

Traduzir o *Finnegans Wake*, paradoxos e liberdades

Translating *Finnegans Wake*, double binds and kinds of freedom

Caetano Waldrigues Galindo*

RESUMO: Este texto pretende apresentar uma visão das possibilidades de tradução do último romance de James Joyce a partir de uma visada que o considera como obra (e concepção linguística) que ultrapassa a distinção entre prosa e poesia e, conseqüentemente, entre a tradução de uma e de outra.

ABSTRACT: This article postulates a new consideration of the possibilities of translating James Joyce's last novel from a point of view that considers this book as a work (and as a conception of language) that goes beyond the distinction between prose and poetry and, consequently, between the translation of one and the other.

PALAVRAS-CHAVE: James Joyce. Bakhtin. Tradução literária.

KEYWORDS: James Joyce. Bakhtin. Literary translation.

1. Antes

Este texto é menos um artigo acadêmico de pleno direito e mais uma espécie de depoimento.

Ou, ainda, quase uma declaração de princípios (em elaboração): um manifesto (em desenvolvimento). Documento de um processo de tomada de posição que ainda está longe de se encerrar, ele pretendia se encaixar entre as duas outras participações que compunham uma mesa-redonda dedicada a questões de Tradução Literária no XII Encontro Nacional de Tradutores, realizado na Universidade Federal de Uberlândia.

As companhias ali (Álvaro Faleiros e Rubens Figueiredo), estabeleciam um nível muito alto de interlocução, o que poderia ter me travado, dado o respeito que tenho pelos dois colegas. No entanto, num paradoxo que algo prolepticamente já desenha o tipo de becos-em-saída (sic) que pretendo argumentar serem constitutivos de um projeto de tradução como o que eu pretendia abordar ali, essa mesma 'paralisação' potencial pôde se constituir em grande liberdade. E em certa leveza.

Essa era a situação em que eu me via. Essa, em termos gerais, é a sinopse da conclusão deste artigo.

* Professor, UFPR/CNPq. E-mail: cwgalindo@gmail.com.

Teríamos na mesa uma fala sobre tradução de poesia. Teríamos na mesa uma fala sobre tradução de prosa. Ambos os assuntos abordados por tradutores de nível absurdamente alto. O que me restava? O drama?

Quase.

Preso entre os dois, decidi encarar precisamente o estatuto liminar do projeto a que me dedico em cada momento em que não me dedico a outros projetos. Há anos. E que precisa chegar ao primeiro plano, e se fazer texto cursivo, já a partir do ano que vem.

Se você tiver a bondade de me acompanhar...

2. Agora

Eu estou me preparando para fazer uma nova tradução integral do *Finnegans Wake*, de James Joyce.

Depois do trabalho monumental do professor Donaldo Schüller, talvez ainda haja espaço para uma versão da obra que, como de costume no que se refere a retraduições (ou, digamos, paratraduições) aborde os mesmos problemas de maneiras diferentes.

Apesar de, no fundo, talvez ser ainda mais relevante algo que no caso de uma obra como o *Wake* se mostra como verdade inquestionável: a possibilidade de que dois tradutores de uma mesma obra localizem *problemas* diferentes. Não apenas respostas divergentes para as mesmas perguntas: mas pessoas que, no meio do caos das múltiplas vozes que se manifestam simultaneamente no livro, de fato ouviram perguntas diferentes.

Afinal de contas, mesmo *trajetos* diferentes podem ter levado cada um dos tradutores ao contato, agora, com este livro. No meu caso, além da aposta na possibilidade (na *viabilidade?*) de uma nova versão, há por exemplo o fato de que meu envolvimento com a tradução de todo o restante da prosa de Joyce agora como que me leva diretamente à necessidade de lidar com o *Wake*. Uma década dando aula sobre o romance também me faz questionar certas ideias que originalmente pude ter, e recolocar certos posicionamentos que nunca imaginei adotar.

Iremos ao *Wake*. E muitas coisas terão que ser definidas do zero. Trata-se, afinal, de um romance absolutamente atípico, cujo processo de tradução pode muito bem precisar ser ensaiado assim durante tantos anos precisamente porque, aqui, não se trata tanto de determinar as tais respostas às tais perguntas. E, em certo sentido, talvez não se trate nem tão centralmente de se determinar quais são as tais perguntas que se podem distinguir.

A questão, num livro talvez inabordável, pode se resumir à decisão quanto à *existência* de perguntas que desencadeiem *possibilidades* de respostas. Decidir traduzir o *Wake* é precisar decidir *como* traduzir o *Wake*: é necessariamente produzir uma nova heurística, exclusiva, talhada diretamente no corpo do modelo, que precisa responder a coisas que antes talvez nunca se tenham posto. Sentar para traduzir a primeira sentença do *Wake*, ao menos para mim, só faz sentido depois de se ter ponderado profundamente o que representa abordar aquela sentença (e as mais de seiscentas páginas que a ela seguem), o que significa *ler* aquela sentença, o que pode ser *traduzir* aquela sentença... e as mais de seiscentas páginas que a ela se seguem.

Afinal de contas, sabemos todos das dificuldades envolvidas em qualquer abordagem do *Wake*¹. A fluidez da identidade (e da subsequente identificação) dos personagens, o enciclopedismo, a deliquescência do que se possa chamar de ‘enredo’, todo ele tramado em torno no fundo de uma história universal de cariz mais antropológico que literário, no sentido estrito do termo... Mas essas questões, por mais que se apresentem aqui em grau absolutamente sem precedentes no repertório da ficção de alto nível como nós o conhecemos, ainda se referem (em variável medida) à esfera do *o quê*, da matéria narrada, do significado em sentido não *semiótico*, mas *comunicacional*. E essas questões, por pertencerem a *essa* esfera, conquanto possam ser de uma complexidade para todos os fins inabordável, ainda se mantêm mais ou menos (algo mais, algo menos) independentes de resoluções estritamente formais, que se atenham ao que com algum farisaísmo eu pudesse aqui chamar de *superfície* do texto.

Na tradução de um texto *normal*, afinal, é preciso ir bem além de qualquer noção produtiva de ‘erro de tradução’ para se encontrar instâncias em que de fato o conteúdo narracional, diegético do texto se viu alterado de maneira definitiva.

É bem verdade que o *Finnegans Wake* está, e sempre esteve, muito longe de caber confortavelmente em qualquer conceituação de *normalidade*. E é bem verdade, por força, portanto, que no seu caso essa equação assim tão tranquila entre a estabilidade de um conteúdo original e sua reproduzibilidade em tradução também se vê de questionada. Questionável.

Mas mesmo para que se possa abranger essa esfera de *dificuldade*, é necessário sairmos desse padrão mais ou menos reconhecível de dificuldade. É necessário abandonarmos essa algo firme (por mais que enganosa, como se há de saber) distinção entre *quids* e *quomodos*, entre fundo e superfície, forma e conteúdo, porque, afinal de contas, isso é precisamente o que o

¹ Para uma apresentação sucinta das características da obra, cf. Amarante (2009), Bishop (1993), Campbell (2005), Crispi & Slote (2007), Fordham (2013), Kitcher (2007), Tindall (1993)...

Wake nos obriga a fazer, e é precisamente o que, além de explicar essa imbricação de níveis de análise, neste livro, também demonstra clarissimamente problemas que pertencem ao menos a ele.

Não em grau maior, não com mais intensidade: com exclusividade.

E eles vão além, por exemplo, da conhecida abundância de idiomas de que Joyce se serviu para pintar em uma noite sua história de toda a humanidade.

Por mais que se reconheçam os (interessantíssimos) problemas que decorrem, para qualquer teoria da tradução, do projeto de se verter um livro cujo idioma original se vê em certa medida relativizado, ou no mínimo desestabilizado por se ver como que em pé de igualdade na página com mais de 60, ou talvez cerca de 80 outros idiomas, e por mais que esse projeto “universalizante” realmente mereça, pretenda e precise ser chamado de universalizante, sem as “aspas”, por responder precisamente a esse tipo de pulsão e por promover, igualmente, esse exato tipo de resultado (o que também não pode deixar de ter consequências as mais sérias para qualquer teoria, ou qualquer práxis, da tradução), o fato é que a discussão mais essencial, para que se possa definir em que consistiria um qualquer projeto de tradução do *Wake*, se dá de certa maneira em nível mais *micro*².

Ela terá que dizer respeito àquela distinção, mencionada anteriormente, entre os sentidos “comunicacional” (por falta de melhor distinção) e “semiótico” da ideia de “significado”. E é neste, mais específico e mais pontual, que precisamos nos deter.

Pois mesmo que partamos da mais singela (e fundamentalmente equivocada, apesar de ilustrativa em uso, digamos, ‘laboratorial’) definição de tradução de itens lexicais isolados como operação de “troca de rótulo”, onde uma palavra se refere a um determinado objeto-fato do mundo (seja em sentido originalmente fregeano seja na leitura um tanto mais sofisticada do primeiro Wittgenstein, por exemplo) e onde o tradutor é o encarregado de substituir a palavra original por uma nova palavra, pertencente a um código estrangeiro (língua alvo), que no entanto (palavra) se refira precisamente ao mesmo objeto-fato do mundo... mesmo que aceitemos a grosseira redução da tradução a esse mínimo-múltiplo-comum, tolerável como exemplificação a quilômetros da realidade e (reconheçamos) amiúde aceito como suficiente nas discussões não apenas de senso-comum, mas também nas que embasam boa parte das formulações (exíguas) a respeito da tradução de literatura na imprensa “especializada”...

² Para a discussão e a história da tradução do *Wake*, cf. O’Neill (2013).

mesmo assim teremos que repensar o lugar da tradução no mundo concebido e encenado pelo *Finnegans Wake*.

Pois a mera ideia de *referência*, daquela seta que pudesse levar do signo ao objeto, se vê complicada pelo que pode parecer banal e pode também parecer apenas virtuosístico: a transformação em princípio estruturador do que no fundo nada mais é que uma estética do trocadilho translinguístico³.

E, dito assim, ainda podemos estar no domínio apenas do jocoso, do curioso. Mas o fato é que ao instaurar não apenas a possibilidade da ruptura gerada no tecido semântico quando da intervenção de uma leitura necessariamente multi-refratada como a do trocadilho, ao instaurar de fato essa ruptura como base de toda uma nova linguagem, que já não conta mais com um pano de fundo estável, monológico, confiável e interpretável em relação ao qual pudesse se definir, o que Joyce parece ter obtido no *Finnegans Wake* é o texto que linda o tempo todo não apenas as fronteiras da polissemia (o que seria interessante mas, de novo, seria questão de *grau*), mas sim as raias da (in-)comunicabilidade. Da irreferencialidade.

Pois se pensamos o (ideal, idealizado... irreal?) vocábulo referencial como palavra que aponta para um objeto (de novo, ideal...) do mundo, e se podemos vislumbrar o processo de polissemia como aquele em que um vocábulo pode “apontar” potencialmente para mais de um *objeto* (abrindo a possibilidade de leituras diversas e, talvez, divergentes), quando então será necessário, de alguma maneira, ainda que em segundo plano, hierarquizar essas possibilidades a cada iteração efetiva de um processo de *leitura*, o fato é que a institucionalização do trocadilho (e, mais ainda, do trocadilho multilíngue...) acaba por gerar um mecanismo de leitura que como que estilhaça o processo de referência ao estabelecer apenas esboços de *setas*, e esboços que partem ainda de um núcleo como que asteriscado.

Inúmeros.

As palavras do *Wake*, em seu mais típico, não querem dizer algo, não querem dizer *muitas coisas*: elas quase querem dizer uma infinita potencialidade de coisas, e precisamente por isso se transformam em signo não glosável... seu referente é, não ilimitado, mas potencialmente extensível e idealmente indefinível, instabilizável.

O signo do *Wake* *evoca* ao invés de *referir*. Mas, como atinge esse nível de *incompletude* referencial não através de um truncamento, de uma abreviação das práticas e dos potenciais

³ Para uma discussão desse recurso, de outro ponto-de-vista, cf. Galindo, 2010b.

semióticos, mas sim graças a uma exponencialização dessas práticas e de seus potenciais... ou seja, como atinge o grau de negação da referencialidade imediata que lhe seja dado de fato atingir não através da mutilação mas sim graças ao crescimento incontrolável (por definição e por meta) de múltiplos potenciais não *irrealizados*, mas simultaneamente realizados no que possam ter de final e conclusivo apenas em confronto e sobreposição com potenciais outros que inclusive os neguem ou relativizem... como atinge essa determinada *negação* da semântica através de um *excesso* de significação, talvez seja menos adequado dizer que seus signos *evocam* (palavra imprecisa), e mais precioso pensar que eles de fato *instauram*.

Nas conhecidas palavras de Beckett a respeito do romance final de Joyce:

Aqui as palavras não são as bem-educadas contorções da tinta de imprensa do século vinte. Elas estão vivas. Abrem caminho à força na página, e brilham, ardem e se apagam, desaparecem⁴. (BECKETT et al, 1972, p. 16, tradução minha).

Porque não podemos também subestimar o poder não apenas do multilinguismo, mas da *autorização* de percepção que o *Finnegans Wake* constitui.

Pois o fato é que assim que se percebe a “intenção” original do autor de empregar mais de um idioma para a realização dos *trocadilhos*, e assim que um eventual leitor ideal (neste caso personificado, como não poderia deixar de ser, em dúzias de *gigantes* da crítica e em todos os leitores que nos seus ombros se empoleiram) se dá conta das dimensões praticamente ilimitadas do repertório de idiomas de que essa “intenção” autoral se serviu, é justo e bem pouco arriscado dizer que qualquer língua que um leitor individual qualquer reconheça e conheça pode ser encontrada por ele nos vocábulos do *Finnegans Wake*. Afinal, se Umberto Eco (ECO, 1989, p. 67) já pôde se referir à semiótica do *Wake* como um máquina capaz de fazer muito mais do que supunha seu criador, era precisamente porque o tipo de *liberação* da referencialidade (e, neste caso, do próprio elenco de idiomas usados como base para se questionar essa referencialidade), por novamente se basear não em ablação, mas sim em fractalização, termina como que inevitavelmente na concessão daquela autorização de semiose e, mais uma vez, de plurilinguismo, que de fato pode, muito para além do alcance de qualquer mera figura de retórica, constituir potenciais de leitura, de interpretação e de *significação* que estão além das potenciais expectativas daquela presença autoral “intencional”, de uma maneira e num grau

⁴ No original: “Here words are not the polite contortions of 20th century printer’s ink. They are alive. They elbow their way on to the page, and glow and blaze and fade and disappear”.

absolutamente diversos daqueles a que podemos nos referir quando pensamos na *riqueza* polissêmica de quaisquer vocábulos, poemas, livros.

As palavras do *Wake* só começam a ser “entendidas” quando o leitor entende que não pode procurar *entendê-las* no sentido tradicional do termo, mas deve tentar aprender a se deixar levar por elas, a contra-pelo de quase tudo que aprendeu sobre leitura, e por cima (ou através) de muito do que aprendeu sobre *interpretação*, *intenção* e, mesmo, de potencial criativo da leitura em tempos pós-estruturalistas.

Por outro lado, como gosta de insistir um teórico como Finn Fordham (2013), o *Wake* também não é uma máquina que gere *qualquer* sentido. Exatamente como, diria eu, não se trata de um texto escrito em *qualquer* das dezenas de línguas que se possam mobilizar numa dada leitura. O *Finnegans Wake* está, sim, escrito em inglês. Essa base sintática, morfológica e lexical se vê adensada pela presença de dados de todas essas ordens, provindos de dezenas de outros idiomas. Mas há que se não esquecer que a intensidade desse adensamento é ela própria também variável (há longos trechos em um inglês muito próximo do que já era a prosa de Joyce no *Ulysses*: há, inclusive, momentos em que o *Wake* pode se revelar mais “tradicional” que certos outros momentos pontuais do romance anterior), e que a densidade dessa intensificação raras vezes chega a obliterar essa base inquestionável.

O *Finnegans Wake* quer, sim, dizer determinadas coisas, levar a certas interpretações definíveis em pinceladas algo largas (é verdade) e confirmadas já por mais de uma geração de críticos e de leitores. E essas duas afirmações, colocadas aqui intencionalmente *depois* de toda a apresentação dos problemas que as relativizam a ponto de quase parecer negá-las (daí a necessidade da reafirmação), nos colocam subitamente diante, mais uma vez, de uma obra que atende, sim, aos requisitos básicos para poder ser definida como *traduzível*, como parte do *corpus* ao qual mais tipicamente se dedica a tradução literária: textos escritos em UM idioma e NÃO em outro (ou a distinção entre língua fonte e alvo fica instabilizada a ponto de se esboroar); textos com alguma camada apreensível e aparentemente formalizável com algum grau de consenso de “significado”.

Não bastassem as traduções que o livro vem recebendo desde 1982⁵ (sintomático que o *Ulysses* tenha levado 5 anos para ser traduzido pela primeira vez, enquanto o *Wake* levou mais de quarenta?), que demonstram pela via mais direta e inquestionável a realizabilidade da tarefa,

⁵ Com o trabalho de Phillipe Lavergne, na França.

essa visada teórica geral mais uma vez reafirma que *sí se puede*.

3. Ainda

E é aqui (e já não era sem tempo), que retornamos à questão da tradução do *Wake* entre a prosa e a poesia. Se, portanto, trata-se de obra traduzível, agora é pensar em que termos.

E, como referência, é bom deixar claro que vou pensar em “prosa” e em “poesia” em termos estritamente bakhtnianos, derivados fundamentalmente da leitura de Cristovão Tezza (2013), como aliás já pude desenvolver precisamente para o *Finnegans Wake* em outro texto, já publicado⁶. A ideia, portanto, de que de um ponto de vista retórico-estético seria possível conceber o *Finnegans Wake* como realização (novamente) de uma espécie de *summa summarum* entre os dois pólos do contínuo desenhado por Bakhtin, atingindo não a negação de suas especificidades, não a eliminação de suas singularidades, mas a subsunção de um no outro, sem um imperativo hierárquico, graças a uma espécie de “levar-além” dos princípios mais característicos de cada uma das linguagens em questão não precisa ser desenvolvida novamente aqui.

Inclusive porque não é exatamente do estatuto preciso do *Wake* no campo literário que este texto se ocupa. Mas sim da sua posição como *objeto* de um processo de tradução. Ou seja, menos o que ele é (em termos da oposição *prosa e poesia*), e mais *como* ele será visto de um ponto de vista de procedimentos de tradução. Agora.

Menos uma pretensa descrição do que a quase *prescrição* (apenas imerecedora do nome por se tratar da definição de critérios que pretendem ser “recomendáveis” apenas para mim mesmo, apenas num projeto cujas bases me cabe definir e delimitar) de uma abordagem tentativa, algo ancorada, claro, naquela outra, anterior, constatação, mas ainda assim dotada de certo grau de independência conceitual, de certo desvinculamento silogístico que possibilitaria, inclusive, sua proposição desvinculada. Fosse o caso.

Mas ainda não será. Não precisa ser.

A ideia aqui, contudo, é apenas pensar de novo em termos de um contínuo de possibilidades (de abordagem, nesse caso), definido em termos de extremos (para estes fins) reconhecidamente simplificados em seus termos, porque (afinal) não se trata aqui de discutir as bases dos conceitos, mas sim de podermos nos servir deles de maneira minimamente construtiva

⁶ Galindo, 2010a.

para uma discussão que se pretende, se não maior, ao menos mais extensa em termos de *alcance*.

O que eu quero aqui da distinção “tradução de poesia” *versus* “tradução de prosa”, repousa, portanto em extremos; extremos inclusive relativizados diretamente (e mais do que adequadamente) pela contribuição de Álvaro Faleiros à mesma mesa redonda em que este texto foi originalmente apresentado. Uma contribuição que já pôde até mudar minha ética de trabalho com a tradução “poética” das letras de Bob Dylan, realizada logo depois do nosso encontro em Uberlândia. Mas esses extremos ainda servem como caracterizadores proto(estéreo?)típicos, como delimitadores de tendências que, de uma forma ou de outra, servem a marcar vieses, abordagens e visadas mais “vernáculos”.

Mais ou menos no mesmo sentido em que, ao estudar as manifestações da religiosidade ao longo da história, William James declarava não ter qualquer interesse por suas formas mais comedidas, porque estudá-las não o levaria a entender o pleno escopo do fenômeno em que estava interessado, enquanto o estudo das formas mais radicalizadas (profetas, místicos, visionários...) poderia inclusive permitir a compreensão dessas formas mais “amenas”...

Logo, penso na tradução de poesia como a abordagem de um “sólido” textual, cujo maior potencial não está diretamente ligado à comunicação unívoca, direta e (nesse sentido restrito) *eficiente* de um conteúdo pré-determinado ou pós-determinável, mas sim à *manifestação* direta e incontornável (conquanto talvez inapreensível em termos formais) de uma leitura que fica estritamente dependente daquela forma de expressão. Um texto que não se pode parafrasear, dado ser da natureza da paráfrase supor esse *descolamento* entre conteúdo comunicado e *superfície* de expressão.

Um texto que não se pode glosar.

Um texto que diz o que quer que possa dizer (dependendo de leitores, leituras etc...) apenas da forma que diz, e apenas daquela forma⁷.

Logo, ao abordar um texto cuja especificidade maior se encontra em sua não-iterabilidade (de uma maneira fundamentalmente diferente daquela a que se pode referir toda a

⁷ Fique bem claro, portanto, que no fundo estou trabalhando ao mesmo tempo com DOIS daqueles extremos tipificantes aqui: tanto a tradução de poesia no que possa ter de mais específico quanto, na verdade, o objeto-poema no que possa, ele também, ter de mais inquestionavelmente “poético” em sentido formal, linguístico e, também, bakhtiniano. A tradução mais típica do poema mais típico. E é interessante lembrar portanto que, se agora pensamos nessas duas categorias como réguas deslizantes, como contínuos de formas contíguas e sobrepostas, fica claríssima a abundância de inter-relações que esses processos podem gerar, podem cobrir.

linguística da enunciação, frise-se) e, mais ainda, em sua incapacidade de reprodução em termos de paráfrase, de glosa (logo, em sua incapacidade de transformação em estilo indireto), o tradutor de poesia tem algumas opções. De um lado, pode decidir pela impossibilidade final da tarefa, como aliás não cansam de sugerir certos teóricos (e muitos poetas, a começar pela famosa sentença de Robert Frost⁸). De outro, pode optar por tratar seu texto como se estivesse o mais próximo possível daquilo que (de acordo com essa definição reconhecidamente parcial) ele centralmente não é, e não pretende ser, resgatando nele no entanto o que possa sobreviver a esse tratamento.

E é claro que essa ideia (grosseiramente, a de se traduzir a poesia como se fosse prosa) pode gerar belíssimas apresentações, profícuas abordagens, interessantes traduções. Foi nesses termos, por exemplo, que ninguém menos que Stéphane Mallarmé se decidiu a traduzir a poesia de Poe, pela qual sentia profunda devoção. Mais ainda, como o trabalho de Faleiros demonstra perfeitamente, é necessário também lembrarmos que essas escolhas, mais uma vez, não precisam (e praticamente não podem) se dar apenas entre pólos, sem matização. Pode-se isolar um ou outro aspecto de uma ou outra abordagem, pode-se também centralizar um deles sem recusar certa “profundidade de campo”, exatamente como vem propondo Faleiros⁹.

Mas, centralmente (e muito especialmente na escola brasileira de tradução, depois dos trabalhos dos irmãos Campos e, mais recentemente, depois das formulações de Paulo Henriques Britto, por exemplo), o que pode o tradutor de poesia é tentar descrever o mais articulada e detalhadamente que possa o funcionamento (a “anatomia”) daquele organismo singular que aborda, tentar obter o maior grau de detalhamento funcional em sua leitura do texto e, ao traduzir, buscar reproduzir de novo com a maior acurácia que lhe caiba alcançar, não apenas todos esses detalhes como sua precisa articulação em partes e, acima disso, sua proposta articulação com a semiose, extra-forma.

E assim contamos sílabas, marcamos acentos, sublinhamos aliterações, negritamos assonâncias e tentamos refundir, em texto novo, não apenas a estrutura mas também o sistema do poema original. Na “medida” do possível.

Porém... esse processo, levado ao seu extremo, pode redundar ou na reprodução do irreproduzível (Menard), ou na total redução daquele *conteúdo* a um quase *afterthought* do

⁸ “Eu poderia definir poesia da seguinte maneira: é o que se perde tanto de versos quanto de prosa quando em tradução” (BROOKS; WARREN, 1961, p. 7, tradução minha). No original: “I could define poetry this way: it is that which is lost out of both prose and verse in translation”

⁹ Como em Faleiros, 2016.

fabrico tradutório. Só que o processo não *precisa* ser levado ao extremo. E no fundo não *pode*.

Nem que se queira.

Poemas, afinal, mesmo os mais formais, dizem *alguma coisa*, e não dizem um determinado conjunto de outras coisas.

Mas sabemos todos, tradutores, críticos e leitores de traduções de poesia, que há um dado aparentemente (e apenas aparentemente) paradoxal na exigência de tanta fidelidade formal por parte do tradutor. Pois se o que se objetiva como critério primeiro de qualidade de um projeto de tradução (de novo, numa descrição perfeitamente reducionista de uma versão perfeitamente reducionista de uma abordagem prototípica) é a obediência à reprodução da maior parcela possível dos elementos formais-estruturais do sólido-poema, não há como se contestar o fato de que somos levados a tratar com maior (não *absoluta*, nem mesmo nessa descrição simplificada), digamos, “liberdade” aquele elemento de *conteúdo*.

Pois se pretendo traduzir uma declaração, no que ela tenha dizer, e também pretendo manter meu resultado de tradução com o mesmo número de sílabas, a mesma densidade de jogos sonoros e, mais ainda, um final tônico que me propicie uma rima com outro final de outro verso, e se esses critérios são, de certa maneira, mais facilmente objetiváveis (na medida em que a eles não se aplica, ou ao menos se aplica de maneira muito menos óbvia, o critério da polissemia de base), mais facilmente contabilizáveis e verificáveis, não é difícil supor a possibilidade de um resultado que seja mais organicamente fiel a esse nível de análise que ao outro.

Nessa versão do verso, é mais *justificável* eliminar um adjetivo que acrescentar uma sílaba métrica.

Mas eis o dado aparentemente paradoxal. Se pude argumentar que a polissemia fundamental (da linguagem!) da poesia pode dar ao tradutor certa liberdade na hora de estabelecer seus (dele, tradutor) “significados”, tanto na leitura quanto na apresentação de sua proposta, vale lembrar que isso decorre também do fato de essa polissemia ser reconhecida como dado básico por todos os participantes do jogo poético (linguístico!), e de ser passível de análise por todos eles. Ou seja, por mais que não se possa jamais esperar que cheguemos todos à mesma conclusão a respeito da “semia” do poema, podemos sim chegar todos a conclusões muito parecidas a respeito da (existência da) sua *polissemia*.

Por outro lado o instrumental, tanto de análise quanto de escrita, que permite o rigor formal de leitura e proposta é de certa forma compartilhado por um universo muito mais restrito

de partícipes. Em geral outros poetas e/ou tradutores.

Logo, ao conceder destaque a uma faceta do poema que só pode (e só deve...?) ser efetivamente compreendida por aqueles de alguma maneira envolvidos profissionalmente (ativamente?) com esse universo, relegando a um segundo momento (se não a um segundo plano) um dado que pode ser abordado por qualquer leitor, o que se atinge finalmente é uma situação de *privilégio* de produção de sentido no que se refere ao tradutor. A ele (a mim) concede-se o direito de *rever* dados aparentemente centrais da semântica do texto base (aqueles adjetivos...) como compensação por sua fidelidade a um aparato formal cuja descrição (e cuja codificação) é apanágio de um grupo mais fechado, a que ele pertence.

Trata-se, portanto, de negociações de liberdade. E que fique claro que, nem mesmo nessa versão *ad absurdum* do processo seria possível se ver, no limite, qualquer limite ético ou estético que não devesse ter sido atravessado.

Nem mesmo aqui o que eu quero traçar é uma crítica ou uma acusação, mas apenas uma versão particular dessas sessões de negociação em que, de maneira bastante curiosa, cede-se a um mediador do processo um grau considerável de liberdade no que, por mais que não se precise julgar como “central”, seria necessário reconhecer como consuetudinária e fundamentalmente mais amplo em seu alcance e em sua legibilidade, como mais básico para uma parcela infinitamente maior dos participantes deste jogo e, na verdade, dos participantes de toda a família de jogos a que ele pertence.

O tradutor de poesia, por tratar de um texto *in limine* intraduzível, recebe chancela para empregar, na lida com o “conteúdo” (!) do texto, um grau de liberdade que seria inconcebível não apenas para seu colega tradutor de prosa literária, mas para os leitores das propostas desse seu colega.

E é aqui, no que de mais *básico* se pode encontrar nos usos linguísticos, o “querer dizer alguma coisa”, que portanto se converte em *carta branca* o que num primeiro momento se traduzia em *impossibilidade*. Ao desviar a discussão para longe do centro da praça, o que se consegue é produzir a traduzibilidade de um dado do jogo, escamoteando no processo o fato de que o conteúdo (nova e curiosamente dissociado da forma!) agora não apenas é item analisável em outro momento (e em segundo momento) como na verdade agora é transferível com um grau de autonomia significativamente maior.

Autonomia sua e autonomia nossa.

Negociação de liberdades, portanto.

Talvez nem seja necessário, por contraste, descrever no mesmo grau de minúcia a situação especular da tradução da prosa literária.

Aqui, onde os elementos formais (veja-se o próprio hábito de nos referirmos a eles como “poéticos”) tendem a ser vistos como *acréscimos*, como *bônus*, não é dado nem a leitores nem a tradutores pensar na esfera do *transmissível* como qualquer coisa diferente disso. Os textos fontes (novamente, claro, estamos lidando com radicalizações de pontos-de-vista parcializáveis e permanentemente parcializados) são, sim, glosáveis, parafraseáveis, e não apenas se prestam à reprodução em estilo indireto como, muito possivelmente, compartilham das mesmas origens funcionais desse tipo de comunicação. Baseiam-se nessa possibilidade.

Logo, se tenho o que de fato *reproduzir* do discurso da produção literária em prosa, se tenho realmente o que *traduzir*, não há como escapar àquela esfera de análise e àquele nível de *cobrança*, de verificação de fidelidade.

O adjetivo de duas sílabas aqui, suprimido, geraria ofensa não apenas grande, mas inexplicável. A semântica, em tudo que tenha de relativizável, questionável, plurivalente, há de ser irrevogavelmente a base e a régua de comparação entre original e tradução e, também, entre mais de uma tradução do mesmo original.

Reconhece-se, claro (eis um dos dados *literários*) a importância de elementos paralelos (se não necessariamente iguais) àqueles que contribuem para a *estetização* do conteúdo e do objeto proposto na poética; reconhece-se, igualmente, a habilidade diferenciada de tradutores diferentes em *responder* a essas pressões e em produzir objetos que correspondam aos originais em mais de um nível de análise. Mas, mesmo assim, há, insofismável, uma alteração axial de leitura, de processamento, de (re)produção e de crítica.

O tradutor, aqui, será central e primeiramente avaliado por um *algo*. Não por um *modo*. E, por óbvio, negociam-se liberdades. Sintáticas, discursivas, idiomáticas, tudo em nome da busca da iterabilidade parafrástica como medida de (quase) todas as coisas.

(Pequeno excursão. Não acredito, pessoalmente, na simetria absoluta dessa oposição polar. Tendo a pensar que a liberdade de que goza o tradutor de poesia no que se refere ao *quid* da tradução é maior (ou deveria ser) do que a de que goza em relação ao *quomodo* o tradutor de prosa literária. E tendo a pensar que essa assimetria não é exclusiva da operação de tradução nesses dois campos, onde na verdade seria deriva de especificidades dos próprios objetos de que trata. O poema ômega, aquele extremo do contínuo de oposição, como um *quid* fulcralmente dependente de um *quomodo*. A prosa ômega como um *quomodo* anchamente

ancorado num *quid*. Daí o que me parece, sim, a complexidade maior da tradução de prosa literária).

4. Depois

E o que deriva disso para a tradução do *Finnegans Wake*, e para a constatação da impossibilidade (aparentemente diferente daquela que se pode propor para a poesia, como um todo) dessa operação?

Pareceria tentador, à luz de tudo que se disse sobre o livro de Joyce no começo desta discussão, pensar nele como uma espécie de poesia realizada ao extremo, como uma versão destilada daquilo que de mais típico (nestes nossos termos) teria o texto poético. A polissemia de base e de fim; a ancoragem plena do conteúdo na *forma*; a initerabilidade; a imparafraseabilidade: a manifestação de um sentido que se vê plena, micro e macro escala, e inabalavelmente engastado na forma de sua expressão.

Intraduzibilidade.

(Se ainda somamos a isso o multilinguismo de base... mesmo a *necessidade* da tradução pode se ver questionada)

Mas Joyce, que publicou dois curiosos e anacrônicos volumes de poesia em toda sua carreira, era um prosador. E a trajetória de sua obra vinha, na verdade, como já argumentei em muitos outros lugares¹⁰, demonstrando uma potencialização quase inimaginável do que de mais essencialmente prosaico há na prosa literária.

O *Ulysses* não tem o vigor que tem por ter se aproximado da poesia, mas por ser até ali o ponto extremo de uma radicalização da prosa romanesca no que ela tinha de mais definidor.

O *Finnegans Wake*, depois do caminho que vai de *Dublinenses* a *Um Retrato...* e ao *Ulysses* (sempre intensificado em sua radicalidade) seria *tabula rasa*? Seria um passo atrás?

Joyce não era particularmente dado a voltar atrás.

Mas sua investigação da forma romance pode, sim, tê-lo levado a um ponto de curiosa aproximação com o outro extremo desse espectro. Ele pode, sim, ter ido tão longe no processo de reforçar o que de mais prosaico e específico houvesse no romance que, afinal, teria chegado a uma certa confluência (ou uma superação da distinção) entre prosa e poesia. Como Fernando Pessoa pode ter dado vazão a uma experiência fundamentalmente prosaica através

¹⁰ Especialmente Galindo (2006).

exclusivamente de agentes de segundo nível (os heterônimos) responsáveis pela criação de poesia (quadro em que FP, mais que ortônimo entre os outros, seria o romancista que orchestra uma obra que consiste de toda sua produção), Joyce pode ter (e é isso que já pude defender em outros lugares) levado a multiplicidade de vozes e de níveis de discurso que tipifica o romance a um paroxismo tão intenso de variação e de convívio sobreposto que, curiosamente, se aproximou de alguma maneira do resultado de um viés “autoral” como o que Bakhtin podia ver na relação entre poeta e língua.

Para manter as metáforas musicais que Bakhtin gostava de manejar (ainda que por vezes sem o devido rigor), Joyce pode ter adensado a *polifonia* do romance a ponto de fazer sua *harmonia* ultrapassar até a ideia de *cluster* das vanguardas tardias do século XX, chegando pura e simplesmente às fronteiras do ruído branco, onde a soma de toda a variedade possível parece se resolver em relativa uniformidade.

Pois o *Finnegans Wake*, muito ao contrário do *Ulysses*, tem um *estilo*, uma *assinatura* reconhecível. Ele parece muito (ao contrário do *Ulysses*) ser o enunciado de uma voz coerente e autocrática em sua relação com mundo e língua. Mas, como no caso da poética prosaificada em nível mais alto de Fernando Pessoa, *there's a rub*. Pois o fato é que o enunciador desse poema algo personalizável em que se configuraria o *Wake* não é James Joyce em qualquer sentido que não o mais banal, empírico, quase jurídico. Aquela voz, algo mais ou menos uniforme (e, como dito antes, não se pode superestimar nem a regularidade da irregularidade do *Wake*), é resultado de uma espécie de *explosio ad absurdum* de todo o coro prévio e circunstante de vozes do mundo¹¹.

Um romancista que cria poetas. Por que não.

Um poeta criado pelo romance levado a seu termo inevitável. Por que não...?

A pergunta que resta, contudo, se refere agora necessariamente ao lugar que cabe ao tradutor do *Wake*, dentro dos quadros que pude esboçar aqui.

O tradutor de prosa lida com um conteúdo aparentemente transferível, cuja ligação com a forma de sua apresentação é tanto mais perceptível quanto maior for sua sofisticação como leitor, o que normalmente tende a se transferir para uma maior capacidade de reencenação desse vínculo na proposta de tradução. Sua liberdade está precisamente no que se refere ao estatuto aparente e ilusoriamente menos “necessário” dessa conexão forma-fundo.

¹¹ De novo, cf. Galindo (2010a).

O tradutor de poesia trata de um conteúdo aparentemente intransferível, cuja ligação com a forma de sua apresentação é tão inelutável que tende a levar a propostas de tradução que revitalizem precisamente os engenhos dessa “forma”, priorizando assim o que seria, concretamente, empiricamente, “traduzível”. Sua liberdade está precisamente no que se refere ao estatuto aparente e ilusoriamente menos “necessário” do nível ilocutório dos textos.

Conforme descrito aqui, o *Wake* é a culminação das experiências daquele que é certamente o mais responsável e mais aplicado dos experimentadores da forma-romance até hoje. Ele é, em muitos sentidos que não tive com desenvolver pontualmente aqui, uma espécie de *terminus ad quem*, necessário, das propostas de Bakhtin a respeito da prosa literária, do *romanesco*, e é, mesmo sem um referencial teórico específico em mente, simplesmente romance, todo-romance, omni-romance: a maior enciclopédia de vozes, registros, pessoas, personas, recursos e discursos que já se pôde compilar, SEM qualquer presença clara e determinada de um estamento organizacional que difira instrumentalmente de uma instanciação teórica qualquer da presença biográfica do autor, postulada nestes ou naqueles termos: sem *narrador*; sem *arranjador*, como pretende certa crítica do *Ulysses*¹².

Logo, ele pareceria oferecer ao tradutor os limites e as liberdades da tradução de prosa, levados ao extremo.

Conforme descrito aqui, o *Wake*, ainda mais do que o mais hermeticamente formal dos poemas, não tem qualquer nível “discursivo” que se possa desprender da superfície em que se apresenta aos leitores. Na verdade, ele parte desse princípio como forma de, talvez, saltar direto a esfera ilocutória e se concentrar exclusivamente em efeitos quase-perlucotórios...

Logo, ele se aproxima da poesia, e pareceria oferecer ao tradutor os limites e as liberdades da tradução de poesia, levados ao extremo.

Eu vejo duas vias. Como mencionado antes, antes de ver aqui um beco-sem-saída, talvez seja mais interessante (e *wakeano*) pensarmos em *becos-em-saída*.

Uma leva à paralisia. E não me interessa. Não pode.

Mas a outra leva à mais plena (e plenamente *responsável*) liberdade.

Se o conteúdo comunicacional (aquele, a respeito de cuja instabilidade, ao menos, poderia haver consenso) é no limite inacessível segundo termos tradicionais, a forma dita, prediz, conduz. Se a forma é ao mesmo tempo derivada, hierarquicamente sotoposta, de um

¹² Especialmente depois do trabalho de David Hayman.

desenvolvimento potencializado dos procedimentos da prosa, o que faz com que eu a veja como elemento que depende da sofisticação do tradutor (enquanto leitor e enquanto escritor) inclusive para ser percebido pelo leitor (ele próprio algo mais ou menos sofisticado), o tradutor do *Wake* pode se ver na curiosa sensação de ditar as regras que subsumem o conteúdo, pode se ver na talvez irrepitível posição de propor a partida e convidar o resultado.

Pode ser amedrontador.

Pode ser fascinante.

Como julgar o sucesso da empreitada? Ainda estamos tentando descobrir.

De minha parte, cabe arriscar. Mas arrisco com o pleno pasmo e o todo pavor (*awe...*) da constatação de que quanto mais bem embasada for minha reflexão a respeito da intraduzibilidade última do *Wake*, pela própria natureza das constrictões auto-estabelecidas que condicional essa intraduzibilidade, mais ela parece me levar a uma região de imensa margem de manobra, onde o maior dos desafios pode ser não o de conseguir reproduzir o que quero reproduzir, não o de conseguir responder aos impasses estabelecidos pela abundância do *Wake*, mas apenas em conseguir fazê-lo enquanto, simultaneamente (quase como que em boa perspectiva popperiana), forneço as condições de julgamento da propriedade e do “sucesso” da tentativa.

Não em paratextos, não em artigos como este.

Mas no resultado da tradução por si. Como convencimento e como, mais uma vez, manifestação.

Se o *Wake* não necessariamente *diz*, mas *é*, sua tradução precisa *ser*. Precisa fazer(-se).

Referências

AMARANTE, D. W. **Para ler Finnegans Wake de James Joyce**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

BECKETT, S. et al (Ed.). **Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress**. Londres: Faber and Faber, 1972.

BISHOP, J. **Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1993.

BRITTO, P. H. Para uma avaliação mais produtiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, G. B. (Org.). **As margens da tradução**. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

BROOKS, C.; WARREN, R. P. **Conversations on the craft of poetry**. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1961.

CAMPBELL, J.; ROBINSON, H. M. **A Skeleton Key to Finnegans Wake**. Novato: New World Library, 2005.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CRISPI, L.; SLOTE, S. (Ed.). **How Joyce wrote Finnegans Wake: a chapter-by-chapter genetic guide**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007.

ECO, U. **The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce**. Trad. Ellen Esrock. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

FALEIROS, Á. Da hesitação ao ato de traduzir 'L'Abeille' de Paul Valéry. In: CESCO, A., ABBES, G., BERGMANN, J. (Org.). **Tradução literária: veredas e desafios**. São Paulo: Rafael Copetti, 2016.

FORDHAM, F. **Lots of fun at Finnegans Wake: unraveling universals**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

FREGE, G. **Lógica e filosofia da linguagem**. Trad. Paulo Alcoforado. São Paulo: Edusp, 2009.

GALINDO, C. W. **Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Mikhail Bakhtin**. Tese, 2006. 455 f. (Doutorado em semiótica e linguística geral) – Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2006. 2 v. <https://doi.org/10.11606/T.8.2006.tde-31072007-145756>

_____. The finneccies of music wed poetry. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, n. 8, 2010a.

_____. Sobre a possibilidade de que o *Finnegans Wake*, de James Joyce, represente uma espécie de síntese literária em termos bakhtinianos. **Bakhtiniana**, São Paulo, n. 4, 2010b, p. 38-49.

HAYMAN, D. **Ulysses: the mechanics of meaning**. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.

JAMES, W. The Varieties of Religious Experience. In: _____. **Writings, 1902-1910**. Nova York: Library of America, 1988, p. 1-478.

JOYCE, J. **Finnegans Wake**. Londres, Penguin, 1992.

_____. **Finnegans Wake**. Trad. Philippe Lavergne. Paris: Gallimard, 1982.

_____. **Finnegans Wake/Finnícius Revém**. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 5 v.

_____. **Ulysses**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KITCHER, P. **Joyce's Kaleidoscope: an invitation to Finnegans Wake**. Oxford: Oxford University Press, 2007. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195321029.001.0001>

O'NEILL, P. **Impossible Joyce: Finnegans Wakes**. Toronto: University of Toronto Press, 2013. <https://doi.org/10.3138/9781442665675>

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TINDALL, W. Y. **A Reader's Guide to Finnegans Wake**. Syracuse: The Syracuse University Press, 1996.

WITTGENSTEIN, L. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Trad. D. F. Pears e B. F. McGuinness. London; New York: Routledge, 2003.

Artigo recebido em: 14.02.2017

Artigo aprovado em: 21.03.2017