

# O enigma da fusão ficção/crítica sobre tradução: rasura de limites?

Célia Maria Magalhães

*Podemos começar seja com a ficção, seja com o documentário. Mas, com qualquer um que se comece, inevitavelmente vamos nos deparar com o outro.*  
(Jean-Luc Godard)

<sup>1</sup>. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 5ª ed. São Paulo: Globo, 1989.

<sup>2</sup>. SIMON, Sherry. Rites of Passage: Translation and its Intents. In: *The Massachusetts Review*. Spring/ Summer, 1990.

<sup>3</sup>. NAIPAUL, V. S. *The Enigma of Arrival*. New York: Vintage Books, 1987.

<sup>4</sup>. MURRAY, David. *Forked Tongues: Speech, Writing & Representation in North American Indian Texts*. London: Pinter Publishers, 1991.

É uma característica dos textos literários pós-coloniais, especificamente os romances e contos, a reflexão teórica sobre tradução. Só para dar dois exemplos, entre tantos, podemos nos referir ao conto de Borges, “Pierre Menard, autor do Quixote”,<sup>1</sup> já bem explorado pelos teóricos como fonte de teorização sobre tradução, e ao romance da escritora canadense, Nicole Brossard, intitulado *Le désert mauve*, sobre o qual há uma análise recente feita por Sherry Simon,<sup>2</sup> da qual o resultado é uma teoria de tradução, que se afasta dos modelos tradicionais globalizantes e se aproxima de um recorte metonímico no pensamento sobre tradução literária.

Enquanto o texto ficcional parece caminhar em direção à reflexão teórica, parece haver, do lado do texto teórico, um movimento inverso, em direção à ficção. Os textos de teoria de tradução têm apresentado, assim como os prefácios da tradução literária brasileira, características próprias ao texto literário. Para abordar esta questão, meus pontos de partida serão o romance de V. S. Naipaul, *The Enigma of Arrival*,<sup>3</sup> e o texto introdutório do livro de David Murray.<sup>4</sup>

No romance de Naipaul, o narrador só se insere como personagem principal após descrever com riqueza de detalhes e nuances de cores não apenas o jardim de Jack, que dá o título ao primeiro capítulo, mas também toda a paisagem e a vida de uma pequena área rural no Condado de Wiltshire.

próxima a Salisbury. No segundo capítulo, ele ganha a força de personagem principal do romance, descrevendo uma longa viagem, cujo passageiro é ele enquanto sujeito pós-colonial, em seus deslocamentos entre a Índia, onde nasceu, a ilha de Trinidad onde cresceu e foi educado sob a colonização inglesa, e a Inglaterra, para onde foi, ainda jovem, estudar para ser escritor.

Um fato importante, logo no início do segundo capítulo, impulsiona o narrador/escritor a escrever sobre a sua experiência de vida: uma nova forma de escrever, sem deixar de se colocar enquanto sujeito desterritorializado, ou como ele próprio diz, sem “esconder-me da minha experiência”, ou sem “esconder minha experiência de mim mesmo” (p. 288). Ao examinar livros numa biblioteca da cidadezinha rural onde vive na Inglaterra, depara com um livreto de reproduções das pinturas de Giorgio de Chirico; entre elas, uma lhe chama mais a atenção, talvez por causa de seu título, que de uma maneira poética se referiria a alguma coisa em sua própria experiência. É a reprodução da tela *O enigma da chegada*, cujo título foi dado pelo poeta surrealista Apollinaire e sobre a qual o narrador nos diz:

O que era interessante na pintura, (...) era que – de novo, talvez por causa do título – ela mudava na minha memória. O original (ou a reprodução no Livreto da Pequena Biblioteca de Artes) era sempre uma surpresa. Uma cena clássica, mediterrânea, na Roma antiga – ou, pelo menos assim eu a via. Um cais; ao fundo, por trás dos muros e portões (que parecem figuras recortadas), o alto de um mastro de uma embarcação antiga; numa rua deserta do outro lado, em primeiro plano, duas figuras, ambas indistintas, uma talvez a pessoa que chegou, a outra talvez um nativo do porto. A cena é de desolação e mistério: fala do mistério da chegada. Falou disso para mim, como também para Apollinaire. (p. 98)

O quadro de Chirico faz o narrador lembrar-se imediatamente de sua própria chegada à área rural em Wiltshire, os quatro dias de brumas e chuvas em que tudo ainda era muito nebuloso para ele. Ele passa a imaginar a história que poderia escrever inspirando-se no quadro de Chirico. O tempo da história seria o período clássico; o local, o Mediterrâneo, e a narrativa não teria preocupações com estilo de período ou com a explicação histórica deste. O narrador chegaria a esse porto clássico, por um motivo ainda a ser definido, passaria pela figura embaçada no cais, através de toda a desolação, vazio e silêncio, e entraria, por um dos portões, numa cidade que logo o engoliria, com seu barulho e movimento de vida; na sua imaginação, como uma cena de bazar indiano. Ele teria vindo numa missão que lhe traria aventuras e encontros, mas, gradativamente, se apossaria dele um sentimento de pânico, de ter vindo para nada, sem missão alguma, de estar perdido. Ele tentaria voltar para o cais, mas não saberia como, até que, num momento de crise, ele entraria por um dos portões e chegaria ao porto da chegada, sentindo-se a

salvo, num mundo familiar à sua memória. Mas a vela e o barco já não estariam mais lá e não haveria mais como retornar.

O narrador, com sua leitura do quadro de Chirico, está nos falando de sua própria experiência como sujeito pós-colonial, em busca de sua própria identidade, dividida entre sua cultura de origem e a cultura que lhe foi imposta. Esta cultura, por sua vez, o faz construir uma imagem idealizada do seu espaço e do espaço do outro, o que lhe dá a sensação de que nunca está no lugar adequado, ou que tal espaço, uma vez apreendido, deveria ser imutável. Por exemplo, quando ele, aos dezoito anos, sobrevoa pela primeira vez a ilha de Trinidad, rumo à Inglaterra, a imagem que tem da ilha é totalmente diferente daquela que ele tinha antes: de uma imagem de pobreza e desorganização, a ilha, para usar suas próprias palavras, é “como uma paisagem num livro. como a paisagem de um país de verdade”. Por outro lado, quando ele reconhece na paisagem da área rural onde, vinte anos depois, vive na Inglaterra, a paisagem das pinturas de John Constable, seu desejo, a princípio, é que essa paisagem se mantenha imutável para que ele possa ter, em sua memória, uma imagem do porto seguro.

Naipaul se inspira em um dos “enigmas” de Chirico para escrever a sua obra. Segundo Sarane Alexandrian:<sup>5</sup>

Chirico é o pintor do silêncio; descreve o momento da espera “em que tudo se cala” e se paralisa, diante de um presságio ou de uma aparição que se anunciam. O seu universo está no limiar do acontecimento. Encerra nas suas linhas calmas e harmoniosas o medo e a curiosidade do que vai acontecer. (p. 60)

É por isso que, ainda de acordo com Alexandrian, a Chirico, para conceber seus “enigmas”, bastam elementos simples, tais como “um relógio, uma estátua vista de costas, uma sombra furtiva e os cheios vazios de uma arquitetura para a composição de quadros assombrados”. Para autores como René Passeron,<sup>6</sup> apesar de os títulos de seus quadros terem sido dados por seus amigos poetas, especialmente Apollinaire,

“(…) como negar que eles convenham ao mundo de expatriação através do qual Chirico coloca suas questões sem resposta? A ausência de resposta é simbolizada pelos personagens-fantasmas de muitas composições que convidam à análise psicológica.” (p. 45)

É ainda de acordo com o mesmo autor que Chirico, como Rimbaud e muitos outros, “não conseguiu fazer face ao absurdo, naquele ponto onde todas as contradições se resolvem no vazio da interrogação sem resposta”. Chirico inspirou os surrealistas franceses que, segundo Carlos Cavalcanti:<sup>7</sup> “(…) também conferiram aos simples objetos quotidianos significação estranha, mergulhando-os numa atmosfera de mistério e absurdo”. (p.178)

5. ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Trad. Adelaide Penha e Costa. São Paulo: EDUSP, 1976.

6. PASSERON, René. *Histoire de la peinture surréaliste*. Librairie Générale Française, 1968.

7. CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1981.

Chirico também inspira o narrador de Naipaul para contar sua história, pois como desterritorializado, ele também se vê sempre no limiar dos acontecimentos, no limiar dos espaços geográficos. mas, paradoxalmente, ele não se cala; ao contrário, procura respostas para a sua identidade pós-colonial híbrida. Ele também procura resposta para sua identidade dividida entre o homem e o escritor. Conforme observa Suzana Schild:<sup>8</sup>

Com a identidade dispersa entre a formação por rituais indo-asiáticos, a vivência na ilha caribenha, e a Inglaterra adotada, V. S. Naipaul debatia-se também entre os contornos mal delimitados entre o homem e o escritor, entidades sentidas como separadas, e que apenas vez por outra se comunicavam”. (...) “Apesar da angústia, Naipaul não tem pressa na chegada: chega devagar descrevendo com minúcias caminhos, vegetação e paisagens.”

Diferentemente de Chirico, Naipaul procura encontrar a resposta para seu problema de identidade dispersa entre múltiplos espaços. Ele faz isso, usando para escrever, as técnicas que John Constable usava para retratar as paisagens inglesas: descreve, com ricos detalhes de cores a vegetação e a paisagem da área rural perto de Salisbury. Conforme considerações de vários autores, Constable introduz, na pintura da paisagem, uma técnica nova, a de aquarela e pintura ao ar livre, rompendo com os padrões acadêmicos anteriores, com o objetivo de retratar cada mudança provocada pelos efeitos de luz e sombra na natureza:

“Do ponto de vista sensorial, ele (Constable) exprimirá rigorosamente as afinidades do artista com a natureza, suscitará também a criação de uma técnica própria; enfim, ele sugerirá problemas específicos que, ao longo de todo o século XIX, vão se opor às tradições acadêmicas”. (...) , ele prova a necessidade de fixar a mobilidade essencial que aí (na natureza) descobre. Uma existência melancólica o leva a comover-se sobre a fuga do tempo, com o propósito de o eternizar. Estas são as inclinações que permitirão a Constable fazer viver uma paisagem, e então descobrir uma técnica nova para servir uma estética que inauguraria na pintura uma das formas de Romantismo”<sup>9</sup> (p. 45)

Diz ainda Gina Pischel<sup>10</sup> sobre a obra de Constable:

Em Constable, existe um espírito quase caseiro, de submissão humilde à natureza; espírito que, num breve trecho de área rural inglesa ou de suas praias o levará a descobrir “motivos” infinitos de inspiração. “Dois dias, ou duas horas, nunca se assemelham. A partir da criação em diante, nunca existiram duas folhas idênticas”, dizia ele. E, úmida e fresca, sob céus luminosos e com as distâncias que a atmosfera torna diversas umas das outras, esta mobilidade da Natureza é aquilo que ele apaixonadamente retratará, esquecendo o mundo. (p. 134)

<sup>8</sup>. SCHILD, Suzana. Um autor procura seu porto seguro. In: *Idéias/Livros*. Jornal do Brasil, 12/3/94, p.5.

<sup>9</sup>. LES GRANDS SIÈCLES DE LA PEINTURE: le dix-neuvième siècle. Genève/Paris/N. York: Editions Albert Skira, 1951.

<sup>10</sup>. PISCHEL, Gina. *História Universal da Arte*. 2ª ed. V. 3. Trad. Raul de Polillo. São Paulo: Cia Melhoramentos de SP, 1966.

<sup>11</sup>. SÉRULLAZ, Maurice et al. *Encyclopédie de l'Impressionnisme*. Paris: Somogy, 1974.

Parece que fica claro que a nova técnica que Constable introduz na arte da pintura tem como fundamento a participação intrínseca do sujeito/pintor no registro das mutações inerentes à natureza: o pintor observa, ao ar livre, todas as nuances de cores e luz e as retrata de acordo com uma sensibilidade que lhe é própria. Constable é considerado por autores, tais como Maurice Sérullaz<sup>11</sup> et al, como um dos precursores do impressionismo que, no dizer desses autores:

É um “sistema de pintura que consiste em traduzir puramente e simplesmente a *impressão* tal qual ela é experimentada materialmente”. O artista impressionista “propõe-se a representar os objetos a partir de suas impressões pessoais sem se preocupar com as regras geralmente admitidas.” (p.7)

<sup>12</sup>. SCHILD, Suzana. Opus Cit.

É a resposta que Naipaul encontra para resolver a questão da identidade dispersa entre espaços e entre o homem e o escritor: deixar fluir o seu sujeito, com todo o hibridismo de culturas, na sua experiência de vida, retratando de acordo com impressões multifacetadas, os espaços miscigenados das culturas pós-coloniais. E se ele encontra o porto seguro que procura, este porto é um espaço, no meio da Inglaterra, onde ele “entrelaça. (...), presente e passado, Trinidad, Índia e Inglaterra (...)”, conforme nos diz Schild.<sup>12</sup>

O resultado do romance de Naipaul é que, para os “sujeitos traduzidos”, nas palavras de Salman Rushdie, não é possível a volta à origem pura, nem o encontro de um espaço/alvo imutável. Uma das provas disso é que, em Trinidad, no ritual de despedida da irmã morta, o pândita que conduz a cerimônia “(...) equaciona o Hinduísmo – especulativo, multifacetado, de raízes animistas – com as fés reveladas do Cristianismo (...)” (p. 348). Ou o fato de ele usar um Gita com traduções inglesas, e nos intervalos do ritual e das canções de alguns versos famosos em Sânscrito, ele fazer uso dessas traduções inglesas, sendo explicada a sua atitude da seguinte forma pelo narrador: “(...), usando uma palavra ecumênica (assim penso eu), ele disse que “compartilhava” Gitas. As pessoas lhe davam Gitas; ele dava Gitas para as pessoas”. (p.349).

O porto seguro de Naipaul é esse espaço compartilhado, ambivalente, de Gitas em Sânscrito e em inglês e de equacionamentos de religiões. Este também é o espaço em que melhor se coloca a tradução: num espaço ambíguo entre o mesmo e o outro, numa “interzona” em que se misturam identidades e culturas.

Há várias outras ligações entre a narrativa da obra de Naipaul com a pintura, entre elas, destacarei apenas mais uma, apenas para reforçar o ponto de que o estilo da pintura paisagística de Constable torna-se um meio de comunicação com o mundo exterior. O senhorio da área rural onde vive o narrador/escritor de Naipaul, que nunca é visto claramente por este, pois sofre

de *acedia*, comunica-se com o primeiro através de poemas que escreve e que representariam uma forma de boas-vindas. Ele deixa crescer no jardim das casas de campo uma hera que recobre, especialmente a sua casa, simbolizando o seu afastamento do mundo exterior. Entretanto, ao se curar, ele passa a se comunicar com o narrador através de desenhos

(...) estranhamente fluentes, praticados, fáceis, como se tivessem sido feitos muitas vezes antes, como se viessem de um segmento daquela vida passada da qual meu senhorio tinha acabado de se recuperar: desenhos do tipo de Beardsley, de outra época, com linhas longas e encaracoladas e pequenas áreas pontilhadas enfatizando as grandes áreas brancas. (p. 254)

Todas as ligações com a pintura apontadas na obra de Naipaul permitem-nos dizer que se trata do gênero de romance denominado *künstlerroman* que, de acordo com Solange Ribeiro de Oliveira,<sup>13</sup> abrange:

(...) qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes (...) (p. 5).

A autora reforça essa mesma idéia quando conclui que “a “leitura” de um quadro, (...), pode resumir toda a estruturação de um romance (...)” (p. 9), acrescentando que:

(...) o esforço da leitura – da própria obra ou da alheia – pode indicar também a busca do conhecimento, a elaboração do mundo pela mente. Ou, alternativamente, a obra de arte transforma-se em metáfora do romance. (p. 9)

A obra de Naipaul parece encaixar-se, introduzindo algumas alterações de sinais, em todas as alternativas de *künstlerroman* apontadas pela autora: a tela de Chirico inspira o narrador/escritor na escritura da história de sua vida, viagem em busca da identidade e espaço dispersos, e que, segundo ele, tem muitos pontos em comum com a leitura que ele faz do quadro do pintor. Podemos dizer, então, que a pintura serve como ponto de partida para o romance; ponto de partida que será refletido e mudado ao longo da narrativa. Conseqüentemente, usando, para escrever, a técnica paisagística que Constable usava para pintar no século XIX, ele está também procurando, na narrativa, um equivalente estilístico de outra arte, ao mesmo tempo que sugere, como resposta para o enigma homem/escritor, o impressionismo mais que o surrealismo como fonte de iluminação. Ao mesmo tempo, a tarefa de ler a obra dos pintores mencionados está estreitamente ligada ao processo de auto-conhecimento, de busca de identidade e espaço pelo narrador. Por fim, a tela de Chirico, procurando traduzir o mistério que circunda momentos de

<sup>13</sup>. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Artes Plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

nebulosidade e indefinição de impressões, tais como a chegada a um lugar distante, pode ser considerada não como metáfora, mas como metonímia do romance. Para tal consideração, é interessante uma análise da capa do romance. Se, no caso de *O quarto fechado*, de Lya Luft, Oliveira sugere que a tela imaginária lida pela personagem principal, transforma-se na metáfora do romance, portanto constituindo o espaço integral da capa deste, no caso do romance de Naipaul, há apenas uma reprodução pequena da tela de Chirico, à direita da capa. Em parte, talvez, tentando “reproduzir” a pequena reprodução que o narrador viu no livreto da biblioteca, mas também, certamente, para mostrar o papel apenas parcial que essa obra e os preceitos filosóficos subjacentes a ela têm para o narrador na busca de sua identidade.

Partindo das várias alternativas de tipos de *künstlerroman*, levantadas por Oliveira, vamos chegar também ao texto introdutório de *Forked Tongues: speech, writing and representation in North American Indian Texts*, de David Murray.<sup>14</sup> O autor faz a leitura de um quadro de Frederic Remington *O intérprete acenou para o jovem*, que ilustra um relato, intitulado *O caminho de um índio*, no qual as relações entre índios e brancos são retratadas de forma característica, apagando-se a figura mediadora do intérprete, a respeito do qual sabemos apenas que se trata de um mestiço e nada mais. O quadro é insólito, continua o autor, pois ao mesmo tempo que faz do intérprete o centro de atenção, desloca o ponto de interesse do intérprete para o jovem para o qual o primeiro acena. Murray equaciona essa leitura da tela de Remington com a curiosa postura do intérprete que, só a custa do apagamento de sua identidade, consegue ser o centro das atenções. Um dos objetivos principais do seu livro é:

(...) demonstrar as formas complexas e variadas pelas quais o processo de tradução, cultural e lingüístico, é obscurecido ou apagado numa ampla variedade de textos que dizem representar ou descrever os índios, e que pressupostos culturais e ideológicos subjazem tal apagamento. (p. 1)

A partir disso, a proposta de Murray é focalizar o mediador ou o intérprete e não quem ele aponta, ou seja, é concentrar-se nas várias formas de mediação cultural ou lingüística que permeiam os encontros de culturas, reduzindo o perigo de tornar o espaço que há entre os dois lados num abismo intransponível, em outras palavras, de transformar as diferenças em outridade. Assim, o autor se propõe a analisar as várias vozes presentes nos textos que objetivam a representação da cultura indígena norte-americana, rejeitando a obliteração da diferença e da mediação, ênfase de um universalismo etnocentrista, e procurando analisá-la dentro de um constante jogo com as unidades e continuidades interculturais.

<sup>14</sup>. MURRAY, David. *Opus Cit.*

Talvez ainda seja prematuro concluirmos que a obra de arte, no texto de Murray, tenha tido função estruturadora essencial ou que resuma a estruturação do livro, mas pode-se constatar que é um elemento básico, cuja leitura serve como ponto de partida para suas reflexões sobre os vários tipos de representações da cultura indígena e os pressupostos ideológicos que as permeiam. Ademais, o texto de Murray pode estar lançando as sementes para uma escritura de textos teóricos nos moldes de uma escritura que pretende a rasura de limites entre o poético e o científico. Oliveira<sup>15</sup> observa a respeito do *künstlerroman*:

A presença marcante do *künstlerroman* na literatura brasileira e europeia contemporânea certamente se relaciona com o confronto, no mundo moderno, entre a arte e a ciência. Dois modos de ver o mundo parecem travar um diálogo – e um duelo – na obra de alguns dos mais eminentes escritores do século: a visão do artista e do cientista.

No caso do texto de Murray, parece-nos não apenas a tentativa de estabelecer um diálogo entre os dois mundos, mas também de mostrar o caminho de mão dupla que pode haver entre ficção e teoria: se é possível teorizar ficcionalizando, também o é ficcionalizar teorizando.

As palavras de Liliâne Papin,<sup>16</sup> que estuda a importância da metáfora para a arte e a ciência, entre outros temas, também são esclarecedoras da questão e nos remetem às palavras de Jean-Luc Godard,<sup>17</sup> em epígrafe neste texto:

“A lingüística, a pintura, a crítica literária, a literatura e a física estão se encontrando numa encruzilhada, enquanto, antes, tinham seguido caminhos paralelos. (...) Como disse Roger Jones em *Physics as Metaphor* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990) –: “somos todos poetas e o mundo é nossa metáfora”. (p. 9)

<sup>15</sup>. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Opus Cit.

<sup>16</sup>. PAPIN, Liliâne. Apud: OLIVEIRA, Solange R. de. *A tradução intersemiótica: a questão da representação*. Trabalho apresentado no I Congresso de Ciências Humanas das Universidades Mineiras, São João del Rey, maio de 1993. (no prelo)

<sup>17</sup>. GODARD, Jean-Luc. Apud: TRIGO, Luciano. *Vampiro*. São Paulo: Iluminuras, 1993. p. 5