

COMO FORJAR UM ARPÃO: UMA CRÍTICA DE DUAS TRADUÇÕES DE *MOBY DICK* À LUZ DE LACAN

Nils Goran Skare
Tradutor independente
nils.skare@gmail.co

Resumo: Este artigo analisa as traduções para o português de Hirsch-Souza e Xavier da obra *Moby Dick* à luz do nó borromeano (Imaginário, Simbólico e Real) de Jacques Lacan, com o propósito de desenvolver as possibilidades da alteridade numa crítica de tradução literária ético-dialógica. Entendendo a alegoria como via privilegiada de entrada para a obra, comparamos três pares desses momentos no texto e procuramos demonstrar que toda crítica de tradução dentro de um princípio ético-dialógico, por mais que parta de elementos externos, deverá conter elementos internos à obra em seu comentário sobre a tradução como tal.

Palavras-Chave: *Moby Dick*, crítica de tradução, nó borromeano, alegoria, alteridade.

Abstract: This article analyzes the Portuguese translations of *Moby Dick* by Hirsch-Souza and Xavier on light of the borromean knot (Imaginary, Symbolic and Real) of Jacques Lacan, with the purpose of developing the possibilities of alterity in an ethic/dialogic literary translation critique. Understanding that allegory is a privileged way into the work, we compare three pairs of such moments in the text and we attempt to demonstrate that every ethic/dialogic literary translation critique, no matter if it starts from external elements, must contain internal elements to the work in its commentary of the translation as such.

Keywords: *Moby Dick*, translation critique, borromean knot, allegory, alterity.

1. O crítico e a Baleia

O romance *Moby Dick*, clássico de Herman Melville, traz uma cena que fala muito, alegoricamente, sobre a crítica de tradução literária. Nessa cena o capitão Ahab forja um arpão com que pretende matar a Baleia Branca, objeto sempre elusivo de seus esforços. O arpão é forjado não na água, mas no sangue de três marinheiros, e Ahab o “batiza”, não no Nome-do-pai, mas sob o signo do demônio.

A imagem desse arpão demoníaco representa metaforicamente um pouco do ofício da tradução sob a percepção tradicional. O tradutor, que parece “perseguir” numa jornada sem fim um original inalcançável elabora técnicas com que pretende “vingar” o estatuto “mutilado” de seu texto (afinal de contas, a tradução é sempre considerada “inferior”). O tradutor precisaria “sangrar” de outros textos elementos para compor essa técnica que seria sempre “herética”, dada a transgressão “diabólica” do ato tradutório. Ao senso comum da crítica de tradução literária só caberia a constatação da *hybrys* envolvendo esse arpão, e seu derradeiro fracasso para matar a baleia – arrastando consigo o tradutor que ousa encontrar seu destino.

Aqui, cabe a uma crítica tradutória que problematize o senso comum, questionando (afinal, criticar é questionar) também a alegoria, re-significando-a. O arpão não simboliza um pouco o desejo de fidelidade que quer “pregar” o significado a uma estabilidade? O sangue misturado para a forja não pode remeter à mescla das línguas, sem contornos tão delineados? E a baleia, não pode ser mais do que um original e representar o horizonte, sem o qual não há “caçada”, o Outro, ubíquo e fugidio?

Acreditamos que esse último elemento, o elemento da alteridade, é um componente *radical* da crítica de tradução literária. Para que essa prática seja orientada pelo que o tradutor Mauricio Mendonça Cardozo define como um princípio *ético-dialógico*, esse Outro é um *fundamento*, e é a partir desse conceito que desenvolvemos nosso argumento.

Propomo-nos, no âmbito deste artigo, a tratar esse Outro tal como surge nos escritos do psicanalista francês Jacques Lacan. Para isso, será necessário desenvolver a tríade do Imaginário, Simbólico e Real. Definiremos o imaginário como espaço do confronto do indivíduo com sua totalidade/despedaçamento, o simbólico como *locus* da linguagem e do inconsciente e o real como aquilo que escapa à simbolização. Esses conceitos são menos “psicanalíticos” na acepção clínica da palavra do que vigas-mestre de uma teoria materialista do sujeito. Poderemos então defender a indissociabilidade de elementos da obra na crítica de tradução.

Tendo desenvolvido esses três conceitos, partiremos para a comparação de duas traduções de *Moby Dick*, a primeira de Hirsch-Souza¹ e a segunda de Xavier², adentrando no texto pela porta de seus momentos alegóricos. Não iremos problematizar mais profundamente a alegoria e sua relação com a crítica, iremos apenas, na trilha do pensamento de Walter Benjamin, tomar o alegórico como um “tempo-instante” (*Jetztzeit*) privilegiado (assim como faz o historiador dialético) que por sua própria temporalidade arranca do *continuum* historicista um momento da verdade da obra.

Nossas comparações se guiarão pelos três eixos (imaginário, simbólico, real), o que nos permitirá elaborar uma matriz inter-relacionando os aspectos das duas traduções. A partir da discussão desses elementos, re-encontraremos situações descritas pela teoria psicanalítica e poderemos formular uma unidade mínima de crítica dessas traduções. Por fim, resumiremos nosso trajeto e procuraremos responder a algumas objeções.

2. Imaginário, simbólico e real

Uma das primeiras barreiras a serem vencidas pelo pensamento científico, tanto por sua necessidade de se estabelecer quanto por ditame moral é a opinião. A opinião, correlata do empirismo

ingênuo, embora esteja associada à crítica pelo senso comum, e notadamente à crítica de tradução, constitui aquilo a que o filósofo Gaston Bachelard dá o nome de *obstáculo epistemológico*. Nesse sentido, a opinião é um tal obstáculo na medida em que forma um saber *pré-científico* – justamente por não se prestar a ser criticado. Buscando formular essa situação, diremos que a ciência comporta uma crítica sem opinião. Para o filósofo francês já mencionado:

A ciência, tanto por sua necessidade de coroamento como por princípio, opõe-se absolutamente à opinião. Se, em determinada questão, ela legitima a opinião, é por motivos diversos daqueles que dão origem à opinião; de modo que a opinião está, de direito, sempre errada. A opinião *pensa* mal; não *pensa*: traduz necessidades em conhecimentos. Ao designar os objetos pela utilidade, ela se impede de conhecê-los. Não se pode basear nada na opinião: antes de tudo, é preciso destruí-la. Ela é o primeiro obstáculo a ser superado³.

A partir da superação desse primeiro obstáculo, e somente a partir dele, é possível problematizar o encadeado aspecto ético de que toda prática crítica está impregnada. Para o tradutor e crítico de tradução Mauricio Mendonça Cardozo, é o *princípio ético-dialógico* que alicerça a visada ética da crítica de tradução literária. A partir de um conceito de ética como *espaço dinâmico* e de relação como *existência instauradora*, a combinação de um espaço ético com uma prática dialógica pedirá que se abra ao Outro, que se ouça sua voz.

E é preciso responder aos seus apelos, buscando construir, com esse Outro, um diálogo – ainda que não se pressuponha uma condição ideal para o *encontro*. Surge daí, como característica essencial da *prática dialógica*, uma noção de *responsabilidade ética*, no sentido da capacidade de ir ao encontro do Outro e de *responder* aos seus apelos⁴.

Vamos nos propor, no âmbito deste ensaio, trabalhar esse Outro que ao mesmo tempo requisita e concretiza o princípio ético-dialógico da crítica de tradução, relevando espaço e relação, no sentido do Outro psicanalítico, mais explicitamente como formulado na teoria lacaniana. Nesse sentido *o próprio Outro que estrutura e possibilita o encontro ético será a alavanca da analítica*. Para operar produtivamente a partir desse conceito faz-se necessário resgatar na obra de Jacques Lacan a distinção entre o “pequeno outro” e o “grande Outro”.

O pequeno outro é inscrito na ordem *imaginária*. Por ordem do imaginário, entendamos, no limite deste texto, a ordem do *ego*, a dimensão do sujeito humano em suas relações sempre passíveis de logro, ilusão. Assim, o *imaginário* é o registro das *imagens*, conscientes ou inconscientes, mas que, cumpre ressaltar, não se opõe ao real.

O ensaio *O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu* de Jacques Lacan, apresentado inicialmente em 1936, aborda a maneira como a criança humana é “prematura”. Mas embora seja extremamente mais dependente dos adultos de sua espécie do que um chimpanzé, por exemplo, – que é considerado superior em inteligência instrumental – já se reconhece como tal no espelho. Longe de se esgotar nesse reconhecimento como faz o animal, a percepção dessa imagem especular torna-se espaço para gestos lúdicos da criança, experimentando os movimentos refletidos, e para visível prazer. Nesse estágio do espelho, o Eu da criança cria uma forma primordial a que Lacan dá o nome de *eu ideal*. A criança se percebe como uma totalidade no espelho (entendamos aqui que esse espelho, mais do que o aparato físico, é o reflexo de si nos outros), adiantando sua futura potência madura.

É que a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como *Gestalt*, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constitutiva do que constituída, mas em

que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a fixa e numa simetria que a inverte, em oposição à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la⁵.

Ainda no terreno da etiologia animal, o autor francês destaca comportamentos que vão ao encontro dessa teoria. Na pomba a maturação da gônada passa necessariamente pela visão de outro indivíduo da mesma espécie, de qualquer sexo – ou pela própria visão num espelho. O mesmo se dá com o gafanhoto migratório na passagem da forma solitária para a forma gregária. Esses dois exemplos atestam para a importância dessa percepção “totalizante” da criança no espelho.

De tal forma, Lacan define o estágio do espelho como “um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação”, em que a criança fantasia uma totalidade a partir de sua imagem corpórea despedaçada, alcançando “a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental.”⁶ A criança se vê “mais completa” do que realmente é.

É no sentido dessa imagem no espelho que se deve entender a auto-percepção *imaginária*, a ordem do imaginário como relacionada ao estágio do espelho, o estágio em que a criança forma uma percepção de si, o *eu ideal*. Gilbert e Lennon resumem da seguinte forma:

Em primeiro lugar, nossos encontros com objetos e outros significantes formam nossas incorporações, através das quais nosso mundo adquire sua forma imaginária. Em segundo lugar, através de nossa participação em grupos sociais nós somos iniciados nos imaginários sociais que tornam possíveis respostas compartilhadas ao mundo e, conseqüentemente, a formações compartilhadas⁷.

Neste momento passamos ao “grande Outro”, que transcende a alteridade do imaginário pois é inidentificável, trata-se de uma *alteridade radical, original*. Ele está inscrito na ordem *simbólica*. Para os propósitos deste texto, entenderemos que o grande Outro é primordialmente formado por três vetores: ele é o *sujeito da linguagem*, ele é o *sujeito da ordem simbólica* e ele é, por último, o *sujeito do inconsciente*.

- *Como sujeito da linguagem*, o Outro é um universo lingüístico pré-estabelecido, um conjunto de coordenadas dentro do qual é possível encontrar um lugar para a subjetividade. Assim, para Lacan, a fala é formada *fora* do ego, pelo Outro.
- *Como sujeito da ordem simbólica*, o grande Outro é uma espécie de ficção coletiva à qual nós todos subscrevemos individualmente. Essa ficção estrutura nossa realidade, delimitando o panorama de sentido de uma dada sociedade.
- *Como sujeito do inconsciente*, o Outro é o discurso através do qual nos vemos forçados a falar o nosso desejo, donde a clássica formulação de que *o desejo é o desejo do Outro*. Sobrepondo esta posição à primeira formulação, chegamos à máxima lacaniana de que *o inconsciente é estruturado como linguagem*.

Tendo elaborado os conceitos de *imaginário* e de *simbólico*, falta-nos ainda um elemento da tríade lacaniana: o *real*. O real é o mundo antes de ser moldado pela linguagem. É tudo aquilo que escapa à simbolização. Há uma diferença entre o real e a realidade. O real é aquilo que “sobra” depois que se eliminam todas as realidades, o real é a constante. Mas por hora, basta dizer que esse núcleo surge repentinamente na ordem simbólica, “retornando” de forma traumática. Portanto, há uma barreira entre o real e a realidade que garante uma certa “normalidade”; quando essa barreira se rompe, toma lugar a “loucura”.

A partir do pressuposto de que a crítica de tradução literária se sedimenta sobre um *princípio ético-dialógico*, recorreremos a alguns instrumentos analíticos da psicanálise que se constroem ao redor do Outro, elemento sem o qual essa crítica tradutória é impensável. Podemos agora explicitar o pressuposto que percorre este texto: *toda crítica de tradução dentro de um princípio ético-dialógico, por mais que parta de elementos externos, deverá conter elementos internos à obra em seu comentário.*

3. A baleia da história na história da baleia

Leremos duas traduções para o português de *Moby Dick*, de Herman Melville; a primeira de Hirsch e Souza, e a segunda de Xavier.

Escolhemos esta obra porque, entre outros motivos, ela contém vários pontos de “história dentro da história”, jogos de espelho onde um trecho *crystaliza* diferentes acepções. Seguindo a matriz lacaniana deste nosso artigo, *não* falaremos em metalinguagem – falaremos antes em *alegoria*, coisas bem distintas. Para delimitar o termo, recorreremos à sua definição dicionarizada:

ALEGORIA: s. f. Exposição de um pensamento sob forma figurada; ficção que representa um objeto, para dar idéia de outro; forma de metáfora que significa uma coisa nas palavras e outra no sentido⁸.

Podemos dizer que os momentos alegóricos numa obra são nevrálgicos porque trazem numa mão o aspecto simbólico e na outra o imaginário. A alegoria é um entreposto entre o externo e o estrutural, permitindo incursões fronteira adentro da obra. O *tempo* na alegoria – o “agora” (*Jetztzeit*) instantâneo, imobilizado – permite o acesso à verdade do texto. Reportamo-nos a Walter Benjamin:

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada⁹.

Dessa forma, nosso processo de crítica aqui anda lado a lado com os procedimentos do historiador dialético. Iremos nos demorar mais detalhadamente no cotejo de três momentos alegóricos das duas traduções.

No terceiro capítulo de *Moby Dick*, Ismael, personagem principal e narrador que se junta à nau *Pequod* do capitão Ahab, adentra uma estalagem (“Estalagem do Jorro” – Xavier; “Estalagem do Jato” – Hirsch-Souza) e há uma descrição de um quadro onde uma baleia está pondo a pique um navio. Hirsch-Souza descrevem o quadro desta forma:

Mas o que mais intrigava e confundia era a massa alongada, difusa e negra de uma coisa que pairava no centro do quadro, por sobre três linhas azuis, indistintas e perpendiculares, que flutuava numa espuma indefinível. Um quadro verdadeiramente molhado, enlameado e alagado, capaz de perturbar um homem doente dos nervos¹⁰.

Já Berenice Xavier verte o trecho do seguinte modo:

Porém o que mais surpreendia e intrigava era uma massa negra, longa, inflexível e prodigiosa de algo que pendia no centro do quadro, sobre três linhas azuis esfumadas e perpendiculares, flutuando acima de uma espuma indefinível. Uma tela úmida, pantanosa, capaz de tornar neurastênico o homem mais distraído¹¹.

O que precisamos enfatizar nesta comparação é que, em Hirsch-Souza, o quadro seria capaz de “perturbar um doente dos nervos”; já em Xavier, o quadro seria capaz de transformar um simples homem “distraído” num “neurastênico”. Diremos que no primeiro caso o quadro opera uma *per-turbação*, e que no segundo caso opera uma *per-versão*.

O Capítulo 53 traz a história do navio *Town-Ho*. A expressão significa o grito que se dá ao ver uma baleia. Quanto à história, trata de um levante envolvendo o marinheiro amotinado *Steelkilt* e o piloto pró-capitão *Radney*. Em meio ao motim, fica declarado que ninguém deve dar o grito de baleia (isto é, no *Town-Ho* não se deve falar “*Town-Ho*”). Mas surge *Moby Dick* e o grito auspicioso é dado acidentalmente. No confronto com a Baleia Branca, *Radney* acaba morto e *Steelkilt* consegue fugir.

Hirsch-Souza vertem o preâmbulo à história desta forma:

Durante o breve *gam* que se seguiu, trouxe-nos grandes notícias de *Moby Dick*. Para alguns, o interesse geral pela Baleia Branca então aumentou muito devido a uma circunstância da história do *Town-Ho*, que parecia obscuramente envolver com a baleia uma certa manifestação espantosa, invertida, de um desses chamados julgamentos de Deus, que, segundo dizem, às vezes arrebataam alguns homens¹².

Já Berenice Xavier traduz da seguinte maneira:

Durante o breve *gam* que se seguiu, deram-nos sensacionais notícias sobre *Moby Dick*, e uma circunstância veio acrescentar enormemente o interesse geral pela baleia branca, pois alguns quiseram ver aí o cetáceo como instrumento misterioso de uma dessas chamadas divinas, maravilhosas e clementes visitas de Deus, que, segundo dizem, recebem em dados momentos certos homens¹³.

Para Hirsch-Souza, *Moby Dick* é uma “manifestação” que se mostra “invertida” de um dos “julgamentos” divinos. Para Xavier, *Moby Dick* é um “instrumento” de uma dessas “clementes” e ocasionais “visitas” do sagrado. É como se no primeiro caso a perda da ordem simbólica vigente causada pela baleia fosse ressaltada, *em sua negatividade*, enquanto na segunda tradução há uma justiça, uma *transformação positiva*. Dessa forma, diremos que a baleia, em Hirsch-Souza, é algo que *sub-verte*. Com isso não queremos dizer que Hirsch-Souza realizam uma versão, antes, que a *jouissance* que *Moby Dick* verte com seu jato auspicioso abala as coordenadas simbólicas “normais”. E diremos que em Xavier *Moby Dick* é algo que *sub-leva*.

Por fim, o último trecho que cotejaremos se encontra no capítulo 55, onde o narrador passa em revista diversas representações de baleias. Aqui estamos à volta com a própria impossibilidade de representação do animal. Hirsch-Souza traduzem desta forma a “desistência” do narrador de que a baleia seja representável com veracidade:

A baleia com vida, com toda a sua majestade e importância, só pode ser vista no oceano, em águas insondáveis; e, flutuando, seu vasto volume tampouco se vê, como não se distingue um navio de esquadra em uma linha de batalha; e fora desse elemento é algo eternamente impossível para um mortal içar o seu corpo no ar, preservando todas as suas enormes ondulações e protuberâncias¹⁴.

Já Berenice Xavier verte o trecho desta maneira:

A baleia viva, em toda a sua majestade e grandeza, só pode ser vista na incomensurabilidade dos mares, enquanto flutua; a sua forma desmesurada é invisível como o porão de um navio de guerra e jamais o homem conseguirá tirá-

la do seu elemento a fim de içá-la para terra, conservando ainda os seus potentes redemoinhos e ondulações¹⁵.

No primeiro caso, a baleia só pode ser experimentada nas “insondáveis” águas do mar, sua maior parte é invisível como “um navio de esquadra em uma linha de batalha”; retirá-la desse elemento é “eternamente impossível” (salientamos o tempo presente). Na segunda versão, a baleia só pode ser experimentada “enquanto flutua”, em grande parte invisível como “o porão de um navio de guerra”, e a espécie humana não *conseguirá* “tirá-la do seu elemento” (salientamos o tempo futuro).

Diremos que, em Hirsch-Souza, há uma *in-visibilidade* da baleia. Diremos que, em Berenice Xavier, essa experiência é *in-terditada*.

É preciso agora repassar cada um dessas alegorias, organizando-as de acordo com os três conceitos lacanianos que apresentamos previamente.

Em primeiro lugar o quadro na estalagem está inscrito na ordem do *imaginário*, pois diz respeito à transformação que essa figura causa no outro, no indivíduo; ele sintetiza o espelho que despedaça a percepção unitária individual.

Em segundo lugar temos a história do navio amotinado atacado por *Moby Dick*; essa alegoria está inscrita na ordem do *simbólico*. A organização hierárquica, a “ordem” é rompida. O Leviatã *qua* símbolo não se resume a um único significado; antes, é uma espécie de função polissêmica, e tão mais angustiante quanto mais “vazio”. O simples nome que carrega fratura a ordem simbólica.

Em terceiro lugar temos as representações criticadas por Ismael, todas elas incapazes de manifestar aquilo que uma baleia é; essa alegoria está inscrita no *real*. Aqui a baleia não escapa a *uma* representação, ela escapa *ao próprio ato* de representar.

Podemos resumir agora esse breve cotejo no universo das alegorias de *Moby Dick* elaborando uma tabela:

	<i>Imaginário</i>	<i>Simbólico</i>	<i>Real</i>
HIRSCH-SOUZA	per-turbação	sub-versão	in-visível
XAVIER	per-versão	sub-levação	in-terdito

4. Ego non baptizo te in nomine patris...

Passamos agora a considerar os resultados expostos em nosso cotejo de elementos alegóricos nas duas traduções.

Algo que imediatamente salta aos olhos é o *in-terdito* inscrito na coluna do real na tradução de Xavier. Ora, se o real é impossível, porque seria necessário interdita-lo? Justamente porque aí se estabelece a *lei*. O interdito do incesto é o fundamento sob o qual a lei e seus desdobramentos se fundam, sem essa lei portada pela função paterna não pode haver mundo humano como tal. “(...) a lei simbólica é o que organiza a troca social ao depender de proibições para determinar modos de circulação. A ordem da linguagem inclui e representa essa lei.”¹⁶ E é no processo de estabelecimento da lei que surge o *desejo* – a lei engendra o desejo com seu *in-terdito*. A astúcia da Lei é que pela proibição do incesto, ela cria o desejo, como fruto de uma falta. A proibição gera o desejo de “reaver” a *jouissance* impossível, esse prazer paradoxal.

Em segundo lugar, chamamos a atenção para a *sub-versão* da ordem simbólica na tradução de Hirsch-Souza, ligada aqui à *jouissance*. É costume não traduzir o termo *jouissance*, que está ligado a um tipo intenso de prazer. Além disso, ele tem também uma conotação mortal, maligna, pois é um prazer paradoxal, que beira o intolerável. Essa *jouissance* só é possível na ausência da metáfora paterna que estabelece a lei. Nas palavras de Phillippe van Haute:

A condição de ilimitada *jouissance* sem fronteiras, portanto, é que o Nome-do-Pai esteja ausente, e isso implica que a *jouissance* não é mediada de um modo estável pelos signifi-

cantes e apresentações (fantasmáticas) que podem proteger o sujeito e lhe dar algo a que se agarrar¹⁷.

De fato na tradução de Hirsch-Souza não há um *in-terdito* (ou pelo menos ele é muito débil) na coluna do real, o Nome-do-Pai que fundaria uma lei não tem peso suficiente para impedir a *jouissance* que *sub-verte* e ameaça de naufrágio o microcosmo daqueles personagens.

Há o indivíduo em Xavier que é colocado como instrumento do Outro num movimento de *per-versão*. Ele deixa de ser *sujeito* e passa a ser o *objeto* da *jouissance* do Outro. A *per-versão* não diz respeito a nenhuma prática ou orientação sexual. Antes, o termo se justifica como descrição da economia da libido onde o indivíduo se torna um *instrumento* da ordem simbólica. Como *objeto* da pulsão (e *não como sujeito*), o perverso não busca prazer em sua atividade; seu prazer consiste precisamente em sua instrumentação. Ele está *a serviço* do registro simbólico, no qual não localiza falta alguma.

Agora a tensão entre as duas traduções, à luz dos conceitos que pudemos elaborar a partir de suas diferenças, permite ver que tanto Hirsch-Souza quanto Xavier precisam lidar com a angústia gerada por *Moby Dick*, a obra e a baleia. Essa na verdade é uma afirmação universal para todo tradutor e sua tradução – na medida em que a angústia é, quando o objeto falta (ou ainda é “virtual”), uma maneira de firmar o desejo.

Cada um dos tradutores, por assim dizer, “forjou seu próprio arpão”. Se Xavier caça o Leviatã pela glória na vingança de outro, Hirsch-Souza caçam a Baleia Branca pela vingança de uma outra glória. Xavier está para Hirsch-Souza assim como Ismael está para Ahab.

Nessa última formulação pudemos elaborar a menor unidade crítica ao nosso alcance, e o fizemos utilizando elementos significativos da obra.

5. ...Sed in nomine diaboli!

Jacques Lacan, com seu “retorno a Freud” onde operou uma leitura estruturalista do pai da psicanálise, desenvolveu não apenas uma escola, uma linhagem dentro da psicologia, como também poderosos instrumentos interpretativos cuja aplicação em outros campos do saber ainda aguarda pleno desenvolvimento. A tríade fundamental no pensamento lacaniano – Imaginário, Simbólico e Real – permite lançar luz sobre uma série de fenômenos que interessam aos estudos da tradução. A crítica de tradução literária pode, partindo da discussão da *alteridade* (elemento fundamental na sua existência), desenvolver uma análise em conjunção com essa tríade, o *nó borromeano*, que desdobre cada tradução imergindo-a em elementos da obra. Ao abordarmos o clássico norte-americano *Moby Dick*, comparando as traduções de Hirsch-Souza e Xavier, adentramos a obra pelo seu caráter alegórico. A alegoria – entendida na trilha do pensamento de Walter Benjamin como um tempo-instantâneo (*Jetztzeit*) que permite o acesso à verdade da obra – serviu de espaço para delimitar diferenças entre as duas traduções. Posteriormente identificamos cada uma dessas alegorias dentro de um dos eixos da tríade lacaniana, o que nos permitiu elaborar conceitos permeando as duas versões. Por fim, pudemos dizer que a tradução de Xavier está para a de Hirsch-Souza na mesma relação que, dentro da obra, Ismael está para Ahab.

É possível levantar pelo menos duas objeções a partir deste ponto.

Em primeiro lugar, é possível objetar que uma análise de traduções de uma única obra não é o suficiente para ligar a *crítica ético-dialógica* à necessidade da inclusão de elementos imanentes da obra. Mas é preciso deixar claro que nosso estudo aqui não se baseia sobre uma comparação simplesmente empírica. Mesmo porque, nesse caso, nem todas as traduções existentes no mundo seriam suficientes. Partimos do Outro como centro *concreto e ao mesmo tempo ideal* da prática *ético-dialógica*. Enquanto ele-

mento abstrato, a *idéia* do Outro se articula através dos *conceitos* de Real, Simbólico e Imaginário que desenvolvemos (ainda que minimamente), e perscrutamos o *fenômeno* das versões de *Moby Dick*. Essas traduções, incluídas sob o conceito, continuam sendo traduções. Mas essas traduções, sob as asas da ideia, alcançam o que Benjamin chamaria de “redenção platônica”. Não partimos das traduções, mas chegamos a elas e delas voltamos. Após o mergulho dos conceitos nas águas empíricas, trazemos novos conceitos à tona – a *jouissance* e a Lei são iluminadas pelas traduções de *Moby Dick*. E por fim reunimos essas traduções na ideia.

Em segundo lugar é possível objetar que adentrar o território dessas traduções pela via alegórica é arbitrário, ou que pelo menos é arbitrário escolher aquelas alegorias e não outras. De fato, a arbitrariedade está realmente presente, mas como movimento inevitável da interpretação. A alegoria despedaça o objeto em fragmentos que servem ao historiador dialético bem como ao crítico. Ela imobiliza um tempo-instante, um “agora” cuja *origem* não é a gênese do historicismo. Da crítica alegórica, isolando os fenômenos em elementos, e então buscando salientar os ângulos extremos dessas partes, irrompe uma tensão. Chegamos através dessas tensões a contradições visíveis, e dessa maneira a inferências que se organizam com os extremos e formam uma totalidade, como já dissemos em resposta à primeira objeção.

Julgamos que este estudo pode servir à crítica de outras traduções desta obra de Melville. Também cremos que um projeto de tradução para uma nova versão de *Moby Dick* pode se beneficiar em alguma medida com as discussões levantadas aqui – elas propõem certos parâmetros que podem ser úteis. O tradutor está, de alguma maneira, numa “caçada à baleia”, pois, como já vimos, o Leviatã é profundamente polissêmico – aqui, cabe ao tradutor delimitar este ou aquele sentido, mas ele está de certa forma por si só no momento de sua decisão, já que para ele, como indivíduo, só podemos afirmar que *Moby Dick* é uma imagem especular.

A outros pesquisadores que tenham interesse em aprofundar esse ensaio propomos analisar as traduções da obra de Melville

à luz da teoria dos quatro discursos de Lacan, desenvolvida no Seminário XVII. Os discurso do mestre, da histórica, do universitário e do analista são compostos a partir de quatro elementos: o significante mestre, o saber, o sujeito e o *objet petit a*.

Esperamos que este artigo tenha servido como demonstração da analítica lacaniana no campo dos estudos da tradução. E esperamos, sobretudo, que a crítica da tradução literária, orientada por uma prática ético-dialógica, possa buscar o Outro inexorável, ainda que se mostre evanescente.

Notas

1. MELVILLE, Herman – *Moby Dick, ou, A Baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
2. MELVILLE, Herman – *Moby Dick*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.
3. BACHELARD, Gaston – *A formação do espírito científico*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 18.
4. CARDOZO, Mauricio Mendonça – *Espaço versus prática da crítica de tradução literária no Brasil*. Cadernos de Tradução, Vol. 1, N° 19 (2007), Florianópolis. p. 212 (grifos do autor).
5. LACAN, Jacques – “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu.” In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.) – *Um Mapa da Ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999. p. 98.
6. LACAN, Jacques – “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu.” In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.) – *Um Mapa da Ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999. p. 100.

7. GILBERT, Paul; LENNON, Kathleen – *The World, the Flesh and the Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. p. 63.
8. BUENO, Silveira – *Minidicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: FTD, 1996. p. 38.
9. BENJAMIN, Walter – *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 188.
10. MELVILLE, Herman – *Moby Dick, ou, A Baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 36.
11. MELVILLE, Herman – *Moby Dick*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. p. 35.
12. MELVILLE, Herman – *Moby Dick, ou, A Baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 266.
13. MELVILLE, Herman – *Moby Dick*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. p. 287.
14. MELVILLE, Herman – *Moby Dick, ou, A Baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 287.
15. MELVILLE, Herman – *Moby Dick*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. p. 311.
16. FAIRFIELD, Susan; VANIER, Alain – *Lacan*. Other Press, 2000. p. 7.
17. HAUTE, Phillipe van – *Against adaptation*. Other Press, 2002. p. 223.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston – *A formação do espírito científico*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BENJAMIN, Walter – *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUENO, Silveira – *Minidicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: FTD, 1996.

CARDOZO, Mauricio Mendonça – *Espaço versus prática da crítica de tradução literária no Brasil*. In: Cadernos de Tradução, Vol. 1, No 19 (2007), Florianópolis.

FAIRFIELD, Susan; VANIER, Alain – *Lacan*. Other Press, 2000.

GILBERT, Paul; LENNON, Kathleen – *The World, the Flesh and the Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

HAUTE, Phillipe van – *Against adaptation*. Other Press, 2002.

LACAN, Jacques – “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu” In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.) – *Um Mapa da Ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

MELVILLE, Herman – *Moby Dick, ou, A Baleia*. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *Moby Dick*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

