

A ÚLTIMA PÁGINA DO ULYSSES EM 5 TRADUÇÕES

WALTER CARLOS COSTA*

A revista argentina *Sítio*¹ reproduziu um debate sobre a tradução da última página do *Ulysses*, de James Joyce, comparando a tradução pioneira de Jorge Luís Borges, publicada em 1926, na revista *Proa*, de Buenos Aires, com as recentes de Enrique Pezzoni e Ramón Alcalde. Participaram do debate, realizado em 5 de junho de 1981 na Escuela Freudiana de Buenos Aires, Luís Gusmã, Guillermo Koop, Enrique Pezzoni e Ramón Alcalde.

A leitura do debate nos interessou particularmente pelo fato de que, a nosso entender, alguns problemas centrais da tradução literária haviam sido tocados e haviam recebido respostas pouco convincentes. Há muito tempo interessado pelos problemas da tradução de textos literários, achamos interessante examinar estas três traduções ao castelhano, confrontando-as com as do tradutor brasileiro Antônio Houaiss² e do tradutor francês Morel³.

O fato de examinarmos traduções realizadas em três línguas diferentes apresenta a desvantagem de reduzir o número de aspectos comparáveis. Por outro lado, apresenta a inequívoca vantagem de deixar, eventualmente, mais evidentes certos problemas do texto joyceano que estariam presentes em toda tradução (ou: em toda tradução a uma língua indo-européia).

Um dos elementos essenciais do debate em torno da questão da tradução literária é, evidentemente, o do tradutor. Quem estaria, teoricamente, em condições de traduzir melhor: uma pessoa que escreve textos semelhantes em sua língua? Para traduzir-se poesia seria necessário ser poeta, romancista para traduzir romance, e assim por diante? O que pesa mais numa boa tradução: o conhecimento da língua estrangeira (e sua cultura) ou da língua de chegada (e sua cultura?).

*Professor de espanhol do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Departamento de Metodologia de Ensino da Universidade Federal de Santa Catarina.

Alguns "casos" célebres na literatura internacional podem sugerir-nos algumas pistas. Há casos, talvez a maioria, de grandes escritores que fizeram grandes traduções de textos com características semelhantes às que eles próprios produziam em sua língua materna. Assim, temos Mallarmé traduzindo Poe, Nerval traduzindo Goethe, Pound traduzindo os poetas chineses. O curioso é que nem sempre o conhecimento lingüístico desses tradutores era dos mais precisos, o que é verdade principalmente para Pound, cujas traduções têm sido muito criticadas por especialistas nas línguas das quais ele traduziu poesias. O mais importante, em todos eles, é o conhecimento que possuíam da literatura e da maneira de produzir literatura na língua de chegada.

Há casos também — o que complica mais a história — em que os grandes tradutores são escritores de peso, mas não no tipo de textos que traduziram: aí temos, entre outros, Pasternak traduzindo Shakespeare ao russo, Baudelaire traduzindo os contos de Poe ao francês e, entre nós, o poeta Drummond de Andrade traduzindo para o português o romancista francês Laclos.

A questão se torna um pouco mais obscura quando registramos alguns casos — é verdade, que poucos — de tradutores que se tornaram conhecidos e importantes historicamente mais por sua obra de tradutores que por uma obra autônoma. O mais célebre destes casos talvez seja o de Fitzgerald⁴ ao traduzir do persa (que ele não dominava totalmente) o *Rubayat* de Omar Khayam. No Brasil, os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos vêm tendo unanimemente aplaudidas suas sofisticadas traduções (de uma grande variedade de línguas, sempre com competência) enquanto suas próprias obras poéticas são questionadas.

Nas traduções que examinaremos a seguir apenas um dos tradutores é escritor, talvez o maior escritor vivo neste momento. A tradução de Borges é também a mais antiga, efetuada poucos anos depois do aparecimento da bomba *Ulysses* e quando ainda não se dispunha, como agora, de minuciosas edições críticas em que o texto de Joyce é destrinchado e as muitíssimas alusões do texto esclarecidas em detalhe. A questão central é saber se dispendo de todos estes recursos (e também de um avanço inegável

da teoria da tradução) esses novos tradutores foram capazes de produzir um texto literariamente mais convincente que o de Borges.

No debate realizado em Buenos Aires, Enrique Pezzoni critica a tradução borgiana, assinalando que o que denomina de "distância hermenêutica" de Borges em relação ao *Ulysses* é, na essência, diferente da sua própria, com desvantagem para Borges, naturalmente. Para Pezzoni "la elección de su vocabulario tiende a mimetizar en un nivel de lengua coloquial — es decir, realista — el lenguaje de Molly. Lo cual lo lleva a hacer una serie de elecciones, algunas de las cuales me parecen sumamente discutibles, desde el punto de vista de mi actitud frente a la traducción. Por ejemplo, el "vos", el escandaloso "vos" que aparece allí que obedece a este ideal de mimetismo, pero que desde mis pautas de traductor creo que comete el error de desplazar la acción y la atmósfera del enunciado joyceano al ámbito rioplatense, donde es imposible esa visión joyceana del mundo" (p.35).

Estas observações de Pezzoni revelam bem até onde pode levar um uso desajeitado e dogmático de um capital crítico acumulado e de um arsenal teórico mais sofisticado. Borges traduz *you* por *vos* simplesmente porque ele mesmo (e todos os ficcionistas argentinos modernos, em geral) o utiliza em sua obra de ficção. O argumento de que a problemática de Joyce não poderia se dar no Rio da Prata é enganoso: tampouco poderia acontecer em espanhol e aí reside todo o problema da tradução. O que é admirável na opção de Borges pelo *vos*, tão caracteristicamente portenho, é que esta forma correspondia ao uso literário que se tornaria dominante na prosa argentina. Enquanto isso, e apesar das vantagens de uma melhor "posição hermenêutica", Pezzoni se restringe a uma atitude acadêmica e normativa, preocupado com a pretensa universalidade (em termos de língua castelhana) da forma *tú*. De um lado temos, pois, uma real universalidade literária (ainda que construída com uma forma de tratamento tipicamente riopratense) e uma universalidade superficial (baseada na norma lingüística ideal do castelhano).

A questão das formas de tratamento é das mais espinhosas — e das mais importantes — em qualquer tradução literária, já que ela reflete e simboliza as relações de poder e de afetividade entre as pessoas. As fronteiras íntimo/formal variam enormemente entre as diferentes culturas e se manifestam de forma diferente nos respectivos sistemas lingüísticos. Às vezes, no âmbito de uma mesma língua elas apresentam configurações diferentes — assim em Portugal vale a triplíce oposição o(a) senhor(a)/você/tu, enquanto que no Brasil existem duas formas de dupla oposição o(a) senhor(a)/você (na maior parte do país) e o(a) senhor(a)/tu (no Sul).

Borges escolhe bem, como argentino, a oposição vos/usted enquanto que Pezzoni e Alcalde optam pelo íntimo tú que, na Argentina (e, conseqüentemente, também num texto literário argentino, que é afinal de contas, sua tradução) soa afetado. O francês Morel optou, por seu lado, por um muito discutível vous, que é a forma de tratamento mais formal. (Mas, neste caso, esta opção pode ser defendida quando sabemos que se utiliza vous em francês em situações em que empregariamos você no português do Brasil. Sartre e Simone de Beauvoir, por exemplo, tratavam-se por vous.)

Pezzoni ataca também a tradução de Borges para *fairy cake*. Segundo Pezzoni há "esos problemas íntimos para todo traductor, como esas traducciones intersemióticas de objetos muy cotidianos, por ejemplo, la horrible palabra *cake*. Por suerte, cada vez más se ha perdido el temor al uso de regionalismos en la traducción, y se ha perdido el ideal de la lengua neutra. Pero usar los regionalismos cuando desplazan el ámbito del enunciado, me parece escandaloso. Allí la operación de lectura y el pacto de lectura cambian de sentido" (p.38).

Aqui, outra vez a arrogância acadêmica (através da utilização, com mal disfarçada intenção intimidatória, de um vocabulário de especialista: "ámbito del enunciado", "operación de lectura", "pacto de lectura") esconde simplesmente uma visão fixista e exterior da literatura. Apesar de reconhecer, e aparentemente regozijar-se com o fato, o uso de regionalismos nas

traduções, Pezzoni ataca Borges por encontrar como equivalente a *fairy cake, masas divinas*, que ele considera descabido. No entanto, o faro (e o ouvido) do escritor Borges produzem muito mais musicalidade que as *tortas fabulosas* de Pezzoni e *tortitas de hadas* de Alcalde (Morel nos dá um muito proustiano *madeleine* como equivalente, enquanto que Houaiss traduz — literalmente — por *bolinhos de fada*).

Pezzoni critica ainda o fato de que Borges, em seu propósito de "aportenhar" o texto, suprime nomes próprios e os substitui por *Zutano* e *Mengano*. No entanto, é possível que mesmo aqui Borges esteja sendo mais fiel ao texto que seus críticos, ao sentir a necessidade, de dentro do texto de ficção, de recorrer a palavras espanholas. Lembremos, neste sentido, que Guimarães Rosa pediu a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri que traduzisse alguns nomes ao italiano porque para aqueles nomes específicos era importante que o leitor italiano fizesse determinadas associações semânticas.

Para marcar mais claramente as diferenças de estratégias de tradução entre Borges e os outros, vejamos este trecho:

I knew I could always get round him
and I gave him all the pleasure I could

Borges: Yo sabía que lograría engatusarlo siempre y le
di todo el gusto que pude

Alcalde: Supre que siempre podía hacer de él lo que quisiera y
le di todo el placer que pude.

Pezzoni: Supe que siempre podía manejarlo a mi antojo y le di
todo el placer que pude.

Borges é o único a colocar o pronome *yo*, o que reforça a presença da subjetividade da narradora, ao mesmo tempo em que prefere o imperfeito *sabía* (que enfatiza a recorrência do ato) ao pretérito perfeito *supe* (que acentua a singularidade do ato) de Alcalde e Pezzoni. Por outro lado *engatusarlo* é muito mais forte (a referência a "gato" é um elemento enriquecedor, constitui, de certa maneira, uma alusão metafórica ao caráter de Molly)

e mais expressivo que podría manejarlo a mi antojo de Pezzoni e o insípido podría hacer de él lo que quisiera de Alcalde.

ALCALDE OU A APARÊNCIA REVOLUCIONÁRIA

O mais interessante da tradução de Alcalde é sua disposição gráfica que ajuda a ressaltar certas relações estruturais do texto de Joyce. Esta tradução em versos e que é claramente datada — já que reproduz procedimentos fundamentais da poesia contemporânea — acaba por produzir um efeito essencialmente normalizador: ordena a prosa de Joyce, dá uma versão visual dos movimentos internos das frases, realiza, na prática, uma redução didática da torrente joyceana.

A tradução de Alcalde vale como experimento mas seu tradicionalismo na escolha dos equivalentes literários através do espetáculo (que já não choca ninguém atualmente) da fragmentação visual. Neste caso, como em outros semelhantes, pode-se perguntar a respeito dos malabarismos de fachada, onde é que fica propriamente a literatura.

MOREL OU A TRADIÇÃO MANTIDA

Fiel a uma das piores tradições do sistema cultural francês (tão refinado e renovador em seus outros segmentos), a das más traduções, Auguste Morel produz a versão mais tradicional, mais linear e mais explicativa do texto de Joyce. E o curioso é que esta versão francesa foi revista por Valéry Larbaud, Stuart Gilbert e pelo próprio Joyce. A participação do autor não constitui, pois, garantia de que sua obra reproduza necessariamente na tradução as inovações e/ou transgressões do texto original. O fato parece indicar que o sistema literário francês, no seu setor romance, não parecia aberto, naquele momento, à assimilação da revolução joyceana.

Morel opta por uma verdadeira normalização do *Ulysses*. Apesar de respeitar a ausência de pontuação do texto inglês, o texto francês é muito mais lógico e ordenado. O tom popular é

mantido parcialmente com o uso do *ça*, por exemplo, mas é logo neutralizado pelo uso sistemático do *ne* nas frases negativas (o francês popular prefere o uso exclusivo do *pas* e este uso só foi incorporado definitivamente a certo francês escrito depois de maio de 1968 e o surgimento de jornais alternativos, como o *Libération*, que se esforçaram por incorporar à língua escrita formas do francês popular até então julgadas "incorretas").

Contrariamente a todos os outros tradutores, Morel traduz o *you* utilizado por Molly como *vous* e não *tu*, como seria de se esperar, o que contribui também para tornar o texto francês mais formal, em um registro mais elevado do que o original.

A vontade de adaptação do texto joyceano ao universo cultural francês se expressa ainda, de maneira sintomática, na tradução que Morel dá a *fairly cake*: *madeleine*. *Madeleine* para um francês culto evoca imediatamente o célebre episódio de *A la recherche du temps perdu*, de Proust, que está muito distante do mundo de Molly.

O ULYSSES BRASILEIRO

A tradução brasileira, realizada por Antônio Houaiss e que foi corretamente analisada por Augusto de Campos⁵ mostra opções contraditórias: às vezes normaliza o texto de Joyce, às vezes é formalmente mais radical que o original. O problema central — alcançar em português do Brasil o equivalente ao tom de *Ulysses* inglês — é resolvido de maneira apenas parcial. As soluções de Houaiss, quase sempre corretas (devido ao seu invulgar conhecimento da língua inglesa e da obra de Joyce) parecem, muitas vezes, forçadas.

Um dos problemas centrais da tradução de Houaiss — como, de resto, de toda tradução de prosa de ficção — é o registro. Augusto de Campos já tinha observado que há mais vulgaridade na linguagem de Molly na tradução de Houaiss do que no texto original. Também para caracterizar a língua popular usada por Molly, Houaiss utiliza algumas construções populares brasileiras (como "onde é que era que eu vi", "sabedoria deles", "a gente estava

NOTAS

- ¹Revista *Sítio*, nº 2, Buenos Aires, s/d.
- ²*Ulisses*, de James Joyce, tradução de Antônio Honaiss, Círculo de Livro, São Paulo, 1975.
- ³*Ulysse*, de James Joyce, traduction d'Auguste Morel revue par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Gallimard, Folio, Paris, 1983.
- ⁴A propósito da tradução-recriação de Edward Fitzgerald Borges escreve: "Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos. Swinburne escribe que Fitzgerald 'ha dado a Omar Khayyán un sitio perpetuo entre los mayores poetas de Inglaterra, y Chesterton, sensible a lo romántico y a lo clásico de ese libro sin par, observa que a la vez hay en él 'una melodía que se escapa y una inscripción que dura'. Algunas críticas entienden que el *Omar* de Fitzgerald es, de hecho, un poema inglés con alusiones persas; Fitzgerald interpele, afinó e inventó, pero sus *Rubayat* parecen exigir de nosotros que las leamos como persas y antiguas. (...) Toda colaboración es misteriosa. Esta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta." *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp.81-82.
- ⁵*Panorama do Finnegans Wake*, Perspectiva, São Paulo, 1971.