relação entre o texto original e a tradução é sempre questionável. Já que não existe e não pode existir “a leitura” de um texto, também não existe e nunca pode existir “a tradução” dele. Traduções são sempre contingentes. Nunca podemos ler, por exemplo, James Joyce em português, porque Joyce não escreveu em português. Podemos ler Haroldo de Campos, podemos ler Donald Schüler, e vamos dizer que estamos lendo “Joyce em tradução”, mas não podemos imaginar que o texto traduzido seja uma janela que dê uma imagem simples, direta, imediata do outro texto.

Para melhorar a imagem das duas cidades ribeirinhas e o barco, é preciso abandonar o conceito de conteúdo que se transfere de uma língua para outra e concentrar na idéia do efeito da leitura. Agora, em vez de entrar num galpão cheio de objetos preciosos, o tradutor entra na praça pública e vê uma escultura. Por mais que goste dela, ele não pode levá-la embora: ele tem que criar uma segunda obra na sua cidade. O tradutor passa meses cruzando e recruzando o rio, trabalhando na criação da obra que vai representar a escultura original para quem não pode visitá-la. Mas os materiais – os idiomas – são diferentes: o original foi feito em bronze, e ele vai trabalhar em mármore. Ele vai criar uma obra em mármore para reproduzir os efeitos do bronze para quem nunca viu nem a escultura original, nem o seu material. Agora chegamos mais perto, mas ainda estamos tratando de um mero objeto físico sendo

reproduzido na sua materialidade: um texto não pode ser traduzido antes de ser entendido.

2 Tradução e *Finnegans Wake*: a leitura e a escrita

Em primeiro lugar, *Finnegans Wake* é difícil de traduzir porque é difícil de ler. O livro é, essencialmente, uma representação muito complexa de um sonho e, como tal, resiste à tendência à linearidade: vários eventos estão sempre acontecendo ao mesmo tempo, personagens se fundem em outras e há uma mistura constante de histórias. Nem é possível começar no início e ler até o fim, porque não existe, propriamente, nem início, nem fim. *Finnegans Wake* começa no meio de uma frase e esta frase começa na última página do livro: é necessário ler tudo para chegar ao início. Se o texto inteiro é um ciclo, cada momento dele também está repleto de técnicas que o preenchem de simultaneidade: ciclos em vários níveis, parênteses, colunas de textos paralelos, notas de rodapé e palavras-valise.

Normalmente, um livro dispõe de um nível superficial de eventos e personagens que podemos entender na primeira leitura. Pensando mais e lendo de novo, podemos desvendar outros níveis de sentido, outras complexidades e outras estruturas internas, mas *Finnegans Wake* parece não ter esse nível superficial: só tem os outros níveis. Ao descrever o “estrato dos aspectos esquematizados” na obra literária, Roman Ingarden explica o conceito de “aspecto” com o exemplo de uma simples bola vermelha, que percebemos a partir de uma seqüência de aspectos não esféricos mas circulares, e não uniformemente vermelhos, mas preenchidos por “diversos matizes de vermelho que continuamente se mudam uns nos outros e ainda por matizes de outras cores” (Ingarden, 1979, p. 282). Na obra literária, por definição finita, os aspectos não podem aparecer de forma contínua, mas são esquematizados, cabendo ao leitor o esforço de sintetizar as objetividades assim apresentadas. Em *Finnegans Wake*, este processo é complicado pela dificuldade em distinguir os aspectos oferecidos: o que parece um aspecto, vamos dizer, de uma bola vermelha pode também ser – ao mesmo tempo – um aspecto do pedreiro Tim Finnegan, do herói Finn MacCool, do taberneiro HCE, do amante Tristão, da história do mundo e do próprio sonho. Entre outros.

Para criar estes efeitos tão densos, *Finnegans Wake* foi escrito numa língua que ninguém fala: a língua inglesa não chegou e nunca vai chegar aonde Joyce estava trabalhando. Se “a individualida-

de da língua de uma nação conecta-se com a individualidade de todas as suas obras comuns” (Schleiermacher, 2001, p. 95), a individualidade do idioleto extremo de *Finnegans Wake* conecta-se, por um lado, somente consigo mesmo e, por outro, com a literatura ocidental como um todo. Joyce usa um número assustador de itens lexicais que não existem em nenhum outro texto, “palavras-valise” da sua própria criação, onde vários sons, sílabas e sentidos com raízes em um número babélico de idiomas estão empacotados juntos. Na leitura de um livro comum, reconhecemos a grande maioria das palavras e cada uma ajuda a criar um contexto para definir e limitar o sentido das próximas: as palavras instáveis de Joyce criam contextos instáveis e, com isso, a sensação de não poder fechar ou fixar o sentido. Na verdade, nunca é possível fixar o sentido de um texto, sem recurso a “um procedimento infinitamente reiterado” (Schleiermacher, 2001, p. 18), mas é geralmente possível estabelecer um sentido adequado nos níveis mais superficiais com um processo razoavelmente finito. Por suprimir esses níveis superficiais, *Finnegans Wake* pode parecer mais diferente de outros textos do que realmente é.

Em segundo lugar, *Finnegans Wake* é difícil de traduzir porque, mesmo lendo “perfeitamente”, mesmo entendendo todos os sentidos que estão em ação em cada momento do texto, não vai ser possível produzir um segundo texto – baseado num outro idioma – que os represente todos. Na verdade, o mesmo problema existe com qualquer texto complexo, mas Joyce trabalha com números muito elevados de sentidos deliberadamente condensados na mesma palavra, muitas vezes reforçados com recursos visuais e auditivos que funcionam especificamente em inglês. Em qualquer outra língua, vai ser impossível reproduzir essa rede de relações entre os estratos visual, fônico-lingüístico e das unidades de significação.

3 Tradução e *Finnegans Wake*: um trecho exemplar

O trecho analisado, de umas trinta palavras, foi escolhido por ser relativamente simples e por conter vários elementos facilmente reconhecíveis. Apresento o texto quebrado em seis versos, como se fosse poesia, para melhor representar algumas das suas complexidades, e portanto alguns dos desafios em reproduzir os seus efeitos num outro idioma.

Hohohoho, Mister *Finn*, you're going to be Mister *Finnagain!*
Comeday morm and, O, you're *vine!*

Senddays eve and, ah, you're *vinegar!*
 Hahahaha, Mister *Funn*, you're going to be *fined again!*
 (Joyce, 1992, p. 5, versos 9 a 12, grifos do presente autor)

Esse trecho de quatro frases está repleto de repetições, reflexos, ciclos e ecos, em vários níveis de complexidade, e a minha análise não tem a pretensão de esgotá-lo. Para começar com o estrato visual: mesmo sem entender uma única palavra, percebe-se que a primeira frase se reflete na quarta e a segunda na terceira, criando uma estrutura de ida e volta. Quem ouve uma leitura em voz alta também nota um eco no nível fônico, nos pares de palavras marcadas em negrito: “*Finn*” / “*Finnagain*”, “*vine*” / “*vinegar*” e “*Funn*” / “*fined again*”. A estrutura cíclica é reforçada no nível semântico mais básico, pela repetição da palavra “again” (de novo) no final da primeira e da última frase e pelo ciclo de tempos verbais, começando com o futuro (“you’re going to be” = serás), mudando para o presente (“you’re” = és) e voltando ao futuro. Reproduzir o senso cíclico assim criado seria pouco trabalho. Desafio é reproduzir essas estruturas junto com os outros quatro ciclos que são condensados nas seis palavras sublinhadas – “*Comeday / morm / vine*” e “*Senddays / eve / vinegar*” – e simultaneamente construir um texto coerente com o romance como todo, que tem os seus temas e as suas personagens. O tradutor Donald Schüler encara este desafio assim:

Hohohoho, Mister *Finn*, o senhor será Mister *Refinnado!*
Com' é dia de segunda e, oh!, eres *vino!*
Finnda a domingo e, ah!, és *vinagre!*
 Hahahaha, Mister *Funnéreo*, o senhor será *afunndado!*
 (Schüler, 1999, p. 35, versos 9 a 12, grifos do presente autor)

“Mister Finn” é Finn MacCool, herói mítico da Irlanda, que aparece no texto com uma certa frequência, representando uma das épocas no ciclo histórico do romance e também um dos elementos (arquetípicos e lingüísticos) do pedreiro Tim Finnegan: ser humano comum que cai de um muro, morre e é velado. Assim, “Mister Finnagain” seria tanto repetição quanto mudança, tanto recirculação quanto diminuição, tanto “Mister Finn again” (Mister Finn de novo) quanto “Mister Finnegan”. Como sinalizar essas possibilidades num texto elegante em português? É bastante claro que qualquer estrutura com “de novo” não vai remeter facilmente ao nome “Finnegan”: é necessário achar outra maneira de incorporar a idéia do ciclo sem perder o som dos nomes. A solução de Schüler é “Hohohoho, Mister Finn, o senhor será Mister Refinna-

do!”. Aqui, “refinado” consegue unir o nome do herói (Finn) com a mudança de uma substância para outra (refinado), a última mudança que é a morte (o Finn finado) e o ciclo de “últimas mudanças” que é a vida: o Finn finado de novo. Essa primeira frase se repete e se transforma na quarta: “Hahahaha, Mister Funn, you’re going to be fined again!” Aqui, o herói Finn sofre outra mudança: a princípio, a frase pode ser lida como “Hahahaha, Senhor Diversão, o senhor será multado de novo”, se não perdesse por completo a semelhança sonora com as frases vizinhas. A solução de Schüler é fazer a ligação do nome “Funn” com o fúnebre, com o velório que é um dos temas do romance. A sua frase “Hahahaha, Mister Funnéreo, o senhor será afundado!” retoma as possibilidades do “Mister Refinado”: como matéria escolástica, o herói vai ser examinado profundamente; como matéria bruta, ele vai ser enviado ao fundo.

A maior densidade deste trecho se encontra nos quatro ciclos traçados pelas frases “Comeday morm and, O, you’re vine! Senddays eve and, ah, you’re vinegar!”, que Schüler traduz como “Com’ é dia de segunda e, oh!, eres vino! Finnda a domingo e, ahl, és vinagre!”. “Comeday” remete a “Monday” (segunda-feira) e “Sendday” a “Sunday” (domingo): o primeiro ciclo é de uma semana, presente na tradução como “segunda” e “dominga”. Continuando assim, “morm” é “morning” (manhã) e “eve” é “evening” (noite), produzindo um segundo ciclo, de um dia. A tradução traz esses sentidos com o dia começando em “dia de segunda” (“bom dia” se diz antes de meio-dia) e terminando no crepúsculo de “Finnda a domingo”. É bom ressaltar que o tradutor consegue inserir uma repetição do nome do herói na palavra “Finnda” onde não existe no original, enriquecendo o texto com uma possibilidade presente no português, mas ausente da língua inglesa.

O terceiro ciclo se dá com “vine” (videira) e “vinegar” (vinagre), representando a promessa e a frustração de um ano agrícola, com a plenitude – o vinho – suprimido. A frase “you’re vine!” também remete a expressão comum “you’re fine” (estás bem) e ao outro sentido de “fine” (multa) na última frase do trecho, assim como “vinegar” remete ao som de “Finnegan”. Schüler modifica este terceiro ciclo, usando “vino” e “vinagre”, que acaba dando ênfase ao final do processo, como também acontece com a escolha de “Funnéreo” e “afundado” na quarta frase. Para o quarto ciclo, voltamos às palavras iniciais das duas frases: “Comeday”, que combina “Monday” com “come” (vir) e “Sendday”, mistura de “Sunday” com “send” (mandar). Além de serem segunda-feira e domingo, estes dias são também “dia de chegada” e “dia de partida”, e este ciclo não aparece tão claramente na tradução. Com o

intuito de trazer uma complexidade ainda maior à obra impressionante que é *Finnicius Revém*, seria possível incorporar um elemento dessa viagem de ida e volta por unir “dia de segunda” e “dia de chegada” em “dia de chegunda”. Se vai ser possível completar esse quarto ciclo com uma outra mistura – de “mandar” e “dominga”, por exemplo, ou de “partida” e “finnda” – espero o julgamento poético do tradutor.

Referências

- INGARDEN, Roman. *A obra de arte Literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1979.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin, 1992.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Tradução e apresentação de Celso Reni Braida. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SCHÜLER, Donald. *Finnicius Revém, capítulo 1*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.