

A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO COMO CRITÉRIO DE INVENTIVIDADE

Lillian DePaula Filgueiras
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: A trilogia medieval de R. S. Neves, que inclui o romance *A crônica de Malemort*, por ele próprio traduzido para o inglês como *An Ivy Leaf: The Alfield Manuscript*, e, mais recentemente, retraduzido para o português com o título de *A folha de hera*, é cenário fértil para o exame de questões referentes aos estudos da tradução. O procedimento adotado pelo autor-tradutor reúne os elementos que pontuam a noção de transtextualidade apresentada por Genette, noção importante para o entendimento das características de determinados textos e das implicações que tais elementos apresentam durante o processo da tradução. O presente artigo é parte de tese apresentada em 2002, na Universidade de São Paulo, com o título *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução*.

Palavras-chave: Poética da tradução; Narrativa brasileira contemporânea (Reinaldo Santos Neves); Reinaldo Santos Neves (*A crônica de Malemort*).

Nada vem do nada

Quintiliano

A trilogia medieval de R. S. Neves, que inclui o romance *A crônica de Malemort*, por ele próprio traduzido para o inglês como *An Ivy Leaf: The Alfield Manuscript*, e, mais recentemente, retraduzido para o português com o título de *A folha de hera*, resulta numa coleção de textos que intriga o leitor pelos recursos literários utilizados, em especial a técnica do manuscrito reencontrado e o uso, nos últimos dois livros da trilogia, do paratexto fictício, levando o leitor – como bem o fez a obra do argentino Borges – a questionar

o que é fato, o que é invenção, qual a relação entre História e Ficção.

A metodologia usada no texto representa uma inusitada originalidade: com um enredo totalmente seu, R. S. Neves exercitou-se na elaboração de um texto criado, igual a uma colcha de retalhos, com pedaços de outros textos autênticos do período revisitado. Enquanto a tradição nos convida a revestir o velho com roupas novas, o empreendimento medieval de R. S. Neves faz o contrário, reveste com roupas velhas o novo. O fato é que, tal como a tendência do pós-moderno prescreve, o autor capixaba criou para o presente uma possibilidade de regressar ao passado. Contudo, tal como revela o autor de Pierre Menard, mesmo quando se tenta produzir uma obra exatamente igual a outra, mesmo quando a obra de Cervantes se reapresenta em outro tempo exatamente como fora no passado, aos olhos do leitor contemporâneo não será mais como fora. Assim, a trilogia medieval apresentada em narrativa com três versões não isenta o leitor de trazer, na sua leitura, as centenas de anos que o separam do período reconquistado naquela literatura. Nesse sentido, a obra de R. S. Neves, igual à recriação perfeita de Menard, é, retomando Borges a despeito de uma obra traduzida, ainda superior ao original, pois, além de conter no texto do presente outros do passado, ainda traz o contexto do tempo que existe entre a produção do primeiro e do segundo. Em Pierre Menard, encontramos o obstinado percurso de um escritor que quer fazer reviver um modo de criar no tempo presente; na trilogia medieval de R. S. Neves percebemos o desejo de se criar um simulacro mais forte que o “real”, criando-se um texto que se quer fazer passar por uma tradução de um original que não existe.

A tradução fictícia, ou a pseudotradução, é mais um recurso literário usado na criação de *Malemort*. Partindo do pressuposto de que o original em francês fora perdido, como acontecera com tantos originais num período no qual cada cópia se fazia à mão – a tradução em português e as duas obras que formam a trilogia contam todo o percurso atravessado pelos livros até chegar às mãos do leitor. Ao dar continuidade à obra primeira, as obras que se sucedem questionam o estatuto da originalidade.

Hutcheon (1988) apresenta a paródia como um dos pontos-chave nos escritos da pós-modernidade, pois envolve um questionamento radical das formas de representação e de conhecimento dentro de uma determinada cultura. Dominada pela busca de um original, a cultura do pós-moderno é a cultura do simulacro, palavra que, de acordo com Jean Baudrillard (1988), fora retirada de um trabalho de Platão, significando *uma cópia que não possui um original*. Na declarada tentativa de copiar e imitar, a literatura de hoje apresenta, como se observa nitidamente na obra medieval de R. S. Neves, um meio para reavaliar o sentido do que é um original. O autor de

Ficções deixa bastante claro que o desejo de Menard não era compor outro Quixote (que, acreditava, seria fácil), mas o *Quixote*; não se propunha a copiá-lo, mas a produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra – com as de Miguel de Cervantes. Contudo – adverte Borges – mesmo alcançando essa façanha, o resultado ainda assim será o de um novo livro, oferecendo novas interpretações e maiores riquezas. R. S. Neves pode usar da maior disciplina para manter sua sintaxe e escolha lexical dentro do molde dos escritos medievais, por vezes trazendo fragmentos retirados de textos que datam dos séculos XIII e XIV, mas, mesmo revendo uma pérola da antiguidade, são os olhos do leitor contemporâneo que darão a sentença, que formularão a pena. Em última instância, é o leitor que revelará o livro.

No antológico “A morte do autor”, artigo que criou grande impacto na década de 70, Barthes (1987) conclui que

o texto é feito de escrituras múltiplas, tomadas de diferentes culturas, e entram em relações mútuas de diálogo, paródia, contestações, contudo existe um local no qual essa multiplicidade fica focalizada, e este local é no leitor, e não, como se pensava até então, no autor.

Mais adiante ele ainda esclarece que “o leitor, que é o destinatário do livro, é quem dará unidade ao texto”. Para o leitor dar unidade ao texto, no entanto, ele vasculha cada palavra, linha, parágrafo e vírgula que o autor coloca diante de seus olhos. Têm-se, de um lado, as escolhas efetuadas pelo autor, que determina o que explorará e, por outro lado, as opções que o leitor fará diante das muitas possibilidades que um único texto pode oferecer.

A produção artística é articulada pelo que o presente consegue reunir entre o tempo e o lugar. O tempo marca o lugar de tal forma que um mesmo lugar, em tempos distintos, torna-se outro. O passado se dilui, mas deixa rastros que prosseguem no presente. No pequeno e precioso livro *Oficina de tradução*, Arrojo (1988: 23) propõe usar o termo *palimpsesto* que, segundo os dicionários, significa “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes mediante raspagem do texto anterior” para metaforicamente explicar a presença de uma escritura anterior em outra mais recente. Apagada e em rasuras, na sua constituição, a escrita redimensiona o passado e o já dito. Ao se escrever algo novo, primeiro se escreve algo velho. Ou, em outras palavras, tudo o que se escreve traz, em sua nova formulação, resquícios do que já foi escrito.

A biblioteca proposta por J. L. Borges aponta justamente para esse entrelaçamento entre os livros que o efeito *palimpsesto* produz. O narrador do conto “A biblioteca de Babel” revela que todos os livros da biblioteca/universo possuem elementos em comum, contudo não existe nenhum livro que seja idêntico a outro. Carneiro (1999: 75) sugere que

dizer que não há na vasta Biblioteca (universo) dois livros idênticos equivale a dizer que não há duas leituras idênticas, visto que não apenas existe uma diferença entre mim e outro leitor, como também há uma diferença entre um livro e outro, e, ainda por esse motivo, é lícito afirmar que cada texto só pode ser lido como único.

Cada livro é único, cada leitura é única e, conseqüentemente, cada tradução é uma leitura singular de um livro único.

O narrador de *City of Glass* enfatiza a relação que o livro tem com outros livros ao esclarecer que, ao seu protagonista-escritor, o que mais interessava “não era a relação que suas histórias tinham com o mundo, mas a relação que elas têm com outras histórias” (Auster: 1990). Paul Auster utiliza muitas das teses borgianas ao fazer com que seus personagens questionem temas como identidade e memória. Na mesma história, por exemplo, o narrador nos traz Borges quando diz que “a lembrança de algo, ele sabia, tinha a tendência de subverter a coisa lembrada”. Histórias lidas, experiências vividas, umas e outras, e em grau difícil de precisar, serão submetidas aos caprichos da memória de tal forma que o produtor do texto escrito terá suas origens diluídas entre aquilo que de fato se viveu e aquilo que se experimentou pelo texto alheio. Silvano Santiago (1978), no artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano” cita Sartre recordando suas experiências de menino na biblioteca familiar:

As densas lembranças e o doce contra-senso das crianças camponesas, em vão procuraria em mim. Nunca fuzei a terra nem procurei ninhos, não colecionei plantas nem joguei pedras nos passarinhos. No entanto, os livros foram meus passarinhos e meus ninhos, meus animais de estimação, meu estábulo e meu campo...

Brincando com os signos de outros escritores, Sartre alimentou sua memória e criou novos signos para outros leitores. Ainda comentando sobre os empréstimos que o escritor faz às bibliotecas, Santiago acrescenta que, “como o signo se apresenta muitas vezes em língua estrangeira” — e aqui, apesar de ele estar se referindo ao caso do escritor latino-americano, acreditamos que a situação, em maior ou menor escala, se repete com escritores de qualquer nacionalidade —, “o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução

literal, se propõe antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão” (Santiago: 1978).

Paz (1971), em seu celebrado ensaio sobre tradução, refere-se à relação entre um texto original e uma tradução e afirma que “cada texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto”, ilustrando a dependência/independência que existe entre os livros e situando a busca por um original como algo impossível, se não totalmente desnecessário. O fim está no começo e o início no fim, com Vico, com Joyce e com Paz. A origem está na vida, está nos livros e em outros signos que nos remetem às coisas e às ações.

A trilogia de R. S. Neves demonstra, com excelência, pertencer à biblioteca de Borges, na qual o efeito *palimpsesto* produz uma vasta coleção de obras que são, ao mesmo tempo, interligadas e independentes. Uma rápida análise das três obras claramente mostra que o seu autor propositadamente recorreu a uma tradição de textos já existentes para criar outros que irão tanto espelhar identidade como diferença. A identidade se manifesta quando deparamos com uma larga bibliografia medieval fazendo parte do corpo da trilogia, quando encontramos tantas das narrativas da biblioteca do mundo formando as páginas da obra de R. S. Neves. A diferença está na singularidade do desenho, da textura, que o autor criou ao juntar diferentes fragmentos para compor um enredo ainda não incluído – até onde nos consta – no espelho que reflete a grande biblioteca.

Percebemos, portanto, que entre a trilogia medieval de R. S. Neves e a Biblioteca de Borges há infinitas interferências. Cenas de outros livros, quiçá já esquecidos pela maioria dos leitores de nossa atualidade, são reanimadas ao fazerem parte de uma nova composição literária. O critério de inventividade adotado na elaboração da trilogia baseia-se na relação entre uma determinada tradição do passado e procedimentos literários da nossa contemporaneidade, qual seja, a idéia que Borges tão freqüentemente recupera de que *orbis terrarum est speculum ludi*, i.e., o mundo é espelho do jogo. E o mundo, somos induzidos a desconfiar, é a biblioteca de Babel.

Retomando nossa epígrafe, *nada vem do nada*, recorreremos à noção de hipertextualidade introduzida por Genette (1997) no livro intitulado *Palimpsests* que, como já indica o título, propõe explicar a relação que uma obra possui com outra ou outras. Os cinco tipos de relacionamentos transtextuais (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade) nos ajudaram a investigar a pertinência da atividade de tradução quanto às questões referentes à originalidade, fidelidade e criação na atividade tradutória.

Apresentamos, a seguir, uma breve definição dos cinco elementos explorados por Genette para a investigação da obra literária. Notaremos

que a noção de transtextualidade por ele desenvolvida é uma variação particular do que críticos como Kristeva, Riffaterre, Hutcheon e outros chamam de intertextualidade. Para Genette, observaremos, a intertextualidade é apenas um dos modos possíveis de um texto manifestar a sua relação com outros. Os cinco elementos que compõem a transtextualidade, portanto, são:

Intertextualidade: é a relação de co-presença entre dois ou mais textos de forma edética e, com frequência, pela presença literal de um texto dentro de outro. Citação, o aparecimento explícito de um texto que é tanto apresentado como distanciado pela presença de aspas, é o exemplo mais óbvio desse tipo de função, que pode incluir diferentes modos de plágio e de alusão.

Paratextualidade: engloba todos os elementos que figuram no limiar do texto. Essa função nos proporciona especial interesse, pois discute a importância de elementos no texto como o título e o subtítulo, o pseudônimo, o prefácio do autor, do editor e do tradutor, as notas, os epílogos, como também inclui todo material fora do texto, como correspondências autorais, confidências verbais, diários, e os pré-textos.

Metatextualidade: é frequentemente chamada de “comentário”. Une um dado texto a outro, do qual fala sem necessariamente mencioná-lo, por vezes até sem nomeá-lo. O exemplo que Genette cita é *A fenomenologia da mente*, no qual Hegel evoca *Neveu de Rameau* de Denis Diderot de forma alusiva e quase em silêncio. A relação, explicita Genette, é da relação crítica por excelência.

Hipertextualidade: a “literatura de segundo grau” discutida acima: a superimposição de um texto posterior a outro anterior que inclui todas as formas de imitação, pastiche e paródia, como também outras superimposições menos óbvias. Essa forma de transtextualidade é o assunto principal do livro *Palimpsestes* e, juntamente com a paratextualidade, merecerá maior atenção de nossa parte.

Arquitextualidade: é a categoria mais abstrata e implícita – tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários – de onde emerge cada texto singular. A literatura, sendo concebida como um sistema formalmente definido em categorias como romance, tragédia, etc. encontra na arquitetura o estudo de literatura nos termos dessas categorias formais.

Figura 1 – Terminologia de Genette/Fonte:
Palimpsestes (Genette) e *Intertextuality* (Allen)

Estudos relacionados à tradução poderão beneficiar-se bastante com o entendimento dos elementos relacionados acima, em especial com a compreensão do funcionamento da hipertextualidade e da paratextualidade. Começaremos pela primeira. De acordo com Genette (1997: 212), a transposição é a forma mais importante entre as práticas da hipertextualidade. Vimos que essa modalidade prevê uma relação qualquer entre um texto B (o hipertexto) e um texto A (o hipotexto). Existirá uma transposição do texto primeiro (A), na elaboração do segundo. A transposição poderá ser temática ou formal.

No primeiro caso, existirá uma real intenção de subverter o sentido. Genette cita o exemplo de *Doutor Fausto* e de *Ulysses*, ambas com uma amplidão textual e ambição estética e/ou ideológica, explica ele, que poderão mascarar ou até ofuscar totalmente o seu caráter hipertextual. Mais adiante, exemplificando a importância do paratexto, Genette discute a função do título na orientação do leitor. Mesmo que o personagem Leopold Bloom em nada lembre Ulysses, ou o compositor Adrian Leverkühn não seja o Fausto, as duas obras mantêm o tema desenvolvido em seus respectivos hipotextos vivos. Instigado pelo título, o leitor buscará os elos que relacionam o texto B e o texto A: Goethe e Mann e Homero e Joyce. A transposição temática, portanto, procura revigorar o cerne de uma determinada obra sem insistir na manutenção de sua forma física.

A transposição formal, por outro lado, é a tradução interlingual propriamente dita. A intenção é manter o sentido e a forma dentro dos limites que cada língua em questão permite. Genette (in Allen: 2000: 113) reconhece que o processo de transtextualidade envolvido na tradução hipertextual nunca é neutro e sempre representará uma ressignificação ou uma utilização semiótica de estrutura formal anterior com fins diferentes daqueles produzidos dentro da estrutura original.

Enquanto a hipertextualidade nos oferece informações sobre a genealogia do texto B, ajudando-nos a localizá-lo em uma ou outra estante da Biblioteca de Babel e levando-nos a realizar uma dupla leitura, a paratextualidade incluirá toda espécie de informação, no texto (o epitexto) ou fora do texto (o peritexto), que nos poderá auxiliar no nosso maior entendimento da obra em questão. O paratexto tem a séria intenção de guiar o leitor, de controlar e dirigir a recepção do texto pelo seu leitor. São pistas lançadas, contudo o deciframento de cada dado dependerá de vários fatores, como o conhecimento que o leitor tem de outras obras.

O paratexto, no entanto, pode ser tão ficcional quanto a ficção que ele pretende orientar. Tomaremos a trilogia medieval de R. S. Neves para ilustrar os jogos que podem ser praticados quando o autor faz uso dos diferentes elementos da transtextualidade para explorar os limites do texto.

Já mencionamos anteriormente que o hipotexto da trilogia de R. S. Neves está desaparecido, i.e., o manuscrito original francês está perdido, como também estão perdidos o primeiro livro e os sete capítulos iniciais do segundo. Essas informações nos são fornecidas pelo editor (no segundo e terceiro livro da trilogia) e comprovadas em cada obra da trilogia ao iniciarmos a narrativa. A nota do editor, autor, tradutor é documento que se pretende verdadeiro e, quanto maior a precisão das explicações oferecidas pelo autor das notas, maiores as chances de o leitor ser “fisgado”. E ser “fisgado” faz parte do jogo em andamento.

No caso do primeiro livro da trilogia, são os editores que fornecerão informações sobre *A crônica de Malemort* e sobre o seu autor, na orelha do livro. O leitor fica ali avisado de que está prestes a ler “um romance de sólida estrutura histórica, lingüística e literária que se pode ler, porém, como um romance de trágica aventura”. Sem nenhuma indicação do próprio autor, o livro começa revelando a ausência de suas primeiras páginas. Quem leu a orelha do livro, já poderá adivinhar que essa ausência faz parte do plano de estrutura do autor. Trata-se de um manuscrito recuperado, mas não em sua totalidade, naturalmente.

Ao iniciar-se a leitura, logo se percebe a presença do uso de negrito para sinalizar os trechos da narrativa que merecerão notas localizadas no final do romance. Transcrevo, a seguir, as observações feitas pelo próprio autor no limiar dessas notas finais:

Na composição deste romance, vali-me amplamente dos textos arcaicos que consultei. Às vezes retirei deles trechos inteiros, transcrevendo-os literalmente ou atualizando-lhes a grafia; às vezes retirei frases e períodos, às vezes apenas expressões. As notas indicam a proveniência de todos os trechos extensos, e de muitas das frases e expressões. Incluem também esclarecimentos sobre diversos aspectos ligados ao trecho do romance.

Mais adiante, o autor ainda explica que informações detalhadas sobre as obras consultadas serão encontradas na bibliografia no final do livro. Um trabalho de ficção com o rigor de um trabalho acadêmico. Esse material paratextual – o título, a orelha do livro, as nuances gráficas, as notas finais, a bibliografia – é um acréscimo à narrativa, dispensável ao entendimento da narrativa, mas de grande utilidade para o leitor, o intérprete do texto, o tradutor. No primeiro livro que forma a trilogia, publicado quando o autor ainda iniciava sua carreira, R. S. Neves parece defender-se da possibilidade de ser considerado um plagiador, um reproduzidor de obras alheias, e se esmera em indicar sua responsabilidade autoral.

Passados vinte e tantos anos, o autor de *A crônica de Malemort*, apresentando uma maior maturidade, retoma seus escritos medievais e

embarca em empreendimento mais ousado, se não de maior complexidade. Fazendo de *Malemort* seu hipotexto principal, tal como faz Thomas Mann em *José e seus Irmãos*, que ampliou o hipotexto bíblico de vinte e seis páginas para mais de mil e quinhentas, R. S. Neves amplifica o seu hipotexto de menos de duzentas páginas para mais de quinhentas. O uso que faz da paratextualidade acompanha o crescimento hipertextual.

O autor se torna seu próprio tradutor e executa uma transposição do texto B de modo a realizar, ao mesmo tempo, uma transposição formal e temática. Em seguida, ele utiliza o texto C para, dessa vez, criar uma transposição que é somente formal, com maior elaboração paratextual. Simplificando, temos:

<i>Malemort</i> (texto B)	(texto A) bibliografia medieval em língua portuguesa + outras obras (mais silenciosas) como <i>Der Erwählte</i> de Thomas Mann, <i>The Black Arrow</i> de Robert Louis Stevenson e, naturalmente, muitas outras muito mais silenciosas
<i>An Ivy Leaf</i> (texto C)	Tudo que <i>Malemort</i> inclui além da bibliografia medieval em língua inglesa + outras obras silenciosas que ajudaram a construir os prefácios
<i>A Folha de Hera</i> (texto D)	Tudo que inclui <i>Malemort</i> + <i>An Ivy Leaf</i> + textos silenciosos + textos medievais de língua inglesa em traduções para o português

Figura 2 – Hipertextualidade em *Malemort*

No limiar do texto C, o leitor encontra o prefácio do autor, no qual indica, com minúcias, como construiu seu romance. Pelas informações ali contidas, percebemos que a tradução de *Malemort* nasceu da transposição formal que seu autor realizou a partir do texto A, mas que sua extensa bibliografia, indicada no prefácio do autor, serviu de hipotexto para a realização de uma transposição temática.

Enquanto Thomas Mann, em *José e seus irmãos*, foi à fonte bíblica buscar um enredo que serviria de cerne que ele desenvolveria em mil e

tantas páginas, R. S. Neves criou um enredo básico para o qual buscaria vestimentas nas fontes consultadas. Os dois autores praticaram jogos distintos, ecoando contudo, na prática, a voz profética e antropofágica de Paul Valéry (in Santiago: 1978): “Nada há mais original, nada mais intrínseco a *si* que se alimentar dos outros. É preciso, porém digeri-los. O leão é feito de carneiros assimilados.”

Referências

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London and New York: Routledge, 2000.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1988.
- AUSTER, Paul. “City of Glass” in *The New York Trilogy*. New York: Penguin Books, 1990.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor” in *O rumor da língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. The University of Michigan Press, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor de *Quixote*”, in *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- CARNEIRO, Flávio M. “O que é ler” in *Contexto*, Vitória-ES, Ano VII, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge University Press, 1997.
- _____. *Palimpsests: literature in the second degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988, p. 126
- LEGOFF, Jacques e NORA P. *Faire de l’histoire*. Paris: Gallimard, 1974.
- NEVES, Reinaldo Santos. *A crônica de Malemort*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1978.
- _____. *An Ivy Leaf: The Alfield Manuscript*. Manuscrito de 2001.
- _____. “Translation or Whatever: The Anglicization of a Novel in Portuguese Set in the Middle Ages”, in *Beyond the Western Tradition, Translation Perspectives XI*. M. G. Rose (ed.), Center for Research in Translation Studies, State University of New York Binghamton, 2000.
- _____. “Notas sobre A crônica de Malemort em inglês”. In *Contexto*, 1999.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. “Literatura e Literalidade” in *Convergências*.
- SANTIAGO, Silviano. *Latin American Literature the space in between*. State University of New York, Buffalo, 1973.