

**O TRADUTOR COMO AUTOR:
TRANSFORMAÇÃO E SOBRE-VIDA DO
“ORIGINAL”**

Vanete Dutra Santana

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

VANETE DUTRA SANTANA

**O TRADUTOR COMO AUTOR:
TRANSFORMAÇÃO E SOBRE-VIDA DO “ORIGINAL”**

Dissertação apresentada à comissão julgadora do Departamento de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada na Área de Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

UNIDADE Bc
 Nº CHAMADA TI/UNICAMP
5a 59*
 V EX
 TOMBO BC/ 49270
 PROC 16.837/02
 C DX
 PREÇO R\$ 11,00
 DATA
 Nº CPD

CM00167945-5

BIB ID 242757

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

~~569*~~

5a 59*

Santana, Vanete Dutra

O tradutor como autor: transformação e sobre-vida do "original". /
 Vanete Dutra Santana. -- Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Paulo Roberto Ottoni.

Tese (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
 Estudos da Linguagem.

1. Tradução e interpretação. 2. Desconstrução. 3. Derrida, Jacques,
 1930-. 4. Baudelaire, Charles, 1821-1867I. 5. Poe, Edgar Allan, 1809-
 1849. I. Ottoni, Paulo Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas.
 Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Vanete Dutra

Santana

e aprovada em 26/04/2002

26/04/2002



Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni (orientador)

Profª. Dra. Carmen Zink Bolognini

Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson

Profª. Dra. Maria Augusta Bastos de Mattos (suplente)

000224275

Ao Criador Maior
e aos meus pais: Moura e Antônio.

Agradecimentos Especiais

a Fernando Torre,

ao meu orientador Prof. Paulo Ottoni,

à Profa. Marisa Lajolo,

ao Prof. Paulo Franchetti,

à Profa. Carmen Zink Bolognini,

ao Prof. Eric Mitchell Sabinson,

à Profa. Maria Augusta Bastos de Mattos,

aos meus colegas e amigos que fizeram parte de minha vida nos últimos dois anos

e à Capes, pelo financiamento.

Um texto só vive se ele sobre-vive, e só sobre-vive se ele é de uma só vez traduzível e intraduzível (sempre... “de uma só vez... e...”: ama, ao “mesmo” tempo). Totalmente traduzível, desaparece como texto, como escritura, como corpo de língua. Totalmente traduzível, mesmo no interior do que se acredita ser *uma* língua, morre imediatamente.

Jacques Derrida, *Living on: Border Lines*

SUMÁRIO

RESUMO	13
INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I – Correspondências entre Tradutor e Autor	
I. 1. Baudelaire, o autor de Poe	18
I. 2. O verbo, éter universal	27
CAPÍTULO II – Da Origem ao Original	
II. 1. Um discurso retórico	34
II. 2. Um percurso histórico	39
CAPÍTULO III – A Tradição na Tradução	
III. 1. Em busca da melhor tradução	46
III. 2. Alguns percursos equivocados	52
III. 3. Uma Morella, vários textos	61
CAPÍTULO IV – Da Tradução Total à Tradução Impossível	
IV. 1. O silêncio, tradução ideal	74
IV. 2. A dicotomia tradutor-autor: uma ilusão de óptica	85
ABSTRACT	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
ANEXOS	101

RESUMO

Nos estudos literários, os textos traduzidos têm sido tradicionalmente considerados inferiores ao que se convencionou chamar texto original. Perpassando este conceito de originalidade do texto, encontramos uma série de preconceitos que foram se acumulando ao longo do tempo e que, em parte, devem-se mais a questões de mercado que necessariamente literárias. Porém, a despeito disto, a crítica de tradução de caráter tradicionalista segue cobrando da tradução e do tradutor uma fidelidade ao “original” impossível de ser alcançada, não reconhecendo a diferença como fator inerente à tradução. Ao montar o cenário em que se desenrola o jogo de relações entre originalidade, tradução e mercado editorial, e apontar o papel dos diferentes personagens que atuam neste cenário – escritores do texto de partida e do texto de chegada, teóricos, críticos, professores e editores de tradução –, nosso objetivo nesta dissertação é não apenas demonstrar que a constatada supervalorização do “original” se asseïya sobre um conceito equivocado de originalidade que precisa ser revisto, mas também empreender esta revisão. Para chegarmos a este objetivo, partimos do questionamento dos parâmetros usados por aqueles que consideram a tradução inferior ao “original” para distinguir um do outro. Ao analisar nosso *corpus*, composto por vários “casos” envolvendo questões de tradução, com destaque para a relação entre Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, chegamos à conclusão de que tais parâmetros não existem, o que implica a impossibilidade de se identificar com total segurança uma tradução quando não se dispõe do que chamamos elementos formais de distinção – nome do autor do original, título original, nome do tradutor e data de publicação do original e da tradução. Ao constataremos que a inferioridade, em termos literários, não é inerente à tradução e, conseqüentemente, a superioridade não é inerente ao “original”, esperamos o devido redimensionamento do valor do “original” e reconhecimento do valor da tradução, enquanto resultado e processo, bem como do tradutor.

PALAVRAS-CHAVE: tradução e interpretação; desconstrução; Derrida, Jacques; Baudelaire, Charles e Poe, Edgar Allan.

INTRODUÇÃO

Ao se considerar as críticas a traduções veiculadas principalmente nos suplementos literários de jornais de grande circulação e em algumas revistas especializadas no assunto, pode-se constatar a cristalização da idéia de que a tradução é necessariamente inferior ao chamado “original”. Neste conceito encontramos implícitos alguns critérios que se prestariam a distinguir “texto original” de tradução, porém tais não resistiriam a uma análise despida dos preconceitos que quase invariavelmente permeiam as críticas de tradução; daí a pertinência de uma discussão teórica sobre os critérios tradiçionalmente adotados para distinguir “original” de tradução, nos quais a crítica parece se basear ao apontar o que considera como problemas nas traduções que analisa. Esta discussão nos conduz a uma reflexão sobre a tradicional relação estabelecida entre tradutor/tradução e autor/autoria e à conseqüente reavaliação da mesma e dos critérios nos quais se assenta.

Por meio desta reavaliação dos critérios, esperamos demonstrar que tradução e autoria se encontram no mesmo nível, na medida em que ambas envolvem um ato de criação não original – ou, para eliminarmos a antítese, ambas envolvem uma transformação – cujo resultante é sempre a diferença; uma diferença à qual não cabe a noção de superioridade ou inferioridade.

Esperamos também que tal constatação se preste como mais uma razão para que se reveja a posição do tradutor no meio intelectual contemporâneo, que o tem reduzido a um mediador entre línguas diferentes, cujo trabalho seria melhor quanto maior fosse sua neutralidade e subserviência, inseparáveis da *fidelidade* em relação ao “original” – como se neutralidade e fidelidade não fizessem parte da categoria dos termos de definição relativa.

Assim, na crítica a uma crítica que se vale da noção tradicional sobre o ato de traduzir e no questionamento desta noção, encontra-se o *leitmotif* para esta dissertação de mestrado cujo principal objetivo é mostrar que os critérios normalmente adotados por grande parte da crítica para avaliar tradução são passíveis de questionamento uma vez que se sustentam sobre a falsa premissa da superioridade do “original” – o que nos levou a avaliar também quais seriam os critérios adotados para definir a precedência de um texto escrito em uma determinada língua em relação a “outro-mesmo texto”, escrito em uma outra língua. Para tanto, as traduções que Charles Baudelaire fez dos contos de Edgar Allan Poe constituiriam excelente material de pesquisa, pois à época em que os primeiros textos de Baudelaire/Poe foram publicados na França, ou seja, em meados do século XIX, foram identificados pelos leitores como “originais”; o Poe neo-gótico se tornou conhecido após as traduções e justamente em decorrência delas. Porém, dadas as limitações concernentes ao tempo concedido ao programa de mestrado e a necessidade de (re)avaliar muitos conceitos, restringimos nosso *corpus* a apenas um conto da prosa do escritor norte-americano – *Morella*.

A partir da comparação entre um excerto do texto em inglês e do texto em francês, procuramos mostrar que, embora a relação de diferença entre “original” e tradução esteja presente – dada sua inerência à tradução, que estabelece uma relação entre línguas, culturas e contextos diferentes, além de uma série de outras variáveis que não nos cabe aqui enumerar –, nem por isto o texto de chegada será necessariamente inferior ao texto de partida, não devendo, pois, continuar sendo atingido pelas flechas desferidas por críticos que, justamente por reconhecerem a inerência de tal diferença, agarram-se a ela como garantia de sempre acertarem o alvo.

CAPÍTULO I

CORRESPONDÊNCIAS ENTRE TRADUTOR E AUTOR

*Commes de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vast comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*

Charles Baudelaire, Correspondences

I. 1. Baudelaire, o autor de Poe

Charles Baudelaire, mais conhecido por suas *Flores do Mal*, foi mais que um poeta, mais que um crítico de arte e de literatura, um espírito rebelde criado sob os rigores da educação militar imposta por seu padrasto, um apaixonado pela própria mãe; Baudelaire foi um homem que soube expressar por suas palavras e atos suas concepções mais íntimas e que assimilou as idéias a ele contemporâneas e precedentes que fossem ao encontro de suas próprias convicções. Como resultado desta assimilação, temos, por exemplo, sua *teoria das correspondências*, segundo a qual o mundo visível seria uma representação alegórica do invisível, e a consubstanciação da passagem do lirismo pessoal, profundamente explorado pelos românticos, para o *lirismo persona*, tematizando a angústia comum ao homem que se sente separado e distinto de seu Criador, que ao mesmo tempo em que se esforça para se sublimar, compraz-se na queda.

Dado o caráter revolucionário das *Flores do Mal*, ele tem sido considerado o precursor de um novo modo de expressão poética, ainda que a influência dos poetas românticos de língua inglesa (destacando-se Byron, Coleridge, Keats e De Quincey), dos clássicos da literatura francesa (entre os quais, Ronsard, Boileau, Racine, Pascal, Tertuliano e Santo Agostinho) e dos poetas latinos da decadência (Marcial, Juvenal, Petrônio e Lucano), bem como da mística do filósofo sueco Emmanuel Swedenborg e das pesquisas de cunho científico sobre os fenômenos naturais e sobrenaturais contemporâneas a ele, não possa ser menosprezada. A despeito desta série de influências, o que mais nos interessa é sua relação com Edgar Allan Poe, de quem Baudelaire foi, além de admirador confesso, o mais importante e representativo tradutor – tendo vertido para a língua francesa praticamente toda a sua obra em prosa e muitos de seus poemas. Tal admiração e interesse,

que o levaram a estudar a vida e obra do escritor norte-americano, são explicados pelo próprio Baudelaire a Armand Fraisse, que pretendia escrever um artigo sobre Poe, em carta datada de 18 de fevereiro de 1860 (Baudelaire, 1973 vol. I: 676), dando-nos a dimensão e o caráter de sua relação com o escritor norte-americano:

Eu posso lhe assinalar algo mais singular e quase inacreditável: em 1846 ou 47, tomei conhecimento de alguns fragmentos de Edgar Poe; experimentei uma comoção singular; suas obras completas não tinham sido reunidas antes de sua morte em uma edição única; eu tive a paciência de contactar norte-americanos que viviam em Paris para lhes pedir as coleções de jornais que tinham sido dirigidos por Poe. E então eu encontrei, creia-me se quiser, os poemas e os contos que eu tinha pensado, mas vago e confuso, mal ordenados, e que Poe soubera combinar e levar à perfeição. Tal foi a origem de meu entusiasmo e de minha longa paciência.¹

Nessa época, Baudelaire estava com aproximadamente vinte e seis anos e já produzira grande parte de sua obra, incluindo muitos dos poemas que compõem *As Flores do Mal*, que começara a escrever aos vinte e vinha publicando esparsamente em alguns periódicos. Embora seu contato com a obra de Poe tenha se dado por volta de 1846, como ele mesmo afirma, provavelmente por meio de duas publicações francesas de *Os*

¹ Esta e as demais traduções cujo autor não for especificado nas referências bibliográficas são minhas.

*assassinatos da rua Morgue*², sob o título *Um assassinato sem precedentes nos arquivos da Justiça*, e posteriormente, em outubro, em uma tradução sem que o nome de Poe fosse citado, com o título de *Une sanglante énigme* e, no ano seguinte, pela tradução de *O gato preto*, feita por Isabelle Meunier e publicada pela revista *La Democratie Pacifique*, a obra do escritor norte-americano só lhe chegou às mãos, ainda assim incompleta, cinco anos depois, por meio de uma livraria de Londres à qual ele a encomendara. Seu primeiro artigo sobre Poe, “*Edgar Poe, sua vida e suas obras*”, data de março de 1852, quando foi publicado na *Revue de Paris*, ao qual se seguem a publicação da tradução de *Berenice* (17 de abril de 1852, em *L’Illustration*) e de outros contos do escritor norte-americano, que Baudelaire passa a traduzir sistematicamente a partir de 1854. Até esta época, só se tem notícia de um conto de Poe traduzido pelo poeta francês e publicado em 15 de julho de 1848 em *La Liberté de Penser*; trata-se de *Revelação Magnética*.

Antes deste momento, porém, Baudelaire já havia travado contato com o Clube dos Haxixeiros, do qual faziam parte muitos artistas famosos e homens de letars, entre os quais sua figura de dândi se tornou conhecida; já começara a escrever *Paraísos Artificiais*; tivera um manuscrito recusado por um periódico sob alegação de imoralidade; matinha intensa colaboração na publicação de outros escritores; publicara cinco sonetos e o *Salon de 1945* (entre dezembro de 1844 e janeiro de 1846); ingressara para a Sociedade dos Homens de Letras (1846); trabalhara como editor em várias revistas e estava prestes a publicar *Fanfarlo* (1847). No plano pessoal, já contraíra sífilis (doença que o acompanhou desde os tempos da universidade e que o levaria à morte); já viajara às Ilhas Maurício; já se apaixonara pela mulata a quem dedicaria seus mais belos poemas de amor, já havia

² Primeiramente em uma escandalosa adaptação feita por Gustave Brunet, cujo pseudônimo era W. T. Bandy, em junho, no periódico *La Quotidienne*.

dilapidado grande parte da herança de seu pai, levando sua mãe a pedir ao poder público que nomeasse um curador para gerir seus gastos; já tivera inúmeras rupturas com sua família e terminava de tentar o suicídio. Ou seja, suas características, tanto pessoais quanto literárias, já se achavam nitidamente delineadas e eram familiares ao círculo intelectual e social de que fazia parte. Daí preferirmos dizer que sua relação com Poe, o único a quem se poderia, de fato, considerá-lo tributário, seria melhor definida como reconhecimento de uma confluência de idéias que, propriamente, submissão a uma influência externa.

Assim, os pontos em comum entre a obra de ambos se deveriam mais a uma estreita relação entre seus conceitos estéticos, predileção temática e aos traços biográficos que à imitação ou qualquer tipo de aproximação deliberada por parte de Baudelaire. Quanto a estes últimos, são notórias as semelhanças, sobretudo no que se refere à morbidez, melancolia e depressão, aos problemas de saúde resultantes de uma vida dissoluta e à morte na miséria.

Remetendo-nos à infância de Baudelaire, encontramos-lo órfão por parte de pai já aos seis anos. Alguns anos após o segundo casamento de sua mãe, em consequência da carreira militar de seu austero padrasto, ele é levado para longe de sua cidade natal e passa a viver em colégios internos, privado do contato com aquela que tanto amava. Destaca-se nos estudos e na composição de poemas em latim, mas nem por isto pode ser considerado um bom aluno, dada a sua insubordinação, que o leva a ser expulso da escola, aos 18 anos. Já adulto, trabalhando como editor de um jornal, sua vida pessoal continua turbulenta; tendo esquecido a atriz por quem se apaixonara na juventude, passa a viver com seu grande amor, a mulata Jeanne Durval, de quem se separaria ainda muitas vezes; muda-se de casa constantemente e gradativamente consome sua herança, tornando-se cada vez mais pobre. Nem as publicações de seus livros, entre os quais se incluem suas traduções, livram-no dos

problemas financeiros. Sobrevivendo entre repetidas tentativas de suicídio, em 1860 sofre sua primeira crise cerebral e no ano seguinte se encontra novamente à beira do suicídio, devido a sucessivas crises de depressão causadas, em parte, pelo avanço da sífilis. Mesmo doente, nos anos posteriores visita sua mãe muitas vezes, vai para a Bélgica, para fazer uma pesquisa sobre arte, e consegue pagar algumas dívidas cedendo seus direitos autorais aos credores. Com seu estado de saúde cada vez mais comprometido, é hospitalizado, vindo a falecer em 31 de agosto de 1867 (cf. Pichois, 1973: XXVII a LXI).

Quanto a Poe, foi abandonado pelo pai, ator e alcoólatra, tão logo viera ao mundo. Criado por sua mãe dentro do teatro, onde a vê morrer e renascer todas as noites, a cada encenação, não consegue aceitar que em 10 de dezembro de 1811 ela se fora para sempre; assim teria se instalado em sua personalidade a contradição entre realidade e ilusão. Adotado por comerciantes presbiterianos de Richmond e separado de seu irmão e irmã, tem início sua dualidade – nortista, puritano, democrático e pobre, como Edgar Poe, e sulista, presbiteriano, conservador e rico, como Edgar Allan. Aos quatro anos de idade, sua nova família se muda para Londres, onde Poe vive em um colégio interno até os oito anos, voltando a se sentir órfão. Exilado em um país onde o sol apenas palidamente se mostra, vivendo em uma construção que poderia ter saído das páginas de um romance gótico, ilusão e realidade constantemente o confundem.

Tal como Baudelaire, também fora uma criança prodígio; aos seis anos sabia ler, desenhar, cantar e declamar. De volta aos Estados Unidos, destaca-se nos estudos e principalmente nos esportes. Porém, logo no início de sua vida de estudante universitário se entrega ao jogo, perdendo muito dinheiro. Nesta mesma época, os primeiros sintomas da dipsomania – doença caracterizada por impulsos mórbidos que levam à ingestão de bebida alcoólica – manifestam-se; Poe se torna cada vez mais soturno e depressivo e se entrega à

leitura de Lord Byron. Expulso da universidade por contrair uma dívida que seu pai adotivo se recusara a pagar, considerando a quitação como dever moral de Poe, volta ao seio da família. Como se negava a se dedicar aos negócios e não suportava ver o modo como sua “segunda mãe” era tratada e nem ouvir as restrições ao comportamento e caráter daquela que o trouxera ao mundo feitas por um “pai” pouco afetoso, logo abandona a família, levando consigo apenas seus poemas byronianos. Alista-se no Exército, onde consegue sucessivas promoções. Submetido aos rigores da vida militar, Poe se vê protegido das tentações que o mundo representava às suas próprias inclinações para a vida irregular, das quais não tinha forças para se proteger sozinho. Mas esta proteção não poderia ser suportada por muito tempo e, um ano após a morte de sua mãe adotiva, ele é dispensado por insubordinação. Novamente órfão e destituído de sua carreira militar, privado de sua vida familiar, visto que seu pai adotivo contraira novo matrimônio e logo teria filhos legítimos, Poe procura abrigo junto à irmã de seu pai, Maria Clemm, passando a viver em Baltimore, na quase absoluta miséria, com aquela que seria sua “terceira mãe”. Carecendo de recursos para sua subsistência, publica seu terceiro livro, *Poems*, por uma editora de Nova Iorque; este, como os anteriores, não lhe dá retorno financeiro. Decide, então, participar de um concurso de contos promovido pelo jornal local, *Baltimore Saturday Visitor*. Dos seis contos enviados, um é premiado – *Manuscrito encontrado em uma garrafa* – e publicado juntamente com outros quatro, sem referência ao autor. Um dos juizes do concurso o recomenda para a direção de uma revista; a partir de então ele se torna editor, vindo a dirigir com sucesso muitas revistas e jornais. A despeito da boa situação profissional de que passa a gozar e de seu matrimônio com sua prima Virginia, em 16 de maio de 1836, quando ela contava apenas 13 anos, Poe se sente infeliz e melancólico, como escrevera a um amigo, o mesmo que o indicara para diretor da revista, e novamente se

entrega ao alcoolismo, o que o leva a perder o emprego. Durante alguns anos vive na miséria, ao lado da esposa doente; a dependência alcoólica se agrava após a morte de Virgínia, em 1847. Sozinho e sem esperança, incapaz de gerir a própria vida, ele novamente sente a necessidade de disciplina; candidata-se, então, a um cargo público, como inspetor aduaneiro, mas seu comportamento anti-social e as crises alcoólicas o desqualificam para o cargo. Finalmente, tenta se casar com uma dama da sociedade, mas a impossibilidade de se manter sóbrio o obrigou a romper o noivado, vindo a falecer de tuberculose, só e na miséria, em 7 de outubro de 1849 (cf. Cabau, 1960).

Obviamente, a semelhança entre Poe e Baudelaire não deixaria de trazer conseqüências. À crítica, a conseqüência parece ter sido o crédito da temática de Baudelaire ao que considera como inegável influência de Poe; aos contemporâneos de Baudelaire, a atribuição de *Histórias Extraordinárias* a ele; engano ao qual seu editor, Roger Asselineau, faz a seguinte alusão: “De quem são as *Histórias Extraordinárias*, as *Novas Histórias Extraordinárias* e as *Histórias Grotescas e Sérias* reunidas neste volume e em outros dois volumes complementares? De Poe ou de Baudelaire?” (1965: 17).

Uma vez constatado que tais contos eram traduções, alguns de seus contemporâneos, que reconheciam em sua produção os mesmo traços característicos dos contos traduzidos, passaram a acusá-lo de imitar Poe. Ainda que feitas à meia-voz, as acusações chegam a seus ouvidos. Baudelaire se refere a elas em uma carta datada de 20 de junho de 1864, destinada a Théophile Thoré (Baudelaire, 1973 vol. II: 386), escrita na tentativa de defender seu amigo Édouard Manet, cujos quadros *Jésus insulte par les soldats* e *Olympia* estavam sendo considerados pastiches de Goya e El Greco:

O senhor duvida do que lhe digo? O senhor duvida que tão espantosos paralelismos geométricos possam se apresentar naturalmente? Pois bem! Acusam-me, a mim, de imitar Edgar Poe! O senhor sabe por que eu tão pacientemente traduzi Poe? Porque **ele se parece comigo**. A primeira vez que abri um livro seu, vi, com espanto e admiração, não só os temas sonhados por mim, mas também as **frases pensadas por mim e imitadas por ele vinte anos antes**. (grifo meu)

De fato, desde que conheceu a obra de Poe e constatou a relação que havia entre aqueles contos e poemas que já estavam sendo comercializados com os que até então se achavam impressos apenas em sua imaginação, Baudelaire se encanta por Poe, daí seu interesse em difundi-lo, conforme escreve a seu amigo Sainte-Beuve, em uma carta de 19 de março de 1856 (Baudelaire, 1973a: 343):

Eis, meu caro protetor, um gênero de literatura que talvez não lhe inspire tanto entusiasmo quanto a mim, mas que lhe interessará, certamente. *É preciso*, ou seja, eu desejo que *Edgar Poe*, que não é grande coisa nos Estados Unidos, torne-se um grande homem para a França [...].

Se Poe se tornou um homem de letras, foi como editor, e não como escritor, pois jamais gozou de reconhecimento público como poeta ou contista. Em toda a sua vida, seu único livro que obteve sucesso comercial foi *The Conchyologist's First Book*, publicado na Filadélfia, em 1839, cujo *Prefácio* e *Introdução* apenas são de sua autoria, e seu único sucesso foi o poema *O Corvo*, publicado em 29 de janeiro de 1845 pelo jornal *New York*

Evening Mirror. Ele mesmo passou a ter uma imagem pública em seu país somente após a publicação de sua biografia, por Henry Beck Hirst, apenas quatro anos antes de sua morte. Daí a afirmação de Jacques Cabau de que Poe seria pouco memorável “se Baudelaire não o tivesse introduzido no domínio francês e se o renome deste estrangeiro não fosse mais alto entre nós [franceses] que nos países de língua inglesa” (1960: 5).

Assim, embora atualmente Poe seja considerado por alguns críticos e teóricos da literatura o primeiro escritor representativo dos Estados Unidos, ainda segundo Cabau, sua obra só se tornou conhecida, mesmo em seu país, após celebrizada pela pena de Baudelaire. É neste sentido que afirmamos que entre nós e Poe se encontra Baudelaire, ou seja, o Poe que conhecemos e reverenciamos é uma criação do poeta francês; Baudelaire é autor de Poe.

I. 2. O verbo, éter universal

Segundo a alegoria bíblica, disse Deus “Haja luz” e houve luz. E assim, com suas palavras, criou o mundo. Por uma das muitas ruas deste mundo, recriada em um poema de Baudelaire (1941: 79-80), povoada por espíritos errantes que, sem esperança, lamentam-se obstinadamente, entregues ao álcool e à dor, passa um cortejo fúnebre. Ao vê-lo, estes despojados de qualquer bem saltam com fúria e lançam contra o céu um uivo horripilante – ou seriam os sinos anunciando o enterro?³ Neste instante, surpreendido pelo ruído, um passante é arrancado de seu universo interior para, em seguida, voltar a mergulhar em sua agonia, profundamente. Nem a morte poderia livrá-lo, pois o terror impregna sua alma e mente, sem cessar.

O momento em que esta cena sem lugar específico ocorre é (in)definido por quatro locuções adverbiais bastante reveladoras do estado de espírito deste que a testemunha:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle

Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuits,

Et que de l'horizon embrassant tout le cercle

Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,

Où l'Espérance, comme un chauve-souris,

³ “Des cloches tout à coup sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement”, sendo que *cloche* tem duas acepções: sino e mendigo, vagabundo (cf. Le Robert Micro, p. 234). Como se pode perceber, não poderíamos aqui nos servir das traduções já publicadas deste poema tendo em vista que nenhuma delas apresenta ou sugere a duplicidade de sentidos.

S'en va battant les murs de son aile timide

Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immensées trainées

D'une vaste prison imite les barreaux,

Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées

Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux, (grifos meus)

O que aconteceu, de fato, pode ter sido apenas a passagem do cortejo. O restante, o céu opressor comprimindo a terra, que se transformara em calabouço úmido; o dia negro, mais triste que as noites; o morcego que voa desorientado, representando a esperança tímida; a chuva formando barreiras como as da imensa prisão que é a terra; as aranhas que tecem suas armadilhas no interior da mente humana; tudo que esse personagem de Baudelaire supostamente vê, tudo que ele narra, monta-se no interior de sua mente. Se o rumor vem dos sinos ou dos mendigos, nem ele saberia dizer, tal a confusão mental em que se encontra.

A paisagem exterior e os fenômenos da natureza, bem como a ação do morcego e das aranhas, e mesmo a presença da morte, que desfila silenciosamente ante os olhos de sua alma e dentro de si, só existem em função dos dois únicos elementos concretos para ele: a esperança – ausente – e a angústia.

Representante da impotência e estupefação humanas diante do sobrenatural, este homem reúne em si elementos característicos da perturbação mental que acomete as almas mais sensíveis às questões que as investigações metafísicas do século XIX expõem e exploram numa vertigem sem precedentes.

Herdeiro de um mundo transformado pelas pesquisas de Mesmer, Michael Faraday, Emmanuel Swedenborg e Allan Kardec, entre tantos outros que se dedicaram às ciências da matéria e do espírito e de sua interface, ele não ousaria contestar que as mesas nas sessões espíritas presididas por seus contemporâneos giravam, que os médiuns entravam em transe e que manifestações como estas eram provocadas por mortos que queriam se comunicar com os vivos, nem que o espírito continua existindo após a morte do corpo, vindo a ocupar outro corpo – reencarnar – posteriormente. Munido pelos neologismos da época e respirando o transcendentalismo que se espalhava como o vento, não lhe custaria tomar como esposa uma mulher erudita e pouco afeita a frivolidades, iniciada nos estudos de metafísica, para os quais atraía seu interesse. Também não lhe custaria admirá-la por isto ou confiar nela ao ponto de se permitir vagar pelo labirinto de seus estudos sem medo algum – *je m'abandonnai aveuglément à la direction de ma femme, et j'entrai avec un coeur imperturbé dans le labyrinthe de ses études* (Baudelaire, 1965: 274)⁴.

Uma vez perdido em um mundo em que sua razão não pode exercer o domínio, entregue às páginas incompreensíveis do ocultismo, enfeitiçado pela música da voz daquela mulher, ele sente o terror infectar sua alma ao constatar em si a presença de um espírito maldito. Oprimido, não pelo peso do céu se abaixando sobre a terra, mas pelo mistério da natureza de sua mulher e pelo terror que o desconhecido lhe inspira, a afeição tênue que nutria por ela se transfigura no medo apavorante que lhe corrói. As mãos frias de Morella, seus dedos pálidos, o timbre profundo de sua fala musical, o luzir melancólico de seus olhos, tudo o que afeta seus sentidos, causam-lhe horror. A mancha avermelhada que ele nota em seu rosto e a proeminência das veias azuis de sua fronte pálida lhe despertam ainda

⁴ Partindo da hipótese de que o tradutor é autor de um novo/outro texto, ao pretender retomar as *palavras de Baudelaire*, não apresento aqui minha tradução, pois este já seria um *texto outro*, não mais o de Baudelaire. Por isto, em vários momentos tenho me servido dos textos em francês.

a antiga afeição e alguma piedade, mas o brilho de seus olhos, iluminados pelos pensamentos que ele já podia adivinhar quais eram, torturam-lhe os nervos, tornando a morte iminente de sua esposa cada vez mais desejável e a espera fastigiosa, amarga e infinita.

Finalmente, ao pôr-do-sol do início de um outono, quando a bruma recobria a terra, o calor inundava as águas, um arco-íris coloria a floresta e o ar estava parado, Morella lhe anuncia sua morte e reencarnação. Assim, com um ligeiro tremor dos membros, ela desfalece. A criança que acabara de nascer só começa a respirar após seu último suspiro.

A menina cresce física e intelectualmente de modo sobrenatural. Seu rosto santo, doce e eloquente vai se transformando no de Morella, seu sorriso lhe causa calafrio, as frases e expressões de morte da mãe, reproduzidas pelo timbre grave e musical de sua voz, e seu olhar penetrante, negro e meditativo o surpreendem e apavoram. Mas ele a ama fervorosamente, então, em uma tentativa de exorcizar o terror, decide batizá-la. Ela já contava dez anos, durante os quais não tivera contato com ninguém além do pai e nada sabia sobre sua progenitora.

O batismo ocorre sob as abóbadas escuras do céu, no jardim da casa. Quando a voz de seu pai quebra o silêncio ao pronunciar o impronunciável, o nome que substituirá os apelidos carinhosos com os quais ele até então a chamara – Morella –, ela diz “*Me voilà!*” (ibid: 278). Estas palavras entraram fria e tranqüilamente por seus ouvidos e rolaram até seu crânio como chumbo fundido. A partir de então, ele perde a noção do tempo e do espaço; as estrelas de seu destino se apagam; a terra se torna tenebrosa; as criaturas lhe parecem sombras titubeantes entre as quais apenas Morella se delineia; o vento e o mar sussurram-lhe este nome. As cores da morte cobrem a face da criança. Ao enterrá-la no jazigo da família, constata o que mais temia: estava vazio.

Teriam estes fatos ocorrido realmente ou tudo não passa de uma alucinação, reflexo de sua demência? Talvez uma criação mental, para justificar a angústia de seu espírito. Não há como sabermos. A narrativa em primeira pessoa, tecida por um protagonista perdido em si mesmo, exclui completamente a possibilidade de uma perspectiva não-subjetiva. De qualquer forma, as imagens descritas por Baudelaire por meio de termos escolhidos com precisão e de construções habilmente manipuladas nos dão a medida exata do desconcerto e do sofrimento da mente e alma desse personagem.

Em um movimento entre o exterior e o interior (céu e espírito; terra e esperança; povoado mudo de infames aranhas e fundo de nossos cérebros), o alto e o baixo (céu e sinos/desvalidos; horizonte e terra), criações divinas e construções humanas (asa, cabeça do morcego e parede, teto; chuva e prisão; alma e féretros), ele nos conduz à aflição do personagem. Para completar o cenário, atribui aos substantivos características que materializam sua singularidade, reforçada por analogias inusitadas: céu baixo e pesado como tampa; espírito soluçante; profundos desgostos; dia negro mais triste que as noites; terra transformada em masmorra úmida; esperança, semelhante a um morcego; asa tímida; tetos podres; terra semelhante a uma vasta prisão; os riscos da chuva, semelhantes às grades da prisão; povoado mudo de infames aranhas; uivo horripilante; espírito errante e sem pátria; imensos féretros; Esperança vencida; Agonia atroz, despótica; crânio inclinado; bandeira negra.

Ao longo da narrativa, construída sobre dicotomias cuja antítese se revela, por vezes, ambígua (vivacidade de espírito e corpo que se esvai; filhas do céu e da morte e filhos da terra e da vida; ideal do belo e ideal do hediondo; brilho melancólico; afeição, piedade e ódio; sombras palpáveis; meu amor, minha criança e Morella; palidez e escuridão), o branco da frieza das mãos de sua esposa, da palidez de sua face, da palidez

dos dedos da criança, da palidez do personagem frente ao terror, é o mesmo branco com que se tinge o sobrenatural, o branco – síntese do arco-íris – que recobre a floresta no momento da morte de Morella. Dentro desta perspectiva, na única referência ao dia, este é descrito como negro e mais triste que as noites; os poucos acontecimentos decorrem ao entardecer e à noite.

Enfim, a partir deste domínio que Baudelaire exerce sobre a linguagem, que o torna capaz de arquitetar construções como *le ciel de cette pure affection s'assombrit, et la mélancolie, et l'horreur, et l'angoisse y defilèrent en nuages* (ibid: 276) e da disseminação em seu texto de um tipo específico de sinestesia que extrapola os cinco sentidos, materializa-se diante de nós esse homem atormentado, cuja expressão de terror exterior e interior podemos divisar tão precisamente; e são as palavras de Baudelaire, colocadas em seus lábios, que dão forma e corpo a Morella e à criança, que trazem à existência o jardim onde se realiza o batizado, as dalias noturnas do túmulo onde o cadáver não mais se encontra, os momentos em que Morella se entrega a seus livros, as discussões filosóficas que ela e seu marido encetam, o reflexo das teorias metafísicas dos filósofos alemães sobre seus leitores e o estranho cotidiano desses personagens.

Uma vez proferidas, as palavras ganham vida própria ao mesmo tempo em que criam pessoas, sentimentos, acontecimentos, lugares, épocas, reflexões que, a partir de então, não podemos dizer que jamais existiram. Neste sentido, pode-se considerar os escritores como criadores, ainda que não “originais”, autores aos quais nos juntamos no ato da leitura, também este um ato de criação, e de cuja ação resultam *personas* como nossa Morella, não apenas factível, mas também real, ainda que apenas em nossa mente.

CAPÍTULO II

DA ORIGEM AO ORIGINAL

Por onde sua pena de tradutor passasse, sempre causava prejuízo aos personagens, mesmo que só se apresentassem naquele capítulo, e, sem respeitar móvel ou imóvel, atropelava a quase indiscutível sacralidade da propriedade privada. Trabalhava de várias maneiras. Na maioria das vezes, os objetos desapareciam sem mais nem menos. Aqueles tapetes, cofres, talheres de prata, cuja missão era enobrecer o original inglês, não os encontrei em nenhum lugar no manuscrito húngaro. [...] De todos os casos, para mim, o pior – porque isso decididamente mostrava má intenção e falta de hombridade – era que com frequência trocava as pedras e metais preciosos por outros sem nobreza e sem valor; a platina por lata, o ouro por latão, o diamante por zirconita ou vidro.

Dezső Kosztolányi, O tradutor cleptomaniaco

II. 1. Um discurso retórico

Há poucos anos foi publicada uma nova tradução de uma das mais importantes obras da literatura universal, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265–1321). Um trabalho como este não poderia ter passado despercebido, sobretudo à crítica do suplemento cultural de um dos mais importantes jornais do país. Porém, qualquer leitura em busca de algo novo que se dissesse sobre tradução seria um esforço vão, pois, embora Maurício Santana Dias, o crítico, termine o texto elogiando algumas soluções encontradas pelo tradutor para manter a métrica e comece dizendo que se trata de um “acontecimento louvável”, seu critério para avaliar a *qualidade da tradução* é o grau de *fidelidade* atingido por ela. Daí afirmações como:

Também é certo que toda nova tradução integral do poema de Dante é, em certa medida, uma tarefa de antemão votada ao fracasso. Isso porque é impossível sustentar, sem deixar esmorecer, a excelência e a intensidade desse poema de cem cantos. **Só um outro Dante para conseguir isso – talvez nem ele**, já que estaria tolhido pela necessidade de conformar-se à letra de um outro poeta. (Dias, 1999: 9, grifo meu)

Após essas considerações, o que resta ao leitor brasileiro que não conhece a língua de Dante e gostaria de ler *A Divina Comédia* é se conformar com sua inacessibilidade ou aprender italiano – o que talvez não seja suficiente.

Uma vez tendo conduzido o leitor a esta conclusão, pouco adianta o crítico lhe dizer que a edição é bem cuidada e que tem muitos méritos, pois, além de ser bilíngüe, com o

“texto original impresso em caracteres legíveis”, encontra-se em três volumes “arrematados por um belo estojo”. Também pouco ajuda lhe garantir que há pouquíssimos erros tipográficos e que, embora não seja ilustrada, o mais importante e que deve, de fato, ser discutido é o valor de sua tradução.

Finalizando esta parte da crítica, Dias nos lembra que “Muitos poetas e escritores brasileiros já se aventuraram na tradução de alguns trechos da ‘Comédia’ [mas] Uma coisa é verter fragmentos esparsos da ‘Comédia’; outra muito diversa é enfrentar o poema como um todo” (ibid: 9). Porém isto apenas torna mais difícil saber se ele está elogiando a mais recente empreitada, condenando a ousadia desse aventureiro ou tentando justificar seu fracasso – o que talvez seja desnecessário, pois, conforme se pode depreender de suas colocações, o fracasso é inerente à tradução de uma obra do quilate d’*A Divina Comédia*.

Tal consenso é tão patente para o crítico que ele se sente quase obrigado a justificar não o fracasso – que já era esperado – mas por que o tradutor Italo Eugênio Mauro, embora devesse estar ciente – como qualquer um, conforme suporia o crítico – de que não obteria sucesso em sua empreitada, entregou-se a ela durante “12 anos de dedicação exclusiva”. Segundo o crítico, trata-se, obviamente, de loucura, “loucura dos que se apaixonam por um determinado objeto e o perseguem, obsessivamente, até o fim”.

Ao fixar o fracasso como inerente ao ato tradutório, Dias ressalta os defeitos, erros e problemas da tradução, que ora “sacrifica força do original”, na tentativa de assegurar o “sentido literal, o metro e a rima”, ora sacrifica o léxico, dado o caráter pudico do tradutor que, “tão fiel à literalidade, evita cuidadosamente a tradução direta de certas expressões dantescas, preferindo recorrer a eufemismos” (ibid: 9).

Enfim, sacrifício, fidelidade, texto original, sentido literal e, mais que qualquer outra, fracasso são palavras-chave em seu discurso. Porém, se seu artigo representasse um

caso isolado, a quase ninguém – além do tradutor em questão e seus partidários – incomodaria. Se ele incomoda é porque reproduz e dissemina a concepção de tradução à qual subjaz a noção de que o texto de partida detém um significado definido e estável, o significado por excelência, ou, na fala dos críticos, o “significado pretendido pelo autor”. Partindo desta noção, caberia ao tradutor, enquanto leitor, identificar as intenções do autor, ao decifrar o significado de seu texto, e reproduzi-lo fielmente em outra língua.

As palavras de Carlos Heitor Cony (1998: 11) relativas à tradução do poema *O Corvo*, de Edgar Allan Poe, feita por Milton Amado, dão-nos um outro exemplo da aplicação dessa concepção de tradução à crítica:

[...] apesar de o poema ter merecido a atenção de dois monstros sagrados de nossa literatura (Machado e Pessoa), o trabalho de Milton Amado, modesto redator provinciano em Minas Gerais, é disparadamente o melhor, tanto do ponto de vista técnico, como da fidelidade interna ao poema. (1998:11)

Ainda tratando das diversas traduções que esse poema de Poe mereceu, deparamo-nos com outras críticas que invariavelmente reproduzem a mesma concepção que permeia a opinião de Cony. Para Ivo Barroso, mesmo que tais traduções tenham sido feitas por excelentes tradutores,

é forçoso reconhecer que, comparadas ao original, elas nos fazem pensar em ectoplasmas poéticos aos quais faltasse um corpo, uma forma física que lhes desse voz, o viso e o vulto da criatura viva: a essência (ou alma)

da narrativa ali está, mas lhe falta a sonoridade da orquestração que lhe daria corpo, que completaria a dualidade indissolúvel. [E sentencia:] Evidentemente que nenhuma tradução consegue preservar todos os elementos do original. (ibid: 14 e 16)

Exemplos como estes refletem uma concepção cujos pressupostos teóricos conduzem a uma visão da tradução como estabelecimento de relação entre sistemas autônomos de linguagem – língua materna (língua de partida) *versus* língua estrangeira (língua de chegada). A partir da constatação das diferenças e oposições formais entre as línguas, o estruturalismo sistematiza uma série de dicotomias – teoria e prática, sujeito e objeto, forma e conteúdo – que passou a considerar como inerentes ao ato tradutório (cf. Ottoni, 1997: 2), podendo-se resumir a noção estruturalista de tradução nos seguintes termos: “um fenômeno universal que garante o transporte de significado de uma língua para a outra” (Ottoni, ibid: 3).

Porém, retomando as palavras de Baudelaire em explicação à sua paciência para traduzir a obra de Poe – “Poe se parece comigo. A primeira vez que abri um livro seu, vi, com espanto e admiração, não só os temas sonhados por mim, mas também as frases pensadas por mim e imitadas por ele vinte anos antes.” (1973b: 386) – e as próprias traduções que ele fez, podemos colocar em questão a concepção dos críticos que insistem que o tradutor pertence a um grupo distinto de escritor, incapaz de criar.

Ao reivindicar a autoria de uma *Morella* a Poe, poderiam argumentar que Baudelaire foi discípulo do norte-americano e que procurou imitá-lo constantemente, e não lhes faltarão partidários. Analisando a obra de Poe e de Baudelaire, seus temas, suas personagens, as situações que as envolvem e a dimensão psicológica que ambos lhes

conferem e mesmo suas construções e escolha lexical, eles poderão nos apresentar muitos argumentos a favor dessa tese; recorrendo-se à biografia de ambos, mais argumentos poderão ser levantados. Porém, nem por isto aventariam creditar a Poe *As flores do mal*. Se nós aqui creditamos *Morella* a Baudelaire, esta que vimos de apresentar a partir de nossa “leitura”, é porque também ele construiu uma *Morella* ao escolher as palavras e as dispor de tal forma que nos possibilita a materialização dessa *Morella*, de seu marido, filha, livros de ocultismo e tudo que a envolve.

Assim, no contexto estritamente literário, se este pudesse ser desvinculado do restante, dizer que Baudelaire não pode ser considerado autor de *Morella* faz tanto sentido quanto dizer que Cervantes não é o autor de *Dom Quixote de la Mancha*, ou que *A divina comédia* de Mauro (não) é boa porque (não) foi fiel a “*A comédia*”⁵ de Dante.

Novamente considerando que Baudelaire foi identificado como autor dos contos de Poe, suas palavras acima reproduzidas e as próprias traduções, é possível supor que, neste caso, o único determinante da originalidade seria a precedência de Poe. Tais textos são creditados a Poe – e não a Baudelaire – simplesmente porque ele os escreveu, em inglês, duas décadas antes de Baudelaire ter a oportunidade de imaginá-los e escrevê-los. Tal hipótese encerra a resposta à nossa questão mais básica: se a data de edição e o nome do autor e tradutor de uma obra publicada em diferentes línguas fossem ignorados, não seria possível distinguir o “original” da tradução, ou, remetendo-nos a nosso exemplo, se a data de publicação de *Morella* fosse ignorada, não haveria critérios que pudessem ser usados para afirmar que Poe, e não Baudelaire, é autor do conto.

⁵ O crítico Maurício Santana Dias se refere a *A divina comédia* como “*A comédia*”. argumentando que “o adjetivo ‘divina’ foi acrescentado posteriormente, por leitores maravilhados, ao título escolhido por Dante” (1999: 9).

II. 2. Um percurso histórico

Com o advento da máquina de imprimir de Gutenberg, tornou-se possível multiplicar, pela impressão, os manuscritos que até a época tinham circulado entre os burgos e castelos na voz dos travadores, goleardos e jograis. A partir da revolução provocada por Lutero com sua tradução da Bíblia – que, não nos esqueçamos, inaugura a publicação impressa –, até as Sagradas Escrituras podiam ser lidas pelas pessoas comuns, fora da Igreja. Com o passar do tempo, o acesso aos romances de cavalaria e mesmo a cantigas, canções de gesta, lais e baladas é facilitado pela impressão. Neste contexto, o mercantilismo nascente parece ser simultaneamente causa e consequência das transformações sociais e culturais em processo.

Porém, se um manuscrito iria ser impresso e vendido, alguém, além dos operários desta nova indústria, deveria ser responsável por ele e beneficiário dos lucros auferidos. Com o passar do tempo e a premência de solucionar os problemas gerados pelo novo setor, conceitos até então irrelevantes, porquanto desnecessários, foram estabelecidos; assim, nascem o autor, o livro e o tradutor – juntamente com o livreiro/editor, o comerciante de livros, o leitor, o censor, o comentador/crítico, a valorização da escrita em detrimento da palavra falada, a necessidade de se conquistar novos mercados consumidores e a colonização da América por um novo Velho Mundo.

Ao resultado da impressão de um manuscrito – contendo um texto disposto em um determinado formato, com caracteres tipográficos, em folhas reunidas no interior do conjunto formado pela capa e contra-capas, com o nome do autor e do editor ou editora (pessoa ou empresa responsável pela impressão) – passou-se a chamar livro. Posteriormente, à medida que outras informações se apresentavam relevantes, foram sendo

adicionadas: numeração das páginas; identificação dos volumes, quando a obra era extensa demais para que as folhas em que foi impressa coubessem em um único volume; quantidade de livros editados por vez; número e ano da edição; nome do ilustrador da capa e interior do livro. Autor, neste contexto, era simplesmente o termo atribuído ao escritor – aquele que escreve – do texto. Porém, se esta definição não é argumento suficientemente forte para convencer que autoria e originalidade não são conceitos co-relacionados, voltemos ainda mais três ou quatro séculos até a “origem” das primeiras obras literárias da Europa Ocidental de que temos notícia.

Por volta do século XII, embora o reino franco continuasse envolvido em guerras, estas são menos freqüentes do que nos séculos precedentes, assim os cavaleiros não mais eram requisitados por guerras sucessivas, possibilitando o desenvolvimento da convivência social nas cortes recém constituídas dos duques e condes e a necessidade de um comportamento social mais condizente com a nova realidade; daí a emergência, na literatura, das histórias atualmente consideradas normativas pelos medievalistas (cf. Spina, 1991).

Entre vários contos desta época conhecidos atualmente encontramos *O Romance de Tristão e Isolda*. O argumento mais forte usado por medievalistas como Gaston Paris para defender a condição de mito de seus protagonistas não é o fato de eles resumirem infinitas situações que expressam a realidade coletiva, mas sim a perda de suas origens ao longo do tempo. Assim, Bédier, Chrétien de Troyes, La Chèvre, Thomas e Béroul são apenas alguns, entre inúmeros desconhecidos, “autores” do romance. Sabe-se, porém, que *O Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier (1864 – 1938) é uma tradução do fragmento que nos chegou do texto medieval de Béroul (cf. Paris, 1988: X).

Se há romances cujos autores são incontáveis, há outros para os quais nenhum nome se apresenta. Por vezes, ocultar a autoria da obra constituía artifício para conferir maior confiabilidade à mesma. Vejamos o caso da versão atualmente publicada do *Libro de la Orden de la Cabalaria*, que teria sido encontrada na Biblioteca do Colégio de Nossa Senhora da Sapiência, na Cidade de Palma, pelo presente editor, José Ramón de Luanco. Este atribuiu sua autoria a Ramon Lull, um certo Barão Raymundo Lulio Martyr que teria vivido no século XIII e teria escrito vários outros livros, entre os quais *Artificio Luliano*, *A doutrina Pueril*, *O Livro da Contemplação*, *Arte Compendiosa*, *Regimen de el Principe* e *Ordem de Clerencia*. O livro em questão dataria de 1276, quando o barão contava 45 anos. Para reforçar a perda da origem, ele esclarece que o manuscrito foi levado para a corte de Mallorca por um jovem escudeiro que o recebeu de um velho asceta cuja proximidade da morte lhe inspirou a transmitir seus conhecimentos para os mais jovens a fim de que a Cavalaria, suas tradições e normas fossem conservadas. Uma vez na corte, o escudeiro o teria colocado à disposição de todos que quisessem copiá-lo, possibilitando sua difusão, tendo sido Ramon Lull um entre muitos copistas. A similaridade entre o nome do editor e do autor medieval – José Ramón de Luanco e Ramon Lull – e o esforço de construção da identidade do segundo nos levam a colocar sob suspeita sua existência.

Há ainda entre os medievais uma outra forma de se declararem “não-autores” de uma obra. Chrétien de Troyes, por exemplo, afirma que a Condessa de Champagne, fascinada pela figura de Guinevere, foi quem concebeu o assunto e a tese de seu *Lancelot, o cavaleiro da charrete* e lhe pediu que o transpusesse para o papel (cf. Foucher, 1991: 121).

Mesmo a autoria da “primeira grande obra pessoal, confirmada e reivindicada por seu autor”, nas palavras de Jean-Pierre Foucher (1991: 29), é invalidada, no sentido de “criação original”, quando afirma que *Érec et Énide*, o primeiro romance do ciclo arturiano

bretão de Chretien de Troyes, escrito entre 1160 e 1164, teve como base lendas britânicas e armoricanas que remontam a contos gauleses e lais bretões originados na tradição heróica dos celtas e dos eruditos da Cornualha e Câmbria.

Talvez o mais representativo exemplo documentado da impossibilidade de relacionar autoria e originalidade sejam os romances que envolvem o Santo Graal. Ainda segundo Foucher, o *Romance do Graal*, de Chrétien de Troyes, gira em torno de um mito pagão de origem céltica sobre um lendário caldeirão que, em seu romance, Chrétien chama de graal. Como ele morreu antes de terminar o romance, não explicando o que seria o graal, este se tornou ainda mais misterioso. Um século depois, a lenda teria sido reinterpretada do ponto de vista cristão, por Robert de Boron, que descreve o graal como o cálice que Cristo teria usado na Última Ceia (ibid: 31).

Histórias como estas atravessaram as fronteiras geográficas, chegando a Portugal, onde, séculos mais tarde, deram origem a *A demanda do Santo Graal*, de “autoria desconhecida” (cf. Megale, 1989: 5).

Ainda na Península encontramos outros exemplos de romances de cavalaria, como o *Romance de Amadis*, de Afonso Lopes Vieira. Em sua introdução, descobrimos que se trata de uma versão moderna, de 1922, mas que a intenção do autor era ser fiel ao máximo possível à primeira versão portuguesa em prosa do romance, supostamente composto no século XIII por Joam Lobeira, vassalo do Infante Dom Afonso de Portugal. Para tanto, Vieira teria se baseado em uma versão castelhana, atribuída a Garci-Odoñez de Montalvo. O “original” de Joam Lobeira jamais foi impresso e dele não se conservou nenhum manuscrito. Sabe-se de sua existência apenas porque, além da tradição que assegura ao *Romance de Amadis* origem portuguesa, pesquisas do próprio Afonso Lopes Vieira e da romanista Carolina Michaëlis de Vasconcellos demonstram que o lais composto por

Amadis e dedicado à gentil senhorita Leanoreta, registrado no Cancioneiro Colucci-Brancuti, teria feito parte de um *Amadis* português anterior à versão castelhana e teria sido traduzido para o castelhano juntamente com a reescrita do restante do romance, por Garci-Ordóñez de Montalvo. Antes, porém, o tal “original português” teve seu vocabulário e sintaxe modificados e se lhe acrescentaram mais aventuras a fim de que melhor se adequasse ao gosto cavaleiresco. Este “original” também não foi conservado; há apenas referências a ele em alguns manuscritos do cronista Gomes Eanes de Zurara. A versão de Montalvo seria, pois, o terceiro “original” de que temos notícia. Novamente reescrito, o romance foi adaptado ao gosto renascentista e pela primeira vez impresso. Deste “original”, muitas vezes reeditado, subsiste um exemplar de 1508 e a equivocada hipótese de que *O Romance de Amadis* seria de origem espanhola.

Quanto à origem do protagonista, Amadis, supõe-se ter sido um bravo cavaleiro bretão do século VII cuja história, conservada pelas lendas populares, resistiu ao tempo e serviu inicialmente como matéria para diversas cantigas dos trovadores anglo-franceses do século XIII. Devido à intensa relação comercial e cultural entre as recém-constituídas nações européias, tais cantigas chegaram a Portugal, onde ele se torna o primeiro cavaleiro andante exemplar dos romances peninsulares e – por que não? – origina, séculos mais tarde, a mais famosa sátira dos romances de cavalaria ao ser rebatizado por Cervantes como Dom Quixote de la Mancha.

Após esta incursão pela “origem” de algumas obras ainda populares entre nós, talvez se torne possível perceber também a relatividade da noção de originalidade, que nos parece tão dependente da disponibilidade de meios para documentar e preservar informações quanto da necessidade e da pertinência de se empreender tais tarefas.

Uma vez que obras que temos como *originais* atualmente, tal como o *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes, são o resultado de transformações efetuadas por meio de reprodução, adaptação, recriação e tradução – e que a noção de original como fonte é passível de crítica, voltamos a afirmar que dizer que Baudelaire não pode ser considerado autor de *Morella* faz tanto sentido quanto dizer que Cervantes não é o autor de *Dom Quixote de la Mancha*.

CAPÍTULO III

A TRADIÇÃO NA TRADUÇÃO

Escrever sob seu próprio nome estava fora de qualquer cogitação. Nada sabia fazer, porém, senão escrever. Procurei então um editor honesto e humano, recomendei-o, e no dia seguinte o editor incumbiu-o da tradução de uma novela inglesa de detetives. Era um daqueles lixos com os quais nós não queremos sujar as mãos. Não o lemos. No máximo o traduzimos, usando luvas.

Dezső Kosztolányi, O tradutor cleptomaniaco.

III. 1. Em busca da melhor tradução

Partindo da constatação de que as traduções que Baudelaire fez dos contos de Poe não foram percebidas enquanto tradução, podemos supor que ao leitor elas não apresentavam qualquer elemento que denunciasses seu caráter de tradução. Uma implicação imediata a que tal hipótese poderia conduzir é que não há critérios formais de aplicação geral que possam ser utilizados com a finalidade de distinguir texto traduzido de texto original. Neste caso, nosso questionamento se volta para a existência de pistas ou rastros que possam evidenciar a um leitor que o texto que ele tem em mãos não foi concebido na língua em que a ele se apresenta – ainda que a existência destas pistas não signifique que elas poderiam ser agrupadas por categorias de modo a vir a constituir parâmetros aplicáveis às traduções para confirmar a sua não-originalidade.

Se existem pistas, é de se supor que tenham sido apontadas por teóricos tradicionais; por isto apresentaremos a seguir alguns dos principais modelos de tradução.

Começando pela definição de Eugene Nida (1964), a tradução seria um processo de busca na língua de chegada de equivalentes para o conteúdo e a forma do texto de partida e também de reprodução do caráter dinâmico da comunicação como um todo. O seu *modelo operacional* se divide em três etapas: a primeira seria a redução do texto original a seus núcleos mais simples e semanticamente mais evidentes; a segunda, a transferência do significado que o texto tem na língua original para um texto escrito na língua da tradução e a terceira, a geração de uma expressão estilística e semanticamente equivalente na língua da tradução (cf. 1964: 68).

Tal como Chomsky, Nida considera a língua como um mecanismo dinâmico e um código comunicativo, daí resultando sua visão do tradutor e do leitor como elementos que atuam no ato comunicativo.

Com a intenção final de alcançar a maior equivalência possível entre a mensagem transmitida pelo texto de partida e a transmitida pelo texto de chegada, o tradutor deve, segundo ele, avaliar a natureza da mensagem, o(s) objetivo(s) do autor e o seu próprio e o público alvo do texto original e da tradução. Ele também diferencia a equivalência centrada no conteúdo e forma da mensagem – que denomina *equivalência formal* – da *equivalência dinâmica*, centrada em elementos extralingüísticos, tal como comportamentos relevantes na cultura da qual faz parte a língua de chegada, e estabelece que o tradutor deve procurar esta segunda, eliminando, assim, a necessidade de o leitor do texto traduzido compreender os padrões culturais do contexto da língua de partida. Desta forma, a tradução produziria um efeito de naturalidade, tal como o texto de partida. Para ele, tradução ideal é aquela que consegue um grau de equivalência ao que denomina texto original elevado o bastante para reproduzir no seu leitor os mesmos efeitos que esse produziu em seus respectivos leitores, como se isto não dependesse de fatores que escapam ao controle do tradutor.

Pode-se perceber que, embora a reflexão de Nida apresente neste ponto aspectos positivos ao partir da concepção de língua como um processo dinâmico e ao levar em conta elementos extralingüísticos, ela se revela tradicional ao propor a busca da equivalência entre o texto de partida e o texto de chegada. Ao dizer que a equivalência pode se dar em dois níveis diferentes, Nida reconhece haver no texto de partida um significado que deve ser identificado pelo tradutor e recriado no texto de chegada, eliminando a estranheza típica do estrangeiro por meio da tradução dos padrões culturais do contexto da língua de partida

– ou seja, substituição dos mesmos pelo seu equivalente na língua de chegada. Esta seria, pois, sua regra para se alcançar o que ele consideraria uma boa tradução.

Nossa crítica principal à sua teoria se baseia no fato de que a possibilidade de se alcançar o que ele chama de equivalência dinâmica é questionável, uma vez que não há como garantir que um leitor que tivesse um *back-ground* diferente do *back-ground* do tradutor e que fosse incapaz de encontrar em um determinado texto de partida o que o tradutor encontrou perceberia a equivalência entre o texto de partida – se tivesse acesso a ele – e o texto de chegada.

Outro importante teórico da tradução, J. C. Catford (1980), partindo da definição de tradução de M. A. K. Halliday – “substituição de material textual numa língua por material textual equivalente noutra língua” (1980: 22) –, classifica as possibilidades de tradução em *parcial* (cópia de uma ou mais partes do texto de partida, sem tradução, incorporando-a(s) ao texto traduzido); *plena* (substituição de todo o material textual da língua de partida por material textual equivalente na língua de chegada, podendo se dar no nível lexical, gramatical, fonológico e grafológico); *restrita* (uma espécie de *tradução plena* que se dá em apenas um nível) e *total* (*tradução plena*, em todos os níveis). Dentro destas possibilidades, a tradução poderia ser efetuada considerando-se palavra por palavra (o que ele classifica como *tradução limitada à ordem da palavra*); *livre* (o oposto da anterior) e *literal* (o meio termo entre ambas).

Tal como Nida, Catford também propõe a equivalência como modelo de tradução, porém se revela mais tradicionalista ao restringir a equivalência aos níveis lingüísticos.

Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (1977), por sua vez, classificam a tradução a partir de dois procedimentos técnicos por meio dos quais julgam que se daria: a tradução literal ou palavra-por-palavra (*tradução direta*) e a não-literal (*tradução oblíqua*), que

envolveria a transposição, modulação, equivalência e adaptação. Para eles, este segundo procedimento é necessário quando, e somente quando, o primeiro se revela insuficiente. A *tradução direta/literal* deveria ser privilegiada porque seria uma solução completa em si mesma, única e irreversível, pois a *retradução*, ou seja, a tradução do texto na língua de chegada para a língua de partida, teria como resultado precisamente o texto original (Vinay e Darbelnet, 1977: 48).

Considerando que se deve evitar as marcas que denunciam a origem estrangeira do texto, Vinay e Darbelnet apresentam como exemplo a ser seguido pelo bom tradutor o caso do pai inglês que beija sua filha na boca; como isto não é costume na França, a tradução de “he kissed his daughter on the mouth” deveria ser “il serra tendrement sa fille dans ses brás” (cf. Vinay e Darbelnet, 1977: 53). Para teóricos que indicam o procedimento da tradução palavra-por-palavra, até que os limites de sua flexibilidade são bastante extensos. Ironias à parte, seria no mínimo incoerente assistirmos a um filme inglês dublado em francês em que um narrador relata um acontecimento enquanto este é representado na tela e, ao dizer “ele abraçou sua filha”, víssemos na tela um pai beijando sua filha. Certamente diríamos se tratar de grosseiro erro de tradução e não de uma opção do tradutor pela adaptação aos costumes locais. A quem recorresse em defesa do tradutor, poderíamos perguntar por que os personagens comem *cookie* e não *croissant*, como é costume na França. Seguindo esta linha de raciocínio ao extremo, encontraríamos uma série de elementos – que vão desde as roupas usadas pelos personagens até os lugares por eles freqüentados – para argumentar que este tipo de adaptação aos costumes locais, se empreendido de fato, deveria englobar o texto como um todo, não se limitando à troca de palavras, o que resultaria, em última análise, em um outro texto, um texto nada “fiel ao original”, como Vinay e Darbelnet esperam que seja uma “boa tradução”.

Gerardo Vázquez-Ayora (1977), por sua vez, defende a *tradução obliqua* como forma de se evitar os erros gerados pela *tradução literal* e de se reproduzir o contexto do texto de partida no texto de chegada, sempre com a finalidade de se evitar a influência da língua de partida sobre a língua de chegada, o que garantiria uma “tradução livre dos rastros do texto original”, ou, em outras palavras, uma tradução tão “fiel ao original” que até pareceria um “texto original”. Para se alcançar a *tradução obliqua*, ele estabelece os mesmos passos que Nida estabeleceu em seu *modelo operacional*: reduzir o texto original às orações pré-nucleares estruturalmente mais simples e semanticamente mais evidentes, transferir o sentido da língua original para a língua de chegada e gerar nesta uma expressão estilística e semanticamente equivalente (cf. Vázquez-Ayora, 1977: 49).

Após revisar as teorias de tradução dos autores anteriores, Peter Newmark (1981) se concentra na tensão que considera existir entre optar pela *tradução livre* ou pela *literal* e entre tomar o leitor como ponto de referência para as escolhas que deverão ser feitas no processo de tradução ou no autor, ressaltando que, para se evitar os erros gerados por se manter o foco sobre o leitor, é preciso levar em conta o objetivo do texto de partida e as funções da linguagem nele presentes. Logo, o tradutor deveria adotar dois procedimentos diferentes de tradução, em função do texto de partida: a *tradução semântica* – focada sobre a língua, o autor e o leitor (que podemos considerar como a comunidade interpretativa, embora ele não use este termo) do texto de partida – e a *tradução obliqua* – em que o foco recai sobre a língua, o autor e a comunidade interpretativa do texto de chegada (cf. Newmark, 1981: 39). Por meio de seu modelo, pode-se divisar claramente a posição do tradutor: um técnico transportador de significado que se encontra submetido a um contexto dominado ora pelo texto original, ora pela comunidade interpretativa à qual se destina a tradução.

Como se pode observar, o denominador comum a todos estes teóricos é a necessidade que consideram inerente à boa tradução de se preservar o “significado do original”, sendo esta a característica básica dos teóricos aqui denominados tradicionais, em oposição à corrente pós-estruturalista, que principia a discussão em torno da tradução questionando a existência de significados estanques em um texto. Também é visível a noção dos teóricos tradicionais de que a boa tradução é aquela que não revela sua condição de tradução. Logo, é de se concluir que, para eles, a “boa tradução” é aquela que não deixa marcas do “original” e, portanto, não pode ser identificada como tradução quando considerados apenas os aspectos lingüísticos.

Do reconhecimento do texto de partida como modelo a ser imitado decorrem a super-valorização do que chamam original, em detrimento da tradução, e a comparação entre ambos, destacando-se as diferenças como momentos em que o tradutor teria sido “infel” e produzido um texto de qualidade inferior. Porém, conforme já se observou, não é possível encontrar em todo e qualquer texto de chegada “traços delatores” de seu *status* de tradução – que consideram indícios de má tradução – quando não se tem o texto de partida como referência.

III. 2. Alguns percursos equivocados

Reconhecendo a impossibilidade de se desmascarar uma tradução quando não se dispõe do texto de partida, os críticos o têm adotado como referência para avaliar a qualidade da tradução. Assim, a expressão *boa tradução*, que tem resumido o objetivo final do tradutor adquire diferentes sentidos, nas diferentes correntes teóricas consideradas, que variam de acordo com a postura teórica adotada.

Se, em uma situação bastante concreta, uma personagem entra em uma sorveteria, abre sua carteira, tira algum dinheiro, entrega-o para o atendente e diz que quer *glacê de fruto da paixão*, provavelmente o leitor ficará ávido por saber que especialidade seria esta. Supondo que, pela leitura das páginas anteriores, ele já saiba que a situação se passa na França, entre personagens franceses, pode imaginar que se trata de uma iguaria da cozinha francesa com um nome bastante romântico – o que não deve surpreendê-lo uma vez que a cozinha francesa é conhecida como uma das mais requintadas e os franceses como muito românticos. Porém, se este leitor sabe um pouco de francês, o bastante para relacionar *glacê* com *glace* [sorvete] e *fruto da paixão* com *fruit de la passion* [maracujá], provavelmente perceberá que faz mais sentido interpretar que a personagem pediu um sorvete de maracujá – e não *glacê de fruto da paixão*. Ele poderá usar a favor de sua tese o fato de *fruto da paixão* não estar com iniciais maiúsculas – o que ele reconheceria como marca de substantivo próprio – e nem em itálico – marca de expressão ou termos que têm seu sentido previamente fixado por aquela forma ou modificado por algum fator inerente ao contexto em que se encontra. Uma conclusão possível é que se trata de um texto traduzido do francês e que o tradutor se deixou enganar pelos falsos cognatos. Provavelmente, este leitor identificaria esta situação como um erro de tradução.

Em uma outra situação, imaginemos um leitor que se encontra em um momento da narrativa em que um grupo de judeus deportados da Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial está em um navio, em alto-mar. Todos cantam, chorando, músicas alemãs. Então ele se depara com o seguinte diálogo, travado entre dois comandantes nazistas:

Comandante A: *Eles estão muito tristes.*

Comandante B: *Sim, eles perdem a Alemanha.*

Comandante A: *Claro! Eles são alemães!*

Diante deste quadro, o leitor mais atento não deixaria de observar a ausência de lógica na segunda fala do Comandante B. Se não há nenhum indício anterior de que ele sofre de algum tipo de afasia, é de se suspeitar que começa aí a sua loucura; o leitor poderá passar a esperar desse personagem um comportamento atípico do que se considera o padrão normal e, ao perceber, páginas à frente, que o comandante em questão está em seu juízo perfeito, imaginar que há um problema inexplicável naquela passagem, talvez um erro de tradução. Se este leitor sabe inglês o bastante para se lembrar que *to miss* tem o sentido de *perder*, mas também significa *sentir falta*, ele pode remontar o diálogo substituindo o fala do Comandante B por “Sim, eles sentem falta da Alemanha.” e continuar a leitura com a certeza de que esse texto foi traduzido do inglês, tendo o tradutor sido pouco perspicaz na escolha da tradução mais coerente naquele contexto.

Estes casos ilustram bem a concepção pós-estruturalista no que se refere à boa ou má tradução. Do reconhecimento de que a interpretação de um texto é definida mais pelo leitor que pelo texto em si, podemos inferir que a percepção dos erros de tradução – que, para esta corrente, seriam os únicos determinantes de uma má tradução – depende em

elevada proporção da perspicácia e dos conhecimentos detidos pelo leitor. Isto não implica que os teóricos pós-estruturalistas deixam de considerar os erros como tais; apenas os relativizam ao admitir que para um universo interpretativo composto por, por exemplo, brasileiros que não conhecem a língua francesa e que consideram os franceses românticos e *bons gourmets*, *glace de fruit de la passion*, no contexto acima criado, pode perfeitamente corresponder a *glacê de fruto da paixão*.

Esta corrente ressalta, ainda, que o tradutor é, também ele, um leitor e que, como qualquer outro, faz parte de uma comunidade interpretativa. Porém, a tradução em questão – que, de fato, constitui um erro e certamente seria classificada como ruim por qualquer comunidade interpretativa que conhecesse a língua francesa e as armadilhas que os falsos cognatos produzem – pode ser considerada qualitativamente superior à tradução de “he kissed his daughter on the mouth” por “il serra tendrement sa fille dans ses brás” na fala de um narrador em um filme legendado. Esta, sim, representaria um erro flagrante aos olhos de uma comunidade interpretativa que veria um pai beijando a filha e leria que o pai abraçou a filha, em um contexto em que não há justificativas para o “engano” em que incorre o narrador que pronuncia esta fala. Logo, o critério que Vinay e Darbelnet usam para definir “má tradução” – uma tradução que deixa seu rastro – revela-se inadequado, bem como é inadequada a sugestão que apresentam para eliminar o “rastro de tradução”.

Outros casos que podem deflagrar no leitor a hipótese de que o que ele tem em mãos é uma tradução podem ser representativos de uma má tradução não por denunciarem a condição de tradução, mas por dificultarem – se não impossibilitarem, mesmo – que uma determinada comunidade interpretativa produza significado. Por exemplo, o aparecimento de alguma expressão idiomática ou de um ditado popular traduzidos literalmente. Mas é preciso ressaltar que detectar ou não que se trata de uma tradução, desconsiderando todas as

demais informações suplementares ao texto – o nome do tradutor, o nome do autor do texto de partida, o título do texto de partida, que nem sempre é mantido no texto de chegada – é uma questão irrelevante quando se trata de discutir a qualidade de uma obra, traduzida ou não.

Além disso, mesmo quando há traços identificáveis com indícios de que há um texto de partida que resultou naquele, conforme vimos, nada justifica que se use a expressão “texto original” para denominar o texto de partida, pois tal expressão se encontra impregnada com a conotação de fonte primária, nunca antes concebida, depositária do “real significado pretendido pelo autor” e naturalmente superior, devido à precedência, a seus derivados. A simples constatação da existência de tais marcas também não as credencia como parâmetros, mesmo a especialistas em linguagem e políglotas, para se afirmar que um determinado texto é tradução/derivado e outro é original/matriz/fonte.

Podemos refletir melhor sobre esta questão ao nos reportarmos ao romance *The marriageable daughter/La fille à marier*, de Daniel Gagnon (apud Simon: 1999), um escritor franco-canadense que se encontra na fronteira entre duas línguas e duas culturas. Este seu romance é composto por uma série de cinquenta cartas escritas por uma personagem-narradora chamada Jeanne. Ela tem 12 anos e escreve para uma amiga imaginária sobre seu amor impossível por Nicolas – que já está morto –, sobre os homens mais velhos que abusam dela e sobre o desespero de não poder se comunicar com as pessoas que estão à sua volta.

A versão em francês foi a primeira a ser publicada, em 1985. Posteriormente, em 1989, publicou-se a versão em inglês, como uma “tradução” do francês (cf. *ibid*: 68), mas diz ter escrito o “original” em inglês. Analisando as duas versões, Sherry Simon afirma ter encontrado vários indícios de que o “original” realmente foi escrito em inglês, pois haveria

“associações de palavras e imagens que de fato fazem mais sentido em inglês que em francês” (ibid: 68). Seus exemplos são retirados do seguinte parágrafo dos textos de Gagnon:

This letter to you in the Queen's English, the wailing of a newborn infant in wanderings, roaming haphazardly, staggering, vacillating, wavering in vacuity in Canadian amptiness, freezing in the Police ice from sea to sea, glorious and free, we stand on guard for thee beneath the shining skies, our home and native land, and the poor Indians, the lost Indian summer, O chère Phillis, où es-tu, where are you?

Cette lettre dans une langue correcte, chant incohérent d'une nouveau-née régulièrement ballotée dans un sens et dans l'autre, errant au hasard, chancelante, vacillante, titubante dans la vacuité du vide canadien, se congelant dans la glace du pôle d'une mer à l'autre, glorieux et libres nous nous tenons au garde-à-vous sous les cieux illuminés de notre pays, et les pauvres Indiens, l'été indien perdu, ô dear Phyllis, where are you?

Do inglês ela destaca as expressões *Queen's English*, *from sea to sea* e *glorious and free* como “mais fortes e mais coerentes que os equivalentes sugeridos em francês” (ibid: 69): *une langue correcte*, *d'une mer à l'autre* e *glorieux et libres*. Porém, ela também destaca outras construções que parecem fazer mais sentido em francês que em inglês,

afirmando que *je suis sur le pas de la porte, pas de pas de valse, pour céder le pas aux bêtes immondes e leur permettre de passer* soam melhor que *I am standing in the doorway, on waltz steps, to give the filthy beasts precedence e allow them to pass* e que “O jogo de palavras em torno de ‘pas’ no texto em francês não é reproduzido no texto em inglês”, acrescentando que “há algo extra-material na versão em francês que não existe na versão em inglês”. Após constatações como estas, ela chega à conclusão de que “De fato não há como declarar qualquer um destes textos como original” (ibid: 69).

Como Gagnon afirma ter escrito o “original”, no sentido de primeiro, em inglês, ele teria optado por “traduzir” a expressão *Queen’s English* por *une langue correcte*, o que pode denotar que ele não queria denunciar que o texto foi escrito primeiramente francês (cf. ibid: 68), caso contrário, poderia ter escrito *L’anglais de la Reine* ou, se ele quisesse uma “equivalência perfeita” – como parece sugerir sua “tradução” da frase “O chère Phyllis, où es-tu, where are you?” por “ô dear Phyllis, where are you” –, poderia ter empregado algo semelhante a *Le Français du roy*, em referência a um francês padrão, a despeito de a personagem ser uma canadense e de a situação de ex-colônia talvez não favorecer a visão da língua dos reis da França como padrão. Provavelmente ele realmente não procurava uma “equivalência perfeita”, pois mesmo a frase que parece indicar a busca da equivalência apresenta diferenças; em lugar de *ô dear Phyllis, where are you, où es-tu?*, que seria a tradução do “original” inglês *O chère Phyllis, où es-tu, where are you?*, ele usa simplesmente *ô dear Phyllis, where are you?*.

Com relação às observações de Simon, podemos nos perguntar se a expressão *from sea to sea* soa melhor em inglês que *d’une mer à l’autre* soaria em francês ou se de *mer à mer* soaria muito estranho. Como saber? Talvez questionando falantes nativos de inglês. Porém, o resultado seria sempre subjetivo e, como tal, variável, dependendo de diversos

fatores relativos ao sujeito da pesquisa que definiriam a comunidade interpretativa à qual pertence. Finalmente, que argumentos sustentariam que *glorious and free* soa melhor em inglês que *glorieux et libres* soaria em francês?

Diferentemente dos problemas identificados nos primeiros exemplos citados – a tradução de *glace de fruit de la passion* por *glacê de fruto da paixão*, *they miss Germany* por *eles perdem a Alemanha* e *he kissed his daughter on the mouth* por *ele abraçou sua filha*, em lugar de *sorvete de maracujá*, *eles sentem falta da Alemanha* e *ele beijou sua filha na boca*, respectivamente – que constituem, de fato, erro de tradução, caracterizando uma tradução ruim para quem é capaz de perceber estas escolhas como erros, as opções de equivalência oferecidas por Gagnon não nos remetem diretamente à idéia de que a versão francesa é necessariamente a tradução da versão inglesa, mesmo se o argumento usado a favor desta tese for o reconhecimento de que a expressão *Queen's English* soa melhor que *une langue correcte* por ser uma expressão já cristalizada, pois quem pode afirmar que o escritor do texto de partida sempre fará melhores escolhas lexicais que o escritor do texto de chegada? Também há a possibilidade de o escritor do texto de partida escolher propositalmente expressões não correntes na língua em que escreve para provocar no leitor a estranheza e suscitar nele a hipótese de que tem em mãos uma tradução.

Percebe-se, pois, que o jogo no qual Gagnon nos envolve é exemplar quando se trata de questionar a existência de parâmetros, ou mesmo pistas, inerentes ao texto que possibilitariam a distinção entre “original” e tradução.

Conhecendo a concepção de caráter tradicional que afirma que há marcas lingüísticas características de tradução – mesmo não sendo possível identificá-las em todas as traduções, como constatamos –, o autor constrói, como um arquiteto, dois textos labirínticos que levam aqueles que procuram nas marcas lingüísticas a solução para o

enigma em que se constitui a diferenciação entre “original” e tradução a se perderem por encruzilhadas que só podem conduzir a uma saída: não há elementos textuais que permitam definir com precisão se se trata de uma tradução ou de um “original”, como Simon acaba reconhecendo (cf. *ibid*: 69). Esta constatação apresenta ao menos duas implicações. Primeira: o reconhecimento de que tradução não pode ser definida como versão inferior de um texto, sendo o tradutor um mero técnico, incapaz de criar, de fazer escolhas e de lidar com a linguagem tão bem quanto o autor; segunda: só tem merecido uma boa crítica a tradução na qual o crítico é capaz de enxergar a “fidelidade ao texto original”.

Ao menos no caso dos críticos brasileiros citados anteriormente, percebe-se o reconhecimento de que a recuperação total da forma e conteúdo/significado de um texto é impossível. Provavelmente, no reconhecimento, ainda que não explicitado, dessa impossibilidade se encontra a fonte de suas críticas negativas às traduções, e não necessariamente nos textos que criticam.

Como as discussões sobre tradução que buscam estabelecer uma posição melhor para ela necessariamente implicam o questionamento da possibilidade da existência de significados estáveis e inerentes ao texto e da própria originalidade do material intelectual, que fatalmente conduziria ao questionamento das bases que mantêm o dito “original” em uma posição superior, tais discussões e implicações como a que acabamos de sugerir são evitadas sob o pretexto de que a tradução seria de fato uma atividade secundária. Mas se os teóricos considerassem os textos de Baudelaire, esquecendo-se de que se tratam de traduções de textos de Poe, provavelmente não encontrariam defeitos a enumerar e tampouco argumentos ou explicações para tais defeitos; encontrariam, sim, qualidades. As mesmas que todos os críticos e teóricos que têm se debruçado sobre sua obra têm

encontrado – e não faria sentido passar a enxergar defeitos em textos em que, antes de se saber traduções, só se viam qualidades.

III. 3. Uma *Morella*, vários textos

Como temos reforçado até este ponto, o que se pode detectar mais flagrantemente quando se comparam dois textos que se pretendem “iguais”, embora escritos em línguas diferentes, é a diferença inerente às línguas e, em alguns casos, outras diferenças, não determinadas pelo sistema lingüístico usado. Porém, em nenhum caso, pode-se assegurar a inferioridade de um texto com base nas diferenças que ele apresenta em relação a um outro que se reconheça como sua fonte. Destacamos, então, um exemplo das traduções dos contos de Poe por Baudelaire⁶ com o propósito de demonstrar não apenas a falácia do critério de avaliação de tradução adotado pela maioria dos críticos tradicionalistas, mas também de fundamentar nossa hipótese de que pode haver textos traduzidos que não trazem em seu corpo cicatrizes deladoras de um processo de transformação cujo resultado inexorável é um clone imperfeito.

A Morella de Baudelaire:

[...] Et ma nature se fondait parfois en pitié; mais, un moment après, je rencontrais l'éclair de ses yeux chargés de pensées, et alors mon âme se trouvait mal et éprouvait le vertige de celui dont le regard a plongé dans quelque lugubre et insondable abîme.

⁶ O conto *Morella*, aqui reproduzido parcialmente, em quatro versões – no francês de Baudelaire, no inglês de Poe, nossa tradução para o português e a tradução de Oscar Mendes –, pode ser encontrado na íntegra em anexo.

Dirai-je que j'aspirais, avec un désir intense et dévorant au moment de la mort de Morella? Cela fut ainsi; mais le fragile esprit se cramponna à son habitacle d'argile pendant bien des jours, bien des semaines et bien des mois fastidieux, si bien qu'à la fin mên nerfs torturés remportèrent la victoire sur ma raison; et je devins furieux de tous ces retards, et avec un coeur de démon je maudis les jours, et les heures, et les minutes amères. Qui semblaient s'allonger et s'allonger sans cesse, à mesure que sa noble vie déclinaît, comme les ombres dans l'agonie du jour.

Mais, un soir d'automne, comme l'air dormait immobile dans le ciel, Morella m'appela à son chevet. Il y avait un voile de brume sur toute la terre, et un chaud embrasement sur les eaux, et, à voir les splendeurs d'octobre dans le feuillage de la forêt, on eût dit qu'un bel arc-en-ciel s'était laissé choir du firmament. (Baudelaire, 1965: 275)⁷

⁷ [...] Minha natureza, às vezes, demonstrava piedade, mas momentos depois eu sentia o brilho de seus olhos iluminado por seus pensamentos e então minha alma novamente se transtornava e experimentava a vertigem do olhar que mergulha em um lúgubre e insondável abismo.

Direi eu que desejava – com desejo intenso e dilacerante – a morte de Morella? Era isso, mas o frágil espírito se agarra a seu habitáculo de argila durante dias, semanas e meses fastidiosos, até que por fim meus nervos torturados venceram minha razão e eu fiquei furioso com aquela demora e com o coração demoníaco eu maldisse os dias e as horas e os minutos amargos que pareciam se prolongar infinitamente à medida que sua nobre vida findava, como findam as sombras dos dias de agonia.

Mas, num poente do outono, o ar dormitando no céu, Morella me chama a sua cabeceira. A bruma, como um pedaço de *voile*, cobria a terra. O calor, como brasa, se espalhava sobre as águas. Ao ver as esplendorosas folhagens de outubro na floresta, dir-se-ia que um belo arco-íris abandonara o firmamento.

A Morella de Poe:

[...] ,one instant, my nature melted into pity, but, in the next, I met the glance of her meanings eyes, and then my soul sickened and became giddy with the giddiness of one who gazes downward into some dreary and unfathomable abyss.

Shall I then say that I longed with a earnest and consuming desire for the moment of Morella's decease? I did; but the fragile spirit clung to its tenement of clay for many days – for many weeks and irksome months – until my tortured nerves obtained the mastery over my mind, and I grew furious through delay, and, with the heart of a fiend, cursed the days, and the hours, and the bitter moments, which seemed to lengthen a lengthen as her gentle life declined – like shadows in the dying of the day.

But one autumnal evening, when the winds lay still in heaven, Morella called me to her bed-side. There was a dim mist over all the earth, and warm glow upon the waters, and, amid the rich October leaves of the forest, a rainbow from the firmament had surely fallen. (Poe, 1984: 236) ⁸

⁸ [...] por instantes minha natureza se fundia em piedade, mas, a seguir, meu olhar encontrava o brilho de seus olhos significativos e minha alma enfermava e entontecia, com a vertigem de quem olhasse para dentro de qualquer horrível e insondável abismo. Poderei dizer então que ansiava, com desejo intenso e devorador, pelo momento da morte de Morela? Ansei; mas o frágil espírito agarrou-se à sua mansão de argila por muitos dias, por muitas semanas, por meses penosos, até que meus versos torturados obtiveram domínio sobre meu cérebro e me tornei furioso com a demora, e, com o coração de um inimigo, amaldiçoei os dias, as horas e os amargos momentos que pareciam ampliar-se cada vez mais, à medida que sua delicada vida declinava como as sombras ao morrer do dia. Numa tarde de outono, porém, quando os ventos silenciavam nos céus, Morela chamou-me a seu leito. Sombria névoa cobria toda a terra e um resplendor ardia sobre as águas e entre as bastas folhas de outubro na floresta, como se um arco-íris tivesse caído do firmamento. (Mendes, 1981: 25-6)

Colocando-nos no lugar do crítico de caráter tradicionalista, para o qual a diferença seria a fonte dos problemas de tradução, destacamos a seguir as diferenças encontradas e as elencamos nas categorias em que se encaixariam – diferenças quanto a pontuação, posição dos termos na estrutura sintática, escolha lexical, escolha da classe gramatical e adição ou supressão de vocábulos.

O objetivo desta comparação, voltamos a afirmar, é apenas encenar o papel da crítica tradicionalista na busca pelas infidelidades, e não sua validação como método de análise, conforme esclarecemos nos comentários que acompanham cada categoria.

Quanto à pontuação

Há algumas diferenças entre as regras de pontuação da língua francesa e inglesa, mas não nos compete abordá-las aqui, mesmo porque as diferenças que contatamos parecem se dever mais à escolha pessoal dos autores que a imposições determinadas por regras gramaticais. Compete observar, porém, que estas diferenças de pontuação não implicam diferença de sentido e que a progressão e encadeamento de idéias são mantidos.

- [...], one instant, my nature melted into pity,
[...] Et ma nature se fondait parfois en pitié;
- But one
Mais, un
- I longed with a earnest and consuming desire
j'aspirais, avec un désir intense et dévorant
- her gentle life declined – like shadows

sa noble vie déclinaît, comme les ombres

- I longed with a carnest and consuming desire

j'aspirais, avec un désir intense et dévorant

- I grew furious through delay, and, with

et je devins furieux de tous ces retards, et avec

- bitter moments, which seemed

minutes amères. Qui semblaient

Quanto à posição dos termos na estrutura sintática

O francês apresenta maior flexibilidade quanto à posição de colocação dos termos da oração que o inglês. No caso do adjetivo, pode haver mudança de sentido entre seus usos antes e depois do substantivo, o que gera, em alguns contextos, a colocação obrigatória do adjetivo em uma determinada posição, sendo que no inglês ele obrigatoriamente precederá o substantivo.

- [...] **one instant**, my nature melted into pity,

[...] Et ma nature se fondait **parfois** en pitié;

- **carnest and consuming** desire

désir **intense et dévorant**

- **meaning** eyes

yeux **chargés de pensées**

Quanto à escolha lexical que não implica diferenças semânticas

Estas diferenças lexicais podem ter sido determinadas pela necessidade de se utilizar construções diferentes impostas por línguas que têm diferentes regras de construção sintática ou simplesmente por uma opção do escritor da tradução.

- my soul **sickened**

mon âme **se trouvait mal**

- **meaning** eyes

yeux **chargés de pensées**

- **amid** the rich **October** leaves of the forest

à voir les **splendeurs d'octobre** dans le feuillage de la forêt

- a rainbow **from the firmament** had surely fallen

un bel arc-en-ciel **s'était laissé choir du firmament**

Quanto à escolha lexical e sintática que não implicam diferenças semânticas significativas

Embora não necessariamente tenham sido determinadas pela necessidade de se utilizar construções diferentes impostas por línguas que apresentam sintaxe diferente, as diferenças expostas abaixo são aceitáveis, não caracterizando desvios em relação ao texto de partida, pois o cerne da idéia que se pode aventar que Baudelaire percebeu no texto de Poe lá está.

- and **became giddy with** the giddiness

et éprouvait le vertige

- of one who **gazes downward**

de celui dont **le regard a plongé**

- **into** some **dreary** and unfathomable abyss

dans quelque **lugubre** et insondable abîme

- **Morella's** decease

mort **de Morella**

- **Morella's** **decease**

mort de Morella

- **I did**

Cela fut ainsi

- **earnest** and consuming desire

désir **intense** et dévorant

- **until** my tortured nerves

si bien qu'à la fin mēs nerfs torturés

- **for many** weeks and irksome months

bien des semaines et bien des mois fastidieux

- the mastery over my **mind**

la victoire sur ma **raison**

- **through** delay

de tous ces retards

- bitter **moments**

minutes amères

- Morella called me to her **bed-side**
Morella m'appela à son **chevet**
- **the** heart of a fiend,
un coeur de démon
- the winds **lay** still in heaven
l'air **dormait** immobile dans le ciel

Quanto à classe gramatical

Tal como no caso das diferenças lexicais, a mudança de classe gramatical não implica diferenças que determinem um texto diferente, no sentido de o texto de Baudelaire não guardar relação de identidade com o texto de Poe.

- **autumnal** evening
soir **d'automne**
- **when** the winds lay still in heaven
comme l'air dormait immobile dans le ciel

Quanto à adição e supressão de vocábulos

Há uma quantidade maior de adição que de supressão de vocábulos, ao menos neste curto excerto selecionado. Como não encontramos explicações de cunho linguístico que pudessem justificar tais diferenças sem incorrer em uma visão estereotipada dos idiomas envolvidos, preferimos creditar tais diferenças à escolha pessoal do tradutor.

- [...] ,one instant, my nature melted into pity,
[...] **Et** ma nature se fondait parfois en pitié;
- for many weeks and irksome months
bien des semaines et **bien des** mois fastidieux
- moment of Morella's decease?
moment de **la** mort de Morella?
- through delay
de tous **ces** retards
- I grew furious
et je devins furieux
- I... cursed the days, and the hours
Je... **je** maudis les jours, et les heures
- which seemed to lengthen a lengthen as her gentle life
Qui semblaient s'allonger et s'allonger **sans cesse**, à mesure que sa noble vie
- like shadows in the dying of the day
comme **les** ombres dans l'agonie du jour
- in heaven
dans **le** ciel
- the winds lay still
l'air dormait **immobile**
- a dim mist
un voile **de** brume

- and warm
et **un** chaud
- a rainbow
on eût dit qu'un bel arc-en-ciel
- a rainbow
un **bel** arc-en-ciel

Com relação à supressão de vocábulos, consideramos necessário acrescentar que, em alguns casos, um determinado tipo de construção ou a escolha de um tempo verbal cumpre o papel do termo suprimido, como acontece no terceiro exemplo desta lista.

- Shall I **then** say that
Dirai-je que
- the heart of **a** fiend,
un coeur de démon
- the winds lay **still**
l'air dormait immobile

Observando estas seis categorias de diferenças estabelecidas, poderíamos nos perguntar se, por vezes, o texto em francês pareceria mais preciso. Caso a resposta seja positiva, perguntamo-nos então se este efeito de se daria em função de uma escolha lexical que se processa dentro do mesmo campo semântico, do acréscimo de vocábulos (principalmente artigos e adjetivos) e de determinadas construções sintáticas que conferem à frase mais detalhes. Porém, qualquer que seja a resposta – e não nos interessa aqui

encontrá-la, mas tão somente destacar as diferenças –, convém lembrar que a precisão não constitui necessariamente maior qualidade literária.

O texto em francês também poderia ser classificado como mais rico pela crítica tradicionalista quanto à escolha lexical, isto em função do uso de termos que poderíamos considerar “mais poéticos”, mas não há argumentos concretos para se defender que um determinado termo é mais poético que outro, principalmente quando se encontram em diferentes idiomas. Uma afirmação como tal poderia levar à conclusão de que alguns idiomas são mais poéticos que outros, que seria uma conclusão subjetiva e etnocêntrica.

Finalmente, não constatamos nenhum elemento que denuncie rastros de um outro idioma, o que poderia ser usado como evidência de se tratar de uma tradução, da mesma forma que não encontramos elemento algum que pudesse ser usado pela crítica tradicionalista para defender a originalidade de qualquer um deles.

Portanto, as conclusões simples e já anunciadas se confirmam; não há nenhum elemento que justificaria afirmarmos que um dos dois textos é melhor ou tem mais qualidade ou é mais literário ou mais poético que o outro. Também não há como distinguir o texto de partida do texto de chegada sem se servir de elementos extra-lingüísticos. O que constatamos são diferenças, as quais são justificáveis dada a diferença de idiomas e de diversos outros elementos que envolvem a tradução, entre os quais a própria diferença de escritores.

Se tais afirmações podem ser feitas com relação a este texto, possivelmente se apliquem a outros, embora esta extensão não constitua uma regra generalizável – da mesma forma que não se pode inferir como regra geral que a detecção de marcas lingüísticas em um texto que poderiam ser vistas como indícios de tradução evidenciariam um “texto não original” e que tais marcas implicam necessariamente falta de qualidade.

CAPÍTULO IV

DA TRADUÇÃO TOTAL À TRADUÇÃO IMPOSSÍVEL

Molhou a pena na tinta e hesitou por alguns segundos. Um temor lhe agitara as tripas. Marcar o papel era um ato decisivo. Com letra miúda e desajeitada escreveu:

4 de abril de 1984

Encostou-se ao espaldar. Descera sobre ele uma sensação de completo desespero. [...]

Seus olhos tornaram a focar a página. Descobriu que estivera escrevendo num gesto automático, ao mesmo tempo em que a memória divagava. E não era mais a letra desajeitada e miúda de antes. A pena correrá voluptuosamente sobre o papel, escrevendo em grandes letras de imprensa:

ABAIXO O GRANDE IRMÃO

George Orwell, 1984.

IV. 1. O silêncio, tradução ideal

Caso a diferença inerente ao *outro*, mesmo um outro que se pretende *igual*, não seja reconhecida e respeitada, e a questionável fidelidade seja a linha pela qual se pautar uma tradução, os resultados podem ir além de se ter na tela do cinema a legenda “O pai abraça sua filha.”, enquanto a imagem é a de um pai beijando a filha. Se o padrão para se produzir uma boa tradução for a reprodução exata de um texto, em uma outra língua, por meio da decodificação do sentido do original e da reprodução fiel do mesmo, na língua de chegada, a tarefa do tradutor continuará fadada ao fracasso, quando não, impossível. Isto porque o significado de um texto não se encontra no conjunto de palavras que o compõe, o que faz com que nem a máxima equivalência alcançável resulte em uma boa tradução, na visão tradicionalista. Uma demonstração exemplar do que acabamos de colocar pode ser encontrada no conto *Pierre Menard, autor Del Quixote*, de Jorge Luis Borges. O narrador do conto é um crítico literário que se propõe a escrever um artigo sobre as obras de Pierre Menard, um escritor francês fictício que viveu no fim do século XIX e na primeira metade do século XX. Atentando para a relação de suas *obras visíveis*, segundo classificação do crítico, encontramos sonetos, reflexões sobre linguagem, lógica, filosofia e cognição, prefácio a um catálogo de exposição de litografias, traduções e até o que o narrador chama de “Uma ‘definição’ da condessa de Bagnoregio”, (Borges, 1981: 50), porém jamais escreveu romances, embora o crítico o classifique como romancista (ibid: 47). Entre suas obras, a que mais interessa ao crítico é a “tradução” de parte de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; “Essa obra, talvez a mais significativa de nosso tempo, consta dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte de Dom Quixote e de um fragmento do capítulo vinte e dois” (ibid: 51).

Após ler um texto de Novalis sobre a identificação total com um determinado autor e um livro em que um personagem famoso é deslocado de seu contexto – o que Menard achava censurável –, ele se inspira a compor *el Quijote*, não simplesmente copiando o que Cervantes escreveu, mas reproduzindo o romance de tal forma que cada palavra e cada linha coincidisse, página por página, com o texto original, reportando-se ao original de modo tão perfeito que seria impossível se aproximar mais que ele do original (cf. *ibid*: 52). Provavelmente ele estivesse seguindo o conselho do frei espanhol Luís de Leon, que recomendava que se reproduzisse, ao traduzir, até mesmo a quantidade de palavras do texto de partida:

Quem traduz deve ser fiel e cabal e, se possível, contar as palavras para dar outras tantas, e não mais nem menos, da mesma qualidade e condição e variedade de significações que as originais têm, sem limitá-las a seu próprio sentido e opinião. (apud Berman, 1999: 15)

Para expressar a grandiosidade de seu intento, Menard diz, em carta ao crítico datada de 30 de setembro de 1934 que “O objetivo final é uma demonstração teológica ou metafísica – o mundo externo, Deus, a causalidade, as formas universais – não é menos anterior e comum que meu divulgado romance” (*ibid*: 52). Ou seja, seu *Quixote* se aproximaria tanto da origem do *Quixote* – o “original”, escrito por Cervantes –, quanto as demonstrações teológicas e metafísicas podem se aproximar da representação perfeita do universo, de Deus, da causalidade. Ora, a proposta de Menard é um embuste, pois, por mais perfeita que seja uma representação metafísica ou teológica de Deus, será sempre uma representação – suscetível, inclusive, de interpretações subjetivas – e nunca o próprio Deus.

Menard sabia ser impossível reproduzir o original – até porque óbvio está que se é reprodução, não é original. É sua ironia que o leva a dizer que a única diferença entre sua obra e a dos filósofos, que para ele seriam os encarregados das demonstrações teológicas e metafísicas, “é que os filósofos publicam em agradáveis volumes as etapas intermediárias de seu trabalho e eu resolvi perdê-las” (ibid: 52). Daí a justificativa para o fato de não haver nenhuma prova deste seu trabalho que, segundo o crítico, levava anos. O fato é que Menard lhe pregou uma peça ao fazê-lo levar a sério um trabalho que nunca existiu e a considerar que uma tarefa assim tão difícil, “interminavelmente heróica” e “ímpar”, por certo permaneceria inacabada; dois capítulos e um fragmento de capítulo já representavam aos olhos do crítico um grande trabalho, suficientemente grande para justificar a classificação de Menard – um homem que nunca escrevera uma linha por si só, excetuando-se os elogios a duas damas, sendo que para a produção de um deles ainda contou com a ajuda de um colaborador (Gabriele d’Annunzio, cf. ibid: 50) – como romancista.

O crítico em questão – assim como os outros que se dedicaram a escrever sobre as obras de Menard – é “inocente” o bastante para, mesmo quando se depara com a referência a “uma versão literal de uma versão literal que fez Quevedo da *Introduction à la Vie Dévote* de San Francisco de Sales”, da qual ele não encontrou nenhum vestígio, creditá-la a uma interpretação séria de outra brincadeira que Menard teria feito (cf. ibid: 50).

Mesmo diante de todas as evidências de que Menard jamais fez mais que copiar os dois capítulos e o fragmento do *Dom Quixote*, ele analisa toda esta “grande obra de Menard” e chega a uma conclusão surpreendente: a tarefa de Menard era muito difícil, tão difícil que ele não conseguiu realizá-la e seu trabalho resultou em uma outra obra, um *Quixote* diferente do de Cervantes; daí o título de sua resenha: *Pierre Menard, Autor del Quijote*.

Partindo da teoria de que todo o significado de um texto se encontra confinado nos limites do próprio texto, que este significado é exatamente o pretendido pelo autor e que o autor é um mestre da palavra tão superior aos demais mortais que consegue transferir para o papel, sem qualquer perda, integralmente o conteúdo do que idealizou em sua mente, este crítico acredita mesmo que por meio da reprodução *ipsis literis* do texto de Cervantes, Menard poderia “recompôr” – no sentido de compor novamente – o *Dom Quixote*. Perspicaz como é, ele chega a conjecturar que o leitor vai perguntar – note-se que ele próprio não propôs esta questão a Menard, com quem mantinha contato, nem a si mesmo – por que “um simbolista de Nîmes, essencialmente devoto de Poe, que gerou Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Valéry” e que confessa se interessar profundamente pelo *Quixote*, embora este não lhe pareça inevitável, enquanto que é incapaz de “imaginar o universo sem a interjeição de Edgar Allan Poe”, resolveu “recompôr” justamente *Dom Quixote*. Ele esclarece que a carta citada anteriormente elucida a questão, mas ele não a responde, pois não há qualquer indício de que ele perceba que Menard escolheu *Dom Quixote* porque o considerava irrelevante e desnecessário:

[...] sei-me, contudo, capaz de imaginá-lo [o universo] sem o Quixote. (Falo, naturalmente, de minha capacidade pessoal, não da ressonância histórica das obras.) O Quixote é um livro contingente, O Quixote é desnecessário. Posso premeditar sua escritura, posso escrevê-lo, sem incorrer numa tautologia. Aos doze ou treze anos o li, talvez integralmente. Depois li com atenção alguns capítulos, aqueles que não tentarei por agora. Frequentei também o entremezes, as comédias, a Galatéia, as novelas exemplares, os trabalhos sem dúvida laboriosos de

Persiles e Sigismunda e a Viagem do Parnaso... Minha lembrança geral do Quixote, simplificada pelo esquecimento e a indiferença, pode muito bem equivaler à imprecisa imagem anterior de um livro não feito. (ibid: 54)

Menard não ousaria brincar com uma obra que considerasse realmente essencial, tal como a de Poe: “Não posso imaginar o universo sem a interjeição de Edgar Allan Poe: *Ah, bear in mind this garden was enchanted!*” (ibid: 54). Provavelmente ele não tocaria em uma “obra essencial” por saber que, ao tocar em um texto, mesmo aplicando seu método de “não alterar nada”, “reproduzir totalmente”, ele o transformaria em outro. Se considerava a obra de Poe essencial, então ela já teria atingido um grau de perfeição tal que ele não poderia “alterá-la”, mas a obra de Cervantes não lhe parecia essencial, então deveria “alterá-la”, ou seja, “aperfeiçoá-la” – lembremo-nos que ele tinha uma certa compulsão por “aperfeiçoar” textos; faz isto quando, por exemplo, transpõe em alexandrinos o *Cimetière Marin*, de Paul Valéry.

É por não perceber a “brincadeira” de Menard que o crítico dá credibilidade ao seu método para a “reprodução” do *Quixote*. Inicialmente ele pensou em uma estratégia que o crítico considera “relativamente simples”: ser Miguel de Cervantes. Para tanto, propôs-se a “Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918” (ibid: 52). Diante da impossibilidade de levar a diante tal estratégia, Menard procura uma outra, esta sim, mais interessante, porquanto mais difícil – e o crítico concorda plenamente com Menard: o mais interessante seria continuar sendo Pierre Menard e por meio de suas próprias experiências recriar o *Quixote*. O resultado de tal tarefa parece realmente muito bom ao crítico; ele chega

a reconhecer o estilo de Menard em um dos capítulos não “reproduzidos” por ele (cf. *ibid*: 53).

Como vimos, a despeito dos obstáculos que Menard diz enfrentar – a necessidade de ser “fiel ao texto original”, enquanto o escritor, ao contrário, teve total liberdade para criar –, chega a “reproduzir” com sucesso uma parte do *Quixote* de Cervantes, mas, com relação a um trecho, o crítico apresenta uma conclusão inusitada, ao menos para os tradicionalistas, e contraditória: Menard não foi “fiel ao texto original”, pois Cervantes teria escrito o seguinte elogio à verdade:

la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito
de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo
presente, advertência de lo porvir [...]

Menard, por sua vez, teria escrito algo totalmente diferente:

la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito
de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo
presente, advertência de lo porvir [...]

Para o crítico, a diferença residiria no fato de que Cervantes jamais quis dizer que a história é mãe da verdade; todos os predicativos por ele atribuídos à história seriam meros elogios retóricos, não uma definição de história. Menard, porém, teria definido história como origem da verdade. Ou seja, a reprodução total de linha por linha, palavra por

palavra, do texto, mesmo na própria língua em que ele foi escrito, não teria resultado em um texto “fiel ao original” (cf. *ibid*: 57).

Outro problema identificado pelo crítico se refere ao estilo. Menard teria usado um estilo arcaizante e estrangeiro, o que denuncia a “não-originalidade” do texto, uma vez que, segundo os tradicionalistas, para ser “fiel ao original”, o texto precisa “parecer original”, não podendo deixar vestígios de que se trata de tradução ou, neste caso, “recomposição”. Também a linguagem de Menard seria diferente. Enquanto Cervantes teria usado um espanhol contemporâneo e sem influência de estrangeirismos, o de Menard seria “afetado” (cf. *ibid*: 57-58).

Concluindo, ao repetir, *ipsis literis*, as palavras de Cervantes, sem considerar o contexto histórico e a variação linguística que se processa em todas as línguas ao longo do tempo, Menard nem de longe se aproximou do sentido que leitores do século XX, representados pelo crítico, encontrariam no *Quixote* de Cervantes e, portanto, foi tão “infel” àquele *Quixote* que o crítico o considera o criador de um novo *Dom Quixote*.

De modo irônico, o que este conto nos mostra é que quando um indivíduo de uma determinada época, que vive em um determinado contexto resultante de uma série de acontecimentos históricos inegáveis, emprega uma determinada combinação de palavras, ele não necessariamente dirá com ela o mesmo que outros que a empregaram antes – mesmo porque até as palavras adquirem novos sentidos e conotações ao longo do tempo, além de terem sentidos e conotações diferentes nas diferentes comunidades interpretativas. Ora, se isto ocorre mesmo quando se trata de palavras de uma mesma língua, pode-se imaginar quão mais complexa se torna a situação em se tratando de línguas e culturas diferentes, como nos casos que normalmente envolvem a tradução. O conto também demonstra que a tentativa de se aproximar ao máximo possível do “texto original” na busca

pelo “sentido original” é inútil; até certo ponto, é impossível saber qual foi o sentido pretendido pelo autor; é impossível identificar o “sentido original”.

Talvez a maior ironia na situação criada pelo crítico de Borges seja o fato de o capítulo nove da obra de Cervantes ser uma “tradução em castelhano, efetuada ‘em pouco mais de mês e meio’, por um mouro de Toledo, de um manuscrito em língua árabe, *A história de um don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.*”, conforme teria afirmado Miguel de Cervantes (cf. Chartier, 1994: 48).

O crítico em questão, ainda que de modo caricatural, representa bem o papel dos críticos que se comprazem em condenar as “infidelidades do tradutor”. O trabalho de Menard, como vimos, demonstra justamente a impossibilidade de uma tradução sem interpretação, escolhas e, em certo sentido, alterações a serem empreendidas pelo tradutor se este pretende reproduzir ao menos o que ele julga ser o que o autor do texto de partida quis dizer – e, no limite, isto é tudo o que ele pode fazer.

Indo em direção ao outro extremo da busca pela equivalência total, tomemos o seguinte artigo da Declaração de Independência dos Estados Unidos da América:

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain inalienable rights, that among these are life, liberty and the pursuit of happiness. That to secure these rights, Governments are instituted among men, deriving their powers from the consent of the governed. That whenever any form of Government becomes destructive of those ends, it is the right of

the People to alter or abolish it, and to institute new Government. (apud Orwell, 1949: 256)⁹

Uma outra tradução que poderíamos propor seria:

Sustento estas verdades como auto-evidentes, que todos os homens são criados diferentes, que eles são agraciados pelo Grande Irmão com certos deveres inalienáveis, e que entre estes estão o trabalho, a obediência e o dever de ser infeliz. E que para assegurar estes deveres, meu Governo está instituído entre os homens, sendo que meu poder sobrepuja o consentimento dos membros do Partido, dos proles e dos rebelados. E que quando a Resistência tentar destruir estas finalidades, é obrigação de todos combatê-la, e então me manter no Poder.

A tradução do título, evidentemente, seria algo como *Declaração do Totalitarismo da Eurásia* e o ano de 1776 poderia ser “traduzido” por 1984. Assim teríamos uma “tradução totalmente equivalente” do texto de George Washington para o Newspeak – a língua oficial de um estado totalitário fictício criado por George Orwell concebida para servir às necessidades ideológicas do Estado (cf. Orwell, 1949: 246). Outra possibilidade de

⁹ Sustentamos estas verdades como auto-evidentes; todos os homens são criados iguais, são dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, entre os quais estão a vida, a liberdade e o usufruto da felicidade. Para assegurar estes direitos, Governos são instituídos entre os homens, derivando seu poder do consentimento do governado. Sempre que qualquer forma de Governo se torna destrutiva para aqueles fins, é direito do Povo alterá-lo ou aboli-lo e instituir novo Governo.

tradução seria simplesmente “crimethink” (ibid: 256), que em Newspeak significa “crimepensar” ou “pensar de modo criminoso”.

Neste contexto, Orwell faz a seguinte reflexão sobre a (im)possibilidade da tradução:

Quando o Oldspeak tiver sido de uma vez por todas superado, o último elo com o passado será desfeito. A História já foi reescrita, mas fragmentos da literatura do passado sobreviveram aqui e ali, imperfeitamente censurados, e enquanto se retiver o conhecimento do Oldspeak será possível lê-los. No futuro tais fragmentos, mesmo que tenham tido chance de sobreviver, seriam ininteligíveis e intraduzíveis. Seria impossível traduzir qualquer passagem do Oldspeak para o Newspeak a menos que se refira a algum processo técnico ou alguma ação diária muito simples, ou se já apresentasse tendência ortodoxa (*bompensatil* seria a expressão Newspeak). Na prática isto significaria que nenhum livro escrito antes de, aproximadamente, 1960 poderia ser completamente traduzido. (ibid: 256)

Pelos exemplos acima, pode-se notar que os modelos que sugerem o transporte do contexto lingüístico e extra-lingüístico – a *equivalência total* – do texto de partida para o texto de chegada se aproximam daqueles que prescrevem a tradução *ipsis-literis*, na medida que também têm como palavra-chave o *ipsis* – “*ipsis-mundi*”, neste caso – ao propor o transporte para o equivalente perfeito, no nível lingüístico e contextual. Uma concepção como esta pode dar origem à teoria da “tradução impossível” depreendida da reflexão de

Orwell sobre a adoção do Newspeak. A partir deste ângulo, podemos enxergar uma *teoria da tradução total* como sinônimo para uma *teoria da tradução impossível* – também uma *equivalência perfeita*, já que, considerando que o sentido literal não existe, a *equivalência total* é impossível.

IV. 2. A dicotomia tradutor/autor: uma ilusão de óptica

Jacques Derrida, retomando o mito da multiplicação das línguas, conforme relatado no Gênesis, inicia sua discussão em torno de original e tradução perguntando “em que língua a torre de Babel foi construída e desconstruída” (1985: 210). Babel, aqui, é concebida por ele não apenas como representante da irredutibilidade da multiplicidade das línguas, mas também da impossibilidade de se completar, totalizar, uma construção. Assim, a multiplicidade de idiomas limitaria a “verdadeira tradução” e a possibilidade de uma interpretação que fosse transparente e considerada a mais adequada. Neste contexto, Babel não seria apenas um nome próprio, e sim uma metáfora, uma palavra com múltiplos significados, entre os quais confusão – das línguas e dos arquitetos diante da impossibilidade de completude de sua obra. Também significaria o nome de Deus, o Deus Pai, “o pai da cidade chamada confusão” (Derrida, 1985: 211), onde a compreensão não é possível. Logo, conclui, Babel é o nome da origem da multiplicidade de línguas, a origem da necessidade de representação, das metáforas, do mito, a origem “da tradução inadequada que forneça o que esta multiplicidade nos nega” (ibid: 209). Assim teria nascido a necessidade e a impossibilidade da tradução.

Com o passar do tempo, a tradução – necessária e factual, embora “impossível” – acabou se tornando tema de pesquisa científica e, conforme vimos, muitas teorias se criaram em torno deste assunto. Porém, interessa a Derrida discutir a questão da tradução considerando-a não apenas como um caminho de mão-dupla – a tradução de um texto de uma língua de partida para uma língua de chegada –, como essas teorias a têm considerado. Interessa-lhe pensar sobre a possibilidade de as línguas estarem implicadas em mais de duas dentro de um texto, o que o leva a se perguntar como interpretar o efeito desta

pluralidade de línguas que um texto pode conter ao mesmo tempo e se é possível chamar de tradução a tradução de um texto escrito em várias línguas. Não entraremos, porém, nesta discussão. Referimo-nos a ela apenas na medida que foi a partir dela que Derrida retomou uma questão básica relativa à tradução, ou seja, qual a tarefa do tradutor? – dando eco à voz e às idéias de Walter Benjamin. Esta, sim, faz-se relevante ao nosso tema uma vez que é relevante para a definição do próprio tradutor.

Neste ponto, o tradicional esteriótipo é o primeiro que se apresenta. Tanto para Maurício Santana Dias, Carlos Heitor Cony e Ivo Barroso quanto para os teóricos em cujas cartilhas eles estudaram, o tradutor é, *a priori*, um devedor, alguém que tem a tarefa de restituir algo, sendo este *algo* o sentido do texto. Assim, diriam eles, se as traduções que Baudelaire fez da obra de Poe merecem todas as qualidades que a elas poderiam ser atribuídas, isto se deve à fidelidade do tradutor – a autor de *As flores do mal* – ao significado do “texto original”. Mas como saber o que Poe realmente quis dizer e como garantir que ele não quis dizer nada diferente disto?

Tais questões nem ao menos são aventadas pelos teóricos tradicionalistas. Seria porque “o solo da tradução não acaba de se retirar desde o instante em que a restituição do sentido [...] deixa de ser o padrão?” (Derrida, 1985: 221).

Considerando a sentido como “o que era dado primeiramente” – ou, em outros termos, “originalmente”, pelo “original” –, encontramos a raiz do tradicional conceito de tradução, segundo o qual a tarefa do tradutor seria restituir o sentido. Porém, se não há o sentido por excelência a ser recuperado, conseqüentemente, sua restituição não pode ser a tarefa do tradutor. Qual seria, pois, a tarefa do tradutor?

Para Benjamin, na interpretação de Derrida, caberia a ele manter vivo o texto, garantir-lhe sua sobrevida.

Ele [Benjamin] nomeia o sujeito da tradução – enquanto sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdar – a se inscrever como sobrevivente ou agente de sobrevivência; a sobrevivência das obras, não dos autores; talvez a sobrevivência dos nomes dos autores e das assinaturas, mas não dos autores. (ibid: 223)

Tal afirmação poderia ser ilustrada pela relação Baudelaire-Poe, uma vez que, conforme já citamos, “Seria pouco provável que ele [Poe] fosse lembrado se Baudelaire não o tivesse introduzido no domínio francês e se o renome deste estrangeiro não fosse mais alto entre nós [franceses] que nos países de língua inglesa” (Cabau, 1960: 5). Se a obra de Poe sobrevive, é porque o próprio Poe, como autor, só passou a ter vida a partir da publicação das traduções de Baudelaire, de onde se pode concluir, como faz Derrida, que o tradutor não seria alguém submisso a um original, como querem muitos críticos, mas o responsável pela existência do original: “o laço ou a obrigação da dívida não se dá entre um doador e um donatário, mas entre dois textos (duas ‘produções’ ou duas ‘criações’)” (Derrida, 1985: 223).

Ainda a partir de Benjamin, Derrida levanta algumas hipóteses sobre tradução que invalidam a concepção tradicional de tradução como restituição de sentido. Contrariando a tese de que o tradutor é alguém comprometido com os objetivos de sua tradução em relação ao público ao qual ela se destina, Derrida afirma que

A tarefa do tradutor não se anuncia desde a *recepção*. A teoria da tradução não depende, no essencial, de nenhuma teoria da recepção,

mesmo se ela puder inversamente contribuir para torná-la possível e levá-la em conta. (ibid: 223)

Sua segunda tese diz que “para um texto poético (...), a comunicação não é essencial” – referindo-se com o termo comunicação a “um conteúdo comunicável que se distinguiria rigorosamente do ato lingüístico da comunicação”. Continuando, ele afirma que “Se há entre texto traduzido e texto traduzente uma relação entre ‘original’ e ‘versão’, [esta relação] não deveria ser ‘representativa’ ou ‘reprodutiva’ [uma vez que] A tradução não é nem imagem nem cópia” (ibid: 224) – terceira tese.

Logo, tarefa do tradutor não o comprometeria com o “autor do original” (que morre a partir do momento que conclui seu texto, pois perde o poder sobre ele, que passa a ter vida própria). Se ele está comprometido com alguma coisa, é com o próprio texto, este sim passível de imortalidade. E a esta imortalidade – ou, nas palavras de Derrida, sobrevida – do texto, vincula-se a possibilidade de tradução, transformação, em oposição a reprodução, cópia, que seria a mortificação do texto. O texto existe e continua existindo porque pode ser traduzido, transformado. Daí Derrida concluir que “O original se dá ao se modificar” (ibid: 226). Traduzir, então, revela-se como um processo de modificação, do qual depende a existência do original, sendo a tarefa do tradutor manter vivo o texto, dar-lhe sobrevida, por meio da transformação que a tradução opera sobre ele. Neste sentido, a tarefa do tradutor é a mesma que a do autor – dar existência (vida) ao texto – e complementar a ela – dar continuidade (imortalidade, sobrevida) ao texto.

Assim, da mesma forma que o tradutor tem um comprometimento, um papel a desempenhar, uma dívida, com o texto, este também tem seu comprometimento, sua dívida, para com o tradutor, enquanto o tradutor se revela agente de sua transformação. Portanto,

conforme já afirmamos, ao contrário do que a crítica acredita, o texto é o primeiro a contrair dívida, uma dívida para com a tradução e, em última instância, para com o tradutor, porquanto depende dele para ser lido por quem desconhece a língua em que foi escrito.

Aprofundando sua análise, Derrida afirma que a finalidade da tradução não é transportar significado, mas demonstrar a sua própria possibilidade – a possibilidade de se traduzir. Não devemos nos esquecer, porém, que o significado, o que uma frase quer dizer, continua dependendo do leitor, não no sentido de decodificador, mas como co-criador e co-produtor de sentido e significado – e o tradutor é, também ele, leitor, daí sua dupla dimensão de agente criador: criador enquanto leitor de um texto a partir do qual escreve o seu próprio texto. Mas nem o escritor do texto de partida nem o escritor do texto de chegada têm total autonomia sobre o significado de seus textos e, portanto, não teriam como impor ao leitor um significado por excelência.

Para explicar a relação entre texto de chegada e texto de partida, no que se refere ao sentido/significado, Derrida retoma Walter Benjamin e usa o que vamos chamar de metáfora da tangente. O texto de chegada seria a reta e o texto de partida, a circunferência. Assim, o texto de chegada toca o texto de partida em um pequeno ponto do sentido. Apenas neste ponto de contato o tradutor reproduziria/restituiria o “sentido do original”.

Deste modo, a questão da fidelidade na tradução é deslocada para um novo escopo em que não mais tem como referência um modelo original. A fidelidade, a que Derrida, inspirado pela leitura de Benjamin, chama “verdade”, seria, pois, a *pura linguagem* – linguagem “na qual o sentido e a letra não se dissociam mais” (ibid: 239). Assim, o texto de chegada e o texto de partida, juntos, constituiriam a *língua maior*, aquela que deu origem a todas, a língua pré-babélica. Neste sentido, talvez seja possível afirmar que o caráter de original só poderia ser atribuído a um texto idealístico e idealista, composto pelo texto de

partida e pelo(s) texto(s) de chegada. A impossibilidade de tradução, ou o intraduzível de um texto, restringir-se-ia à aderência que existe entre seu conteúdo – qualquer que seja ele –, a língua e a forma na qual ele foi expresso. Daí a afirmação de que este lugar em que “sentido e letra não se dissociam” é o que assegura a originalidade de um texto.

Como este texto original não existe senão no campo idealista, só nos resta um lugar em que a originalidade pode ser assegurada – e é nele que Derrida e a própria legislação sobre direitos autorais se colocam para falar sobre o texto original de um autor. Este lugar é aquele onde signo, significante e significado se fundem, ou seja, o modo e termos empregados para expressar uma idéia. “Se tal lugar, o ter-lugar de tal acontecimento, ficasse perdido, não poderíamos mais, ainda que juridicamente, distinguir entre um original e uma tradução” (ibid: 239).

Neste lugar, e apenas nele, é possível se aplicar a um texto o termo *original* e, a seu escritor, o termo *autor*.

Aqueles que ainda não o perceberam continuam definindo como original o texto que foi escrito antes, de onde decorreria a impossibilidade de distinguir entre original e tradução quando os dados referentes a datas não estivessem disponíveis.

Tomando como base o senso comum expresso pela crítica tradicional, segundo o qual o original, na maioria das vezes, é melhor que a tradução, poderíamos adotar como regra que o texto que apresentasse maior qualidade, considerando o conjunto signo-significante-significado, seria o original – como inicialmente procede Sherry Simon ao analisar o romance *Une fille a marie/The daughter to marriage* na busca pelo original. Para aplicá-la à prática, bastaria analisar se uma determinada idéia é expressa melhor por meio de um determinado conjunto de palavras que por outro, não nos esquecendo que estes conjuntos de palavras se apresentam em línguas diferentes.

Há, porém, duas dificuldades em se aplicar esta regra. Uma delas é conseguir avaliar, sem a interferência da subjetividade, qual composição – que usamos, aqui, como sinônimo do conjunto signo-significante-significado – soa melhor. A outra é encontrar argumentos lógicos para defender que a composição do texto de partida sempre soa melhor que a do texto de chegada.

Se fosse possível à crítica uma análise objetiva que demonstrasse que determinadas construções são melhores que outras, seria possível dizer que um determinado texto está melhor escrito que outro. Porém, mesmo assim, não haveria como garantir que o texto melhor escrito seria o original, caso contrário, o resultado seria que algumas traduções poderiam ser consideradas originais. Assim, a distinção entre original e tradução continuaria impossível e se criaria um novo problema. Por exemplo, constatando-se que a *Morella* de Baudelaire apresenta o mesmo nível de qualidade – independentemente do que venha a ser qualidade, neste contexto – que a *Morella* de Poe, como se classificaria esta última? Uma tradução? Um outro original?.

Conhecendo-se a data da publicação, tem sido fácil determinar o original ao se adotar como critério a precedência cronológica, porém não seria coerente afirmar que esta precedência indicaria superioridade, como quer a crítica tradicional.

Como se vê, os dois critérios que se apresentam a partir de uma visão tradicional para assegurar a originalidade de um texto (a superioridade qualitativa e a precedência cronológica) não poderiam ser aplicados sem o risco de se incorrer em resultados contraditórios. Assim, ainda que adotássemos tais critérios, a originalidade assegurada seria passível de erro. Daí a necessidade de adoção de um outro critério para assegurar, perante a lei, a originalidade de um texto.

Ao falar sobre o texto original de um autor, Derrida encontra a necessidade de definir *expressão* em oposição a *conteúdo* e *composição*.

A expressão se opõe ao conteúdo, certamente, e a tradução, censurada para não tocar no conteúdo, só deve ser original no que se refere à língua como expressão, mas a expressão se opõe também ao que os juristas franceses chamam de composição do original. Em geral, colocamos a composição do lado da forma, mas aqui a forma de expressão, na qual podemos reconhecer a originalidade do tradutor e, por isto, o direito do autor-tradutor, está somente na forma de expressão lingüística, na escolha das palavras na língua etc, mais nada, em nenhum outro aspecto da forma. (ibid: 240)

Conteúdo seria, pois, algo como a idéia contida no texto, o significado – independentemente, ressaltamos, do significado deste significado. A expressão talvez pudesse aqui ser identificada como o signo. A composição, que Derrida relaciona à forma, “forma de expressão lingüística, a escolha das palavras na língua etc” (1985: 241), seria o que definimos acima como o conjunto formado pelo “signo-significante-significado”.

Tais definições se fazem necessárias para entendermos de que tratam os juristas franceses, e Derrida, quando estabelecem que o direito autoral abrange apenas a forma de expressão de um conteúdo, uma vez que as idéias e temas – componentes do conteúdo ou o próprio conteúdo – não são propriedade exclusiva de nenhum indivíduo, considerando-se que não há como determinar quem concebeu primeira e originalmente uma determinada idéia.

Neste ponto em que novamente discutimos a definição de original para tratarmos da definição de tradução, um olhar sob a perspectiva histórica voltado agora para a tradução se torna necessário.

Partindo de uma redefinição de tradução – “uma atividade altamente manipulativa que invoca os diversos estágios envolvidos no processo de transferência de uma língua e cultura para outra e carregada de intenções, raramente, ou talvez nunca, envolvendo uma relação igualitária entre textos, autores e sistemas” –, Susan Bassnett e Harish Trivedi (1999: 3) mostram que a visão da tradução como inferior ao original é um fenômeno relativamente recente, datado do século XVI, coincidindo com a invenção e uso da prensa (cf. 1999: 2). Antes, os conceitos de autoria e, por extensão, direitos autorais, original, plágio e tradução não existiam. Tais conceitos continuaram obscuros até o século XVII, quando a instituição de leis de direitos autorais se tornou necessária, coincidindo, não por acaso, segundo as correntes teóricas neo-colonialistas, com o início da colonização das Américas e da expansão colonial.

Logo, aquele conceito da crítica tradicional – tradução como inferior ao original – seria explicado pela relação metafórica que se pode estabelecer entre metrópole e original em oposição a colônia e tradução.

A partir desta observação, percebemos que a disputa entre diferentes linhas teóricas relativas à tradução não se circunscreve ao âmbito da estética literária, desenrolando-se em um contexto de disputa política e econômica, sendo neste contexto que a instituição de leis que estabelecem e protegem os direitos autorais se apresenta necessária.

De fato, a relação entre autoria e originalidade só é estabelecida a partir do momento em que as relações comerciais desenvolvidas entre os diversos profissionais empregados na produção dos livros precisaram ser regulamentadas para se justificar a

divisão dos lucros praticada por aquele que detinha os meios de produção: o proprietário da prensa. Portanto, “longe de nascer de uma aplicação particular do direito individual de propriedade, a afirmação da propriedade literária deriva diretamente da defesa da livraria que garante um direito exclusivo sobre um título ao livreiro que o obteve” (Chartier, 1994: 38), pois, para assegurar o direito de propriedade ao livreiro, era preciso, antes, assegurá-lo ao autor. Neste sentido é que Diderot, um dos responsáveis pelas idéias liberais propagadas na França revolucionária, estabelece que “o autor é dono de sua obra, ou ninguém na sociedade é dono de seus bens. O livreiro a possui como ela era possuída por seu autor” (apud Chartier, *ibid*: 39). Daí se observar nas leis de direitos autorais inglesa e francesa, instituídas a partir do século XVIII, que os direitos autorais não constituem as obras de um escritor como parte de seus bens, imprescritíveis e livremente transmissíveis. Como os interessados na criação da lei de direitos autorais não queriam pagar perpetuamente pelos direitos a eles transferidos pelo autor, essa limitação do direito dos autores sobre suas obras precisou ser estabelecida, tendo como argumento o fato de que “Uma invenção mecânica e uma composição literária são estritamente similares; logo, nenhuma delas pode ser considerada mais do que as outras como propriedade regida pelo direito costumeiro” (*ibid*: 41) e que nenhuma lei pode estabelecer o monopólio sobre as idéias, que constituem um bem comum a toda a humanidade.

Diante destes argumentos, os defensores do direito perpétuo contra-argumentavam que as idéias podem ser um patrimônio da humanidade, mas a forma de expressá-las é patrimônio de quem escreveu o texto.

Para chegar a um consenso, a legislação francesa acabou por estabelecer que “só a forma pode se tornar propriedade, e não as idéias” (*ibid*: 241).

Assim, na argumentação a favor da propriedade do autor sobre o fruto de seu trabalho – a escolha e ordenação das palavras com que expressa determinadas idéias e conceitos – encontra-se o estabelecimento de relação entre autoria e originalidade: o autor é proprietário de sua obra porque nela expressa idéias por meio de uma forma original e passível de se escolher o modo de organizar os termos, também estes passíveis de escolha uma vez que as línguas apresentam vários sinônimos para um mesmo termo.

Como se pode observar, o contexto que exige a definição de autoria em função da suposta originalidade não envolve questões estéticas, mas exclusivamente econômicas – e é neste contexto que a tradução, enquanto atividade e resultado da mesma, passa a ser taxada como inferior. Porém, considerando-se que, em uma definição simples, a prática da tradução poderia ser vista como expressão de idéias não originais por meio de uma outra língua, que apresenta aspectos lingüísticos diferentes dos apresentados pela língua de partida, estendendo-se desde o vocabulário até as estruturas sintáticas – o que mais diferenciaria uma língua de outra? –, fatalmente a tradução envolve uma forma de expressão original. Disto decorre outro parágrafo da legislação francesa que estabelece que “as traduções são obras originais somente na expressão” (ibid: 241). Ora, em que repousa, pois, a originalidade das obras ditas originais, inclusive ao se defender os direitos autorais, senão na forma de expressão original das idéias?

Se, conforme vimos, o direito de propriedade sobre as idéias não pode ser assegurado a ninguém, se a lei de direitos autorais reconhece que a autoria recai sobre a combinação de palavras escolhida por um autor para expressar uma idéia e se a tradução é orientada pela escolha de palavras que resultarão em uma outra forma de expressar uma determinada idéia – que, lembremo-nos, faz parte do patrimônio universal –, perguntar qual a diferença entre autor e tradutor perde qualquer sentido. Considerar o texto de partida

superior, neste contexto, também não faria sentido, tratando-se, antes, da afirmação de um pré-conceito que se impõe a despeito do reconhecimento de que a diferença é inerente à tradução e a despeito da percepção da relatividade do que se tem classificado como original.

Isto posto, vemos que a contribuição que esta dissertação pode trazer para os estudos, ensino e, sobretudo, para a crítica de tradução é o fornecimento de um conjunto de dados, análise e exemplos que poderiam ser usados no sentido de demonstrar que é preciso encontrar um outro modo para se avaliar tradução. Este novo modo deveria se basear em elementos intrínsecos à escrita, abandonando-se definitivamente os conceitos pré-estabelecidos de superioridade e originalidade do texto de partida.

ABSTRACT

In literary studies, the translated texts have traditionally been considered inferior to what is conventionally called the original text. Touching on the concept of a text's originality, we find a series of prejudices that have been accumulating over time, in part, are due more to market questions than necessarily literary ones. But despite this, the critique of translation with a traditionalist character is that these types of translations expect no deviation from the original, which is impossible to uphold, not recognizing the difference as an inherent factor of the translation. Upon creating the scenario that brings about the game of relations between originality, translation and editorial market, and to point out the role of the different actors that take part in the scenario – writer of the “original” and writer of the translation, theoreticians, critics, professors and translation editors –, our objective in this dissertation isn't only to demonstrate that the established overvalorization of the “original” is based on an incorrect concept of originality that needs to be revised, but also to undertake this revision. To achieve this objective, we are going to move away from the questioning of the parameters used by those who consider the translation inferior to the “original” to distinguish one from the other. Upon analyzing our “corpus”, composed of various “cases” involving translation questions, with the relationship between Charles Baudelaire and Edgar Allen Poe standing out, we arrive at the conclusion that such parameters don't exist, which implies the impossibility of guaranteeing the translation 100% when what we call formal elements of distinction – the original author's name, original title, translator's name, and the date of publication of the original and the translation, aren't available. Upon establishing inferiority, which in literary terms, isn't inherent to the translation and consequently, superiority isn't inherent to the “original”, we hope for the readjustment of the value of the “original” and the recognition of the translation's value.

Keywords: Translation and Interpretation; Deconstruction; Derrida, Jacques; Baudelaire, Charles and Poe, Edgar Allan.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSELINÉAU, Roger (1964). Introduction. In *Histoires Extraordinaires*. Paris: Garnier-Flammarion, p. 17-24.
- BARROSO, Ivo (Org.). Introdução. In: *"O Corvo" e suas Traduções*. São Paulo: Lacerda Ed., p. 13-24.
- BASSNET, Susan e TRIVEDI, Harish (1999). Of colonies, cannibals and vernaculars. In: BASSNETT, Susan e TRIVERDI, Harish (Eds). *Post-colonial translation*. London e New York: Routledge, p. 01-18.
- BAUDELAIRE, Charles (1941). Correspondences. In: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Éditions de Cluny, p.79-80.
- ____ (1941). LXXVIII – Spleen. In: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Éditions de Cluny, p.79-80.
- ____ (1973). *Correspondence vol. I et vol. II*. Paris: Gallimard.
- BERMAN, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil.
- BORGES, Luis (1981). Pierre Menard, autor del Quixote. In: *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, p. 47-59.
- CABAU, Jacques (1941). Edgar Poe par lui-même. Paris: Édition du Seuil.
- CATFORD, J. C. (1980). *Uma teoria lingüística da tradução* (Trad. Centro de especialização de Tradutores da PUC). São Paulo: Cultrix.
- CHARTIER, Roger (1994). *A ordem dos livros* (Trad. Mary Del Priore). Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- CONY, Carlos Heitor (1998). "O Corvo" e seus leitores. In: BARROSO, Ivo (Org.). *"O Corvo" e suas Traduções*. São Paulo: Lacerda Ed., p. 9-11.

- DERRIDA, Jacques (1985). Des Tours de Babel. In: *Difference in Translation* (ed. Joseph F. Grahman). New York: Cornell University, p. 209-248.
- ____ (1979). LIVING ON: Border Lines. In: *Desconstruction & Criticism* (Org. Hatman, G. Trad. da epígrafe: Paulo R. Ottoni). New York: The Seabury Press, p. 75-176.
- DIAS, Maurício Santana (1999). O desafio da “Comédia”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jul. Mais!, p. 9.
- KOSZTOLÁNYI, Dezső (1996). O tradutor cleptomaniaco. In: *O tradutor cleptomaniaco* (Trad. Ladislao Szabo). Rio de Janeiro: Editora 34, p. 07-10.
- FOUCHER, Jean-Pierre (1991). Prefácio. In: TROYES, Chrétien de. *Romances da Távola* (Trad. Rosemary Costhek Abilio). São Paulo: Martins Fontes.
- MEGALE, Heitor (1989). Introdução. In: *A demanda do Santo Graal*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, p. 01-21.
- NEWMARK, Peter (1981). *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon.
- NIDA, Eugene A. (1964). *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translation*. Leiden: Brill.
- ORWELL, George (1949). *1984*. New York: The New American Library.
- ____ (1949). The pinciples of newspeak. In: *1984*. New York: The New American Library, p. 246-56.
- OTTONI, Paulo (1997-98). Traducción recíproca y doublé bind – Desdobramiento y multiplicidad de lenguas. In: SENDEBAR No. 8-9, (separata). Granada: Universidad de Granada.

- PARIS, Gaston (1988). Prefácio. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda* (Trad. Luis Cláudio de Castro e Costa). São Paulo: Martins Fontes, p. IX-XVII.
- PICHOIS, Claude (1973). Chronologie. In: *Correspondence vol. I et vol. II*. Paris: Gallimard, p. XXVII-LXI.
- POE, Edgar Allan (1984). Morella. In: *Poetry and tales*. New York: The Library of America, p. 234-239.
- _____ (1965). Morella. In: *Histoires extraordinaires* (Trad. Charles Baudelaire). Paris: Garnier-Flammarion, p. 273-277.
- _____ (1981). Morela. In: *Contos de terror, de mistério e de morte* (Trad. Oscar Mendes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 23-29.
- SIMON, Sherry (1999). Border writing in Quebec. In: BASSNETT, Susan e TRIVERDI, Harish (Eds). *Post-colonial translation*. London e New York: Routledge, p. 58-74.
- SPINA, Sigismundo (1991). A lírica trovadoresca. São Paulo: EDUSP-Cultrix.
- VÁZQUES-AYORA, Gerardo (1977). *Introducción a la traduciología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University.
- VINAY, Jean-Paul e DARBELNET, Jean (1981). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier.
- ZUMTHOR, Paul (1989). Prefácio – Abelardo e Heloísa. In: *Correspondência de Abelardo e Heloísa* (Trad. Lúcia Santana Martins). São Paulo: Martins Fontes, p. 01-27.

ANEXOS

MORELLA

(Charles Baudelaire)

Lui-même, par lui-même, avec lui-même homogène éternel.
Platon.

Ce que j'éprouvais relativement à mon amie Morella était une profonde mais très singulière affection. Ayant fait sa connaissance par hasard, il y a nombre d'années, mon âme, dès notre première rencontre, brûla de feux qu'elle n'avait jamais connus; - mais ces feux n'étaient point ceux d'Éros et ce fut pour mon esprit un amer tourment que la conviction croissante que je ne pourrais jamais définir leur caractère insolite, ni régulariser leur intensité errante. Cependant, nous nous convinmes, et la destinée nous fit nous unir à l'autel. Jamais je ne parlai de passion, jamais je ne songai à l'amour. Néanmoins, elle fuyait la société, et, s'attachant à moi seul, elle me rendit heureux. Être étonné, c'est un bonheur; - et rêver, n'est-ce pas un bonheur aussi?

L'érudition de Morella était profonde. Comme j'espère le montrer, ses talents n'étaient pas d'un ordre secondaire; la puissance de son esprit était gigantesque. Je le sentis, et dans mainte occasion, je devins son écolier. Toutefois, je m'aperçus bientôt que Morella, en raison de son éducation faite à Presbourg, étalait devant moi bon nombre de ces écrits mystiques qui sont généralement considérés comme l'écume de la première littérature allemande. Ces livres, pour des raisons que je ne pouvais concevoir, faisaient son étude

constante et favorite; - et si avec le temps ils devinrent aussi la mienne, il ne faut attribuer cela qu'à la simple mais très efficace influence de l'habitude et de l'exemple.

En toutes ces choses, si je ne me trompe, ma raison n'avait presque rien à faire. Mes convictions, ou je ne me connais plus moi-même, n'étaient pu découvrir, à moins que je ne m'abuse grandement, aucune teinture du mysticisme des mes lectures, soit dans mes actions, soit dans mes pensées. Persuadé de cela, je m'abandonnai aveuglément à la direction de ma femme, et j'antrai avec un coeur imperturbé dans le labyrinthe de ses études. Et alors, - quand, me plongeant dans de pages maudites, je sentais un esprit maudit qui s'allumait en moi, - Morella venait, posant sa main froide sur la mienne et ramassant dans les cendres d'une philosophie morte quelques graves et singulières paroles qui, par leur sens bizarre, s'incrustaient dans ma mémoire. Et alors, pendant des heures, je m'étendais, rêveur, à son côté, et je me plongeais dans la musique de sa voix, - jusqu'à ce que cette melodie à la longue s'infectât de terreus; - et une ombre tombait sur mon âme, et je devenais pâle, et je frissonnais, intérieurement à ces sons trop extraterrestres. Et ainsi, la jouissance s'évanouissait soudainement dans l'horror, et l'idéal du beau devenait l'idéal de la hideur, comme la vallée de Hinnon est devenue la Géhenne.

Il est inutile d'établir le caractère exact des problèmes qui, jaillissant des volumes dont j'ai parlé, furent pendant longtemps presque le Seul objet de conversation entre Morella et moi. Les gens instruits dans ce que l'on peut appeler la morale théologique les concecront facilement, et ceux qui sont illetrés n'y comprendraient que peu de chose en tout cas. L'étrange panthéisme de Fichte, la Palingénésie modifiée des Pythagoriciens, et, par-dessus tout, la doutrine de l'*identité* telle qu'elle est présentée par Schelling, étaient généralement les point de discusion qui affraient le plus de charmes à l'imaginative Morella. Cette identité, dite personnelle, M. Locke, je crois, la fait judicieusement consister

dans la permanence de l'être rationnel. En tant que par personne nous entendons une essence pensante, douée de raison, et en tant qu'il existe une conscience qui accompagne toujours la pensée, c'est elle, - cette conscience, - qui nous fait tous éter ce que nous appelons *nous-mêmes*, - nous distinguant ainsi des autres êtres pensants, et nous donnant notre identité personnelle. Mais le *principium individuationis*, - la notion de cette identité *qui, à la mort, est, ou n'est pas perdus à jamais*, fut pour moi, em tout temps, um problème du plus intense intérêt, non seulement à cause de la nature inquiétante et embarrassante de sés conséquences, mais aussi à cause de la façon singulière et agitée dont em parlait Morella.

Mais, en verité, le temps était maintenant arrivé où le mystère de la nature de ma femme m'oppressait comme un charme. Je ne pouvais plus supporter l'attouchement de dès doigts pâles, ni le timbre profond de as parole musicale, ni l'éclat de sés yeux mélancoliques. Et elle savait tout cela, mais ne m'en faisait aucun reproche; elle semblait avoir conscience de ma faiblesse ou de ma folie, et, tout em souriant, elle appelait cela la Destinée. Elle semblait aussi avoir conscience de la cause, à moi inconnue, de l'altération graduelle de mon amitié; mais elle ne me donnait aucune explication et ne faisait aucune allusion à la nature de cette cause. Morella toutefois n'était qu'une femme, et elle dépérissait journellement. A la longue, une tache pourpre se fixa immuablement sur sa joue, et les veines bleues de son front pâle devinrent proéminentes. Et ma nature se fondait parfois en pitié; mais, un moment après, je reencontrais l'éclair de ses yeux chargés de pensées, et alors mon âme se trouvait mal et éprouvait le vertige de celui dont le regard a plongé dans quelque lugubre et insondable abîme.

Dirai-je que j'aspirais, avec un désir intense et dévorant au moment de la mort de Morella? Cela fut ainsi; mais le fragile esprit se cramponna à son habitacle d'argile pendant

bien des jours, bien des semaines et bien des mois fastidieux, si bien qu'à la fin m^{es} nerfs torturés remportèrent la victoire sur ma raison; et je devins furieux de tous ces retards, et avec un coeur de démon je maudis les jours, et les heures, et les minutes amères. Qui semblaient s'allonger et s'allonger sans cesse, à mesure que sa noble vie déclinait, comme les ombres dans l'agonie du jour.

Mais, un soir d'automne, comme l'air dormait immobile dans le ciel, Morella m'appela à son chevet. Il y avait un voile de brume sur toute la terre, et un chaud embrasement sur les eaux, et, à voir les splendeurs d'octobre dans le feuillage de la forêt, on eût dit qu'un bel arc-en-ciel s'était laissé choir du firmament.

- Voici le jour des jours, dit-elle quand j'approchai, le plus beau des jour pour vivre ou pour mourir. C'est un beau jour pour les fils de la terre et de la vie, - ah! Plus beau encore pour les filles du ciel et de la mort!

Je baisai son front, et elle continua:

- Je vais mourir, cependant je vivrai.

- Morella!

- Ils n'ont jamais été, ces jours où il t'aurait été permis de m'aimer; - mais celle que, dans la vie, tu abhorras, dans la mort tu l'adoreras.

- Morella!

- Je répète que je vais mourir. Mais en moi est un gage de cette affection – ah! Quelle mince affection! – que vous avez éprouvée pour moi, Morella. Et, quand mon esprit partira, l'enfant vivra, - ton enfant, mon enfant à moi, Morella. Mais tes jours seront des jours pleins de chagrin, - de ce chagrin qui est la plus durable des impressions, comme le cypress est le plus vivace des arbres; car les heures de ton bonheur sont passées, et la joie ne se cucille pas deux fois dans une vie, comme les roses de Paestum deux fois dans une

année. Tu ne joueras plus avec le temps le jeu de l'homme de Téos; le myrte et la vigne te seront choses inconnues, et partout sur la terre tu porteras avec toi ton suaire, comme le musulman de la Mecque.

- Morella! M'écriai-je, Morella! comment sais-tu cela?

Mais elle retourna son visage sur l'oreiller; un léger tremblement courut sur ses membres, elle mourut, et je n'entendis plus sa voix.

Cependant, comme elle l'avait prédit, son enfant, - auquel en mourant elle avait donné naissance, et qui ne respira qu'après que la mere eut cessé de respirer, - son enfant, une fille, vécut. Et elle grandit étrangement en taille et en intelligence, et devint la parfaite ressemblance de celle qui était partie, et je l'aimai d'un plus fervent amour que je ne me serais cru capable d'en éprouver pour aucune habitante de la terre.

Mais, avant qu'il fût longtemps, le ciel de cette pure affection s'assombrit, et la mélancolie, et l'horreur, et l'angoisse y défilèrent en nuages. J'ai dit que l'enfant grandit étrangement en taille et en intelligence. Étrange, en vérité, fut le rapide accroissement de la nature corporelle, - mais terribles, oh! terribles furent les tumultueuses pensées qui s'amoncelèrent sur moi, pendant que je survais-il en être autrement, quand je découvrais chaque jour dans les conceptions de l'enfant la puissance adulte et les facultés de la femme? - quand les leçons de l'expérience tombaient des lèvres de l'enfance? - quand je voyais à chaque instant la sagesse et les passions de la maturité jaillir de cet oeil noir et méditatif? Quand, dis-je, tout cela frappa mes sens épouvantés, - quand il fut impossible à mon ame de se le dissimuler plus longtemps, - à mes facultés frissonnantes de repousser cette certitude, - y a-t-il lieu de s'étonner que dès soupçons d'une nature terrible et inquiétante se soient glissés dans mon esprit, ou que mes pensées se soient reportées avec horreur vers les contes étranges et les pénétrantes théories de la défunte Morella? J'arrachai

à la curiosité du monde un être que la destinée me commandait d'adorer, et, dans la rigoureuse retraite de mon intérieur, je veillai avec une anxiété mortelle sur tout ce qui concernait la créature aimée.

Et comme les années se déroulaient, et comme chaque jour je contemplais son saint, son doux, son éloquent visage, et comme j'étudiais ses formes mûrissantes, chaque jour je découvrais de nouveaux points de ressemblance entre l'enfant et sa mère, la mélancolique et la morte. Et, d'instant en instant, ces ombres de ressemblance s'épaississaient, toujours plus pleines, plus définies, plus inquiétantes et plus affreusement terribles dans leur aspect. Car, que son sourire ressemblât au sourire de sa mère, je pouvais l'admettre; mais cette ressemblance était une *identité* qui me donnait le frisson; - que ses yeux ressemblassent à ceux de Morella, je devais le supporter; mais aussi ils pénétraient trop souvent dans les profondeurs de mon âme avec l'étrange et intense pensée de Morella elle-même. Et dans le contour de son front élevé, et dans les boucles de sa chevelure soyeuse, et dans ses doigts pâles qui s'y plongeaient d'*habitude*, et dans le timbre grave et musical de sa parole, et par-dessus tout, - oh! par-dessus tout, - dans les phrases et les expressions de la morte sur les lèvres de l'aimée, de la vivante, je trouvais un aliment pour une horrible pensée dévorante, - pour un ver qui ne voulait pas mourir.

Ainsi passèrent deux lustres de sa vie, et toujours ma fille restait sans nom sur la terre. *Mon enfant et mon amour* étaient les appellations habituellement dictées par l'affection paternelle, et la sévère reclusion de son existence s'opposait à toute autre relation. Le nom de Morella était mort avec elle. De la mère, je n'avais jamais parlé à la fille; - il m'était impossible d'en parler. En réalité, durant la brève période de son existence, cette dernière n'avait reçu aucune impression du monde extérieur, excepté celles qui avaient pu lui être fournies dans les étroites limites de sa retraite.

A la longue, cependant, la cérémonie du baptême s'offrit à mon esprit, dans cet état d'agitation, comme l'heureuse délivrance des terreus de ma destinée. Et, aux fonts baptismaux, j'hésitait sur le choix d'un nom. Une foule d'épithètes de sagesse et de beauté, de noms tirés des temps anciens et modernes de mon pays et des pays étrangers, vint se presser sur mes lèvres, et une multitude d'appellations charmantes de noblesse, de bonheur et de bonté.

Qui m'inspira donc alors d'agiter le souvenir de la morte enterrée? Quel démon me poussa à soupirer un son dont le simple souvenir faisait toujours refluer mon sang par torrentes des tempes au coeur? Quel méchant esprit parla du fond des abîmes de mon âme, quand, sous ces voûtes obscures et dans le silence de la nuit, je chuchotai dans l'oreille du saint homme les syllabes <<Morella>>? Quel être, plus que démon, convulsa les traits de mon enfant et les couvrit des teintes de la mort, quand, tressaillant à ce nom à peine perceptible, elle tourna ses yeux limpides du sol vers le ciel, et, tombant prosternée sur les dalles noires de notre caveau de famille répondit: *Me voilà!*

Ces simples mots tombèrent distincts, froidement, tranquillement distincts, dans mon oreille, et, de là, comme du plomb fondu, roulèrent en sifflant dans ma cervelle. Les années, les années peuvent passer, mais le souvenir de cet instant, - jamais! Ah! les fleurs et la vigne n'étaient pas choses inconnues pour moi; - mais l'aconit et les ciprés m'ombragèrent nuit et jour. Et je perdis tout sentiment du temps et des lieux, et les étoiles de ma destinée disparurent du ciel, et dès lors la terre devint ténébreuse, et toutes les figures terrestres passèrent près de moi comme des ombres voltigeantes, et parmi elles je n'en voyais qu'une, - Morella! Les vents du firmament ne soupiraient qu'un son à mes oreilles, et le clapotement de la mer murmurait incessamment: <<Morella!>> Mais elle mourut, et, de

mes propres mains je la portai à sa tombe, et je ris d'un amer et long rire, quand, dans le caveau où je déposai la seconde, je ne découvris aucune trace de la première – Morella.

MORELLA

(Edgar Allan Poe)

Itself, by itself solely, ONE everlastingly, and single.
Plato. SYMPOS

With a feeling of deep yet most singular affection I regarded my friend Morella. Thrown by accident into her society many years ago, my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros, and bitter and tormenting to my spirit was the gradual conviction that I could in no manner define their unusual meaning, or regulate their vague intensity. Yet we met; and fate bound us together at the altar; and I never spoke of passion, nor thought of love. She, however, shunned society, and, attaching herself to me alone, rendered me happy. It is a happiness to wonder; - it is a happiness to dream.

Morella's erudition was profound. As I hope to live, her talents were of no common order – her powers of mind were gigantic. I felt this, and, in many matters, became her pupil. I soon, however, found that, perhaps on account of her Presburg education, she placed before me a number of those mystical writings which are usually considered the mere dross of the early German literature. These, for what reason I could not imagine, were

her favorite and constant study – and that, in process of time they became my own, should be attributed to the simple but effectual influence of habit and example.

In all this, if I err not, my reason had little to do. My convictions, or I forget myself, were in no manner acted upon by the ideal, nor was any tincture of the mysticism which I read, to be discovered, unless I am greatly mistaken, either in my deeds or in my thoughts. Persuaded on this, I abandoned myself implicitly to the guidance of my wife, and entered with an unflinching heart into the intricacies of her studies. And then – then, when, poring over forbidden pages, I felt a forbidden spirit enkindling within me – would Morella place her cold hand upon my own, and rake up from the ashes of dead philosophy some low, singular words, whose strange meaning burned themselves in upon my memory. And then, hour after hour, would I linger by her side, and dwell upon the music of her voice – until, at length, its melody was tainted with terror, – and there fell a shadow upon my soul and I grew pale, and shuddered inwardly at those too unearthly tones. And thus, joy suddenly faded into horror, and the most beautiful became the most hideous, as Hinnon became Gehenna.

It is unnecessary to state the exact character of those disquisitions which, growing out of the volumes I have mentioned, formed, for so long a time, almost the sole conversation of Morella and myself. By the learned in what might be termed theological morality they will be readily conceived, and by the unlearned they would, at all events, be little understood. The wild Pantheism of Fichte; the modified Παλινγενεσις of the Pythagoreans, and, above all, the doctrines of *Identity* as urged by Schelling, were generally the points of discussion presenting the most of beauty to the imaginative Morella. That identity which is termed personal, Mr. Locke, I think, truly defines to consist in the sameness of a rational being. And since by person we understand an intelligent essence

having reason, and since there is a consciousness which always accompanies thinking, it is this which make us all to be that which we call *ourselves* – thereby distinguishing us from other beings that think, and giving us our personal identity. But the *principium individuationis* the notion of the identity *which at dead is or is not lost forever*, was to me – at all times, a consideration of intense interest, not more from the perplexing and exciting nature of its consequences, than from the marked and agitated manner in which Morella mentioned them.

But, indeed, the time had now arrived when the mystery of my wife's manner oppressed me as a spell. I could no longer bear the touch of her wan fingers, nor the low tone of her musical language, nor the luster of her melancholy eyes. And she knew all this, but did not upbraid; she seemed conscious of my weakness or my folly, and, smiling, called it Fate. She seemed, also, conscious of a case, to me unknown, for the gradual alienation of my regard; but she gave me no hint or token of its nature. Yet was she woman, and pined away daily. In time, the crimson spot settled steadily upon the cheek, and the blue veins upon the pale forehead became prominent; and, one instant, my nature melted into pity, but, in the next, I met the glance of her meaning eyes, and then my soul sickened and became giddy with the giddiness of one who gazes downward into some dreary and unfathomable abyss.

Shall I then say that I longed with a earnest and consuming desire for the moment of Morella's decease? I did; but the fragile spirit clung to its tenement of clay for many days – for many weeks and irksome months – until my tortured nerves obtained the mastery over my mind, and I grew furious through delay, and, with the heart of a fiend, cursed the days, and the hours, and the bitter moments, which seemed to lengthen as her gentle life declined – like shadows in the dying of the day.

But one autumnal evening, when the winds lay still in heaven, Morella called me to her bed-side. There was a dim mist over all the earth, and warm glow upon the waters, and, amid the rich October leaves of the forest, a rainbow from the firmament had surely fallen.

"It is a day of days," she said, as I approached; "a day of all days either to live or die. It is a fair day for the sons of earth and life – ah, more far for the daughters of heaven and death!"

I kissed her forehead, and she continued:

"I am dying, yet shall I live."

"Morella!"

"The days have never been when thou couldst love me – but her whom in life thou didst abhor, in death thou shall adore."

"Morella!"

"I repeat that I am dying. But within me is a pledge of that affection – ah, how lithe! – which thou didst feel for me, Morella. And when my spirit departs shall the live – thy child and mine, Morella's. But thy days shall be days of sorrow – that sorrow which is the most lasting of impressions, as the cypress is the most enduring of trees. For the hours of thy happiness are over; and joy is not gathered twice in a year. Thow shalt no longer, then, play the Teian with time, but, being ignorant of the myrtle and the veine, thou shalt bear about with thee thy shroud on earth, as do the Moslemin at Mecca."

"Morella!" I cried, "Morella! How knowest thou this?" but she turned away her face upon the pillow, and, a slight tremor coming over her limbs, she thus died, and I heard her voice no more.

Yet, as she had foretold, her child – to which in dying she had given birth, and which breathed not until the mother breathed no more – her child, a daughter, lived. And

she grew strangely in stature and intellect, and was the perfect resemblance of her who had departed, and I loved her with a love more fervent than I had believed it possible to feel for any denizen of earth.

But, ere long, the heaven of this pure affection became darkened, and gloom, and horror, and grief, swept over it in clouds. I said the child grew strangely in stature and intelligence. Strange indeed was her rapid increase in bodily size, but terrible, oh! terrible were the tumultuous thoughts which crowded upon me while watching the development of her mental being. Could it be otherwise, when I daily discovered in the conceptions of the child the adult powers and faculties of the woman? – when the lessons of experience fell from the lips of infancy? and when the wisdom or the passions of maturity O found hourly gleaming from its full and speculative eye? When, I say, all this became evident to my appalled senses – when I could no longer hide it from my soul, nor throw it off from those perceptions which trembled to receive it – is it to be wondered at that suspicious, of a nature fearful and exciting, crept in upon my spirit, or that my thoughts fell back aghast upon the wild tales and thrilling theories of the entombed Morella? I snatched from the scrutiny of the world a being whom destiny compelled me to adore, and in the rigorous seclusion of my home, watched with an agonizing anxiety over all which concerned the beloved.

And, as years rolled away, and I gazed, day after day, upon her holy, and mild, and eloquent face, and pored over her maturing form, day after day did I discover new points of resemblance in the child to her mother, the melancholy and the dead. And, hourly, grew darker these shadows of similitude, and more full, and more definite, and more perplexing, and more hideously terrible in their aspect. For that her smile was like her mother's I could bear; but then I shuddered at its too perfect *identity* – that her eyes were like Morella's I

could endure; but then they too often looked down into the depths of my soul with Morella's own intense and bewildering meaning. And in the contour the high forehead, and in the ringlets of the silken hair, and in the wan fingers which buried themselves therein, and in the sad musical tones of her speech, and above all – oh, above all – in the phrases, and expressions of the dead on the lips of the loved and the living, I found food for consuming thought and horror – for a worm that *would* not die.

Thus passed away two lustra of her life, and, as yet, my daughter remained nameless upon the earth. "My child" and "my love" were the designations usually prompted by a father's affection, and the rigid seclusion of her days precluded all other intercourse. Morella's name died with her at her death. Of the mother I had never spoken to the daughter; – it was impossible to speak. Indeed, during the brief period of her existence the latter had received no impressions from the outward world save such as might have been afforded by the narrow limits of her privacy. But at length the ceremony of baptism presented to my mind, in its unnerved and agitated condition, a present deliverance from the terrors of my destiny. And at the baptismal font I hesitated for a name. And many titles of the wise and beautiful, of old and modern times, of my own and foreign lands, came thronging to my lips, with many, many fair titles of the gentle, and the happy, and the good. What prompted me, then, to disturb the memory of the buried dead? What demon urged me to breathe that sound, which, in its very recollection was wont to make ebb the purple blood in torrents from the temples to the heart? What fiend spoke from the recesses of my soul, when, amid those dim aisles, and in the silence of the night, I whispered within the ears of the holy man the syllables – Morella? What more than fiend convulsed the features of my child, and overspread them with hues of death, as, starting at that scarcely audible sound,

she turned her glassy eyes from the earth to heaven, and, falling prostrate on the black slabs of our ancestral vault, responded – “I am here!”

Distinct, coldly, calmly distinct, fell those few simple sounds within my ear, and thence, like molten lead, rolled hissing into my brain. Years – years may pass away, but the memory of that epoch – never! Nor was I indeed ignorant of the flowers and the vine – but the hemlock and the express overshadowed me night and day. And I kept no reckoning of time or place, and the stars of my fate faded from heaven, and therefore the earth grew dark, and its figures passed by me, like flitting shadows, and among them all I beheld only Morella. The winds of the firmament breathed but one sound within my ears, and the ripples upon the sea murmured evermore – Morella. But she died; and with my own hands I bore here to the tomb; and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first, in the charned where I laid the second – Morella.

MORELLA

(Vanete Dutra Santana)

Ele mesmo, por si mesmo, consigo mesmo homogêneo eterno.

PLATÃO

O que eu experimentava em relação a minha amiga Morella era uma profunda – porém bastante singular – afeição. Eu a conheci por acaso, há alguns anos, e desde nosso primeiro encontro minha alma queima em um fogo que jamais experimentara – mas esse fogo não era de modo algum aquele proveniente de Eros e prová-lo foi para meu espírito

um amargo tormento. Cada vez mais eu tinha a certeza de que eu jamais poderia definir seu caráter insólito, nem controlar sua intensidade errante. Entretanto, nós tínhamos sido feitos um para o outro e o destino nos fez nos unirmos no altar. Eu jamais falara de paixão, eu jamais sonhara com o amor. Contudo, ela se furtava à sociedade e se agarrava em mim apenas; ela me fazia feliz. Ser admirado, isso é um prazer – e sonhar, não é um prazer também?

A erudição de Morella era profunda. Como espero mostrar, seus talentos não eram desprezíveis; o poder de seu espírito era desmedido. Eu sabia disso e, em muitas ocasiões, tornei-me seu pupilo. Logo percebi que Morella, por ter estudado em Presburg, expunha diante de mim uma variedade desses textos místicos geralmente considerados básicos dos primórdios da literatura alemã. Esses livros, por razões que eu não podia conceber, tornaram-se sua leitura constante e favorita – e se, com o tempo, tornaram-se a minha também, isso deve ser atribuído à eficaz influência do hábito e do exemplo.

Quanto a todas essas coisas minha razão não tinha quase nada a fazer, acho. Mas pode ser que eu tenha me enganado, ainda que inconscientemente. Minhas convicções, ou eu não conhecia mais a mim mesmo, não se baseavam de modo algum no ideal e não teria sido possível perceber, salvo engano, nenhum vestígio do misticismo de minhas leituras em minhas ações nem em meus pensamentos. Persuadido disso, obcecado, eu deixava que minha mulher me guiasse; eu entrava com o coração aberto no labirinto de seus estudos. E então, quando eu mergulhava nas páginas malditas, eu sentia um espírito nefasto que se apossava de mim – Morella se aproximava, pousando sua mão fria sobre a minha e agarrando nas cinzas de uma filosofia morta quaisquer graves e singulares palavras que, devido a seu senso bizarro, se alojavam como verme em minha mente. E então, durante horas, eu me deitava, sonhador, a seu lado e mergulhava na música de sua voz, até que essa

melodia, aos poucos, se infectava de terror; uma sombra tombava sobre minha alma; eu me empalidecia e tremia por dentro no ritmo daqueles sons tão sobrenaturais. E então, subitamente, o gozo se desvanecia ante o terror – e o ideal do belo se transfigurava no ideal do mais que hediondo, como o vale de Hinnon se transformou no Géhenne.

É inútil estabelecer o caráter exato das questões que, jorrando dos volumes de que falei, foram por muito tempo o único – ou quase – objeto de nossas conversas. As pessoas iniciadas nisso a que se pode chamar moral teológica as conservam sem dificuldades, e as ignorantes quase não as compreenderiam. O estranho panteísmo de Fichte, a Palingênese modificada dos pitagóricos e, ainda, a doutrina da *Identidade* tal qual é apresentada por Schelling eram geralmente os pontos de discussão que mais fascinavam a desenvolvida imaginação de Morella. Essa identidade, dita própria, segundo M. Locke – se não me engano – consiste na permanência do ser racional. Com tanto que por pessoa nós entendêssemos uma essência pensante, dotada de razão, e com tanto que exista uma consciência que sempre acompanhe o pensamento; é ela, essa consciência, que nos faz ser isso a que chamamos *nós-mesmos* – distinguindo-nos, assim, dos outros seres pensantes e nos conferindo identidade pessoal. Mas o *principium individuationis* – a noção dessa identidade que, *com a morte, é perdida – ou jamais se perde* – sempre foi para mim uma questão do mais intenso interesse, não somente devido à natureza inquietante e embaraçosa de suas conseqüências, mas também devido à parte singular e perturbadora de que falava Morella. Mas já chegara o tempo em que a natureza misteriosa de minha mulher me oprimia como uma maldição. Eu não podia mais suportar o toque leve de seus dedos pálidos, nem o timbre profundo com o qual entoava suas falas, nem o reluzir de seus olhos melancólicos. Embora soubesse disso, não me censurava. Ela parecia ter consciência de minha debilidade ou de minha loucura e, sorrindo, chamava isso de Destino. Ela também

parecia ter – ao contrário de mim – consciência do que causava a alteração gradual de minha afeição, porém não me dava qualquer explicação e nem fazia alusão à sua natureza. Morella, todavia, não era mais que uma mulher e, a cada dia, ela desfalecia. Com o tempo, uma mancha avermelhada se fixa permanentemente em sua face e as veias azuis de sua fronte pálida se tornam proeminentes. Minha natureza, às vezes, demonstrava piedade, mas momentos depois eu sentia o brilho de seus olhos iluminado por seus pensamentos e então minha alma novamente se transtornava e experimentava a vertigem do olhar que mergulha em um lúgubre e insondável abismo.

Direi eu que desejava – com desejo intenso e dilacerante – a morte de Morella? Era isso, mas o frágil espírito se agarra a seu habitáculo de argila durante dias, semanas e meses fastidiosos, até que por fim meus nervos torturados venceram minha razão e eu fiquei furioso com aquela demora e com o coração demoníaco eu maldisse os dias e as horas e os minutos amargos que pareciam se prolongar infinitamente à medida que sua nobre vida findava, como findam as sombras dos dias de agonia.

Mas, num poente do outono, o ar dormitando no céu, Morella me chama a sua cabeceira. A bruma, como um pedaço de *voile*, cobria a terra. O calor, como brasa, se espalhava sobre as águas. Ao ver os esplendores de outubro nas folhagens da floresta, dir-se-ia que um belo arco-íris tinha abandonado o firmamento.

_ É chegado o dia dos dias, disse ela quando me aproximei, o mais belo dos dias. Para viver ou para morrer... É um belo dia para os filhos da terra e da vida. Ah! Mais belo ainda para as filhas do céu e da morte!

Eu beijei sua fronte. Ela continuou.

_ Eu vou morrer, porém viverei.

_ Morella!

__ Nunca existiram dias em que tu poderias ter me amado. Mas aquilo que em vida tu detestas, na morte amarás.

__ Morella!

__ Eu repito que vou morrer. Mas em mim há um garantia da afeição – ah! que tênue afeição! – que experimentastes por mim, Morella. Quando meu espírito partir, uma criança viverá – teu filho, meu filho, de mim, Morella. Mas teus dias serão plenos de aflição – daquela aflição que é a mais indelével das impressões, como o cipreste é a mais vivaz das árvores; as horas de tua alegria já passaram e a felicidade não se colhe duas vezes em uma mesma vida, como as rosas de Paestum, duas vezes ao ano. Com o tempo, tu não jogarás mais o jogo do homem de Téos; o mirto e a vinha te parecerão raridades e por toda a terra tu carregarás contigo teu sudário, como o muçulmano de Meca.

__ Morella! Diga-me, Morella! Como sabes tu isso?

Mas ela vira o rosto para o lado; um ligeiro tremor corre seus membros; ela está morta; eu não escuto mais sua voz.

Porém, como ela havia predito, seu filho – aquele que, ao morrer, ela dera à luz, aquele que não havia respirado até que a mãe expirasse – seu filho, uma menina, sobrevivera. E ela crescia assustadoramente – em tamanho e em inteligência, e se tornava semelhante àquela de que era parte e eu a amava com o mais fervoroso amor, um amor que eu jamais acreditara poder sentir por algum habitante da terra.

Mas logo o céu dessa sublime afeição se assombrou e a melancolia, o horror e a agonia a dissiparam como *ignes fatui*. Eu já disse que a criança crescia assustadoramente em tamanho e inteligência. Assustador, na verdade, foi o desenvolvimento de sua natureza física – porém terríveis, oh! terríveis foram os tumultuosos pensamentos que me sobrevieram enquanto eu acompanhava o desenvolvimento de sua inteligência. Poderiam

eles ser diferentes enquanto eu descobria certo dia nas concepções da criança a força adulta e as faculdades da mulher? Quando as lições de experiência tombavam dos lábios da criança? Quando eu via em algum instante a sabedoria e as paixões da maturidade jorrarem daquele olhar negro e meditativo? Quando, digo eu, tudo aquilo chocava meus sentidos apavorados? Quando se tornou impossível a minha alma se dissimular por mais tempo e a minhas faculdades, obcecadas pela idéia de expulsar essa certeza, fora possível se espantar de que as suspeitas de uma natureza terrível e inquietante fossem introduzidas em meu espírito, para onde meus pensamentos eram empurrados com horror dos contos estranhos e das penetrantes teorias da falecida Morella? Eu arrancava à curiosidade do mundo um ser que o destino me mandava adorar e, em meu íntimo, eu velava com uma ansiedade mortal tudo que concernia à criatura amada.

Os anos se passavam e a cada vez que eu contemplava seu rosto santo, doce e eloqüente e estudava suas formas amadurecidas, eu descobria uma nova semelhança entre a criança e sua mãe, a melancolia e a morte. E, dia a dia, esses vestígios de semelhança se tornavam a cada instante mais definidos, mais palpáveis, mais inquietantes e mais terríveis em seu aspecto. Então, que seu sorriso parecesse o sorriso da mãe eu podia admitir, mas essa semelhança era uma identidade que me dava calafrio; que seus olhos parecessem os de Morella eu podia suportar, mas também eles freqüentemente penetravam nas profundezas de minha alma com o estranho e intenso pensamento da própria Morella. E no contorno de sua fronte elevada, nos cachos de seus cabelos sedosos, nos seus dedos *habitualmente* pálidos, no timbre grave e musical de sua fala e – acima de tudo, oh!, acima de tudo – nas frases e expressões de morte nos lábios da amada – da viva – eu me tornei alimento de um horrível pensamento devorador, de um verme que não *queria* morrer.

Dois lustros de sua vida se passaram; ela ainda não tinha nome. “Minha criança” e “meu amor” eram os apelidos habitualmente ditados pelo carinho paterno, e a severa reclusão de sua existência se opunha a qualquer outra relação. O nome de Morella estava morto com ela. Eu jamais havia lhe falado sobre sua mãe – era-me impossível falar nela. Na verdade, durante o breve período de sua existência, ela não havia recebido qualquer impressão do mundo exterior, exceto aquelas que lhe foram fornecidas nos estreitos limites de seu retiro.

Com o tempo, porém, a cerimônia do batismo se ofereceu a meu espírito, naquele estado de agitação e nervosismo, como a sublime libertação dos terrores de meu destino. E, diante do batistério, eu hesitei quanto à escolha de um nome. E uma enorme quantidade de epítetos de sabedoria e beleza, de nomes arcaicos nacionais e estrangeiros, se precipitava em meus lábios, e uma multidão de auspícios elegantes de nobreza, de felicidade e de bondade.

O que me inspira ao ponto de fazer se agitar a lembrança da morta enterrada? Que demônio pode me soprar um som cuja simples lembrança sempre fazia meu sangue refluir em torrentes das têmporas ao coração? Que malvado espírito fala do fundo dos abismos à minha alma, quando sob aquelas abóbadas obscuras e no silêncio da noite eu sussurrava no ouvido do santo homem as sílabas “Morella”? Que ser, mais que demônio, convulsa os traços de minha filha e os cobre com as cores da morte, quando, sobressaltando a esse nome a dor perceptível, ela move seus olhos límpidos do solo para o céu e, caindo prosternada sobre as dalias noturnas do jazigo de nossa família, responde: “Eis-me aqui!”

Essas simples palavras soaram distintas – fria e tranqüilamente distintas – em meus ouvidos e deles, como chumbo fundido, rolaram ruidosamente até meu crânio. Os anos, os anos podem passar, mas a lembrança daquele instante, jamais. Ah! As flores e as vinhas

não eram raridades para mim, mas o espinheiro e os ciprestes ofuscavam-me a luz noite e dia. Eu perdi todo o sentimento do tempo e dos lugares, as estrelas do meu destino desapareceram do céu e, desde então, a terra se tornou tenebrosa, e todas as criaturas passavam perto de mim como sombras titubeantes. Entre elas eu só via uma – Morella. Os ventos do firmamento não sussurravam mais que um som a meus ouvidos e o ruído do mar murmurava incessantemente: “Morella!” Mas ela morreu e, em meus próprios braços, eu a transportei ao túmulo, e eu ri longa e amargamente quando, no jazigo onde eu depositava a segunda, eu não vi nem vestígios da primeira – Morella.

MORELA¹

(Oscar Mendes)

Ele mesmo, por si mesmo unicamente, eternamente Um e único.
PLATÃO : *Symposium*.

Era com sentimentos de profunda embora singularíssima afeição que eu encarava minha amiga Morela. Levado a conhecê-la por acaso, há muitos anos, minha alma, desde nosso primeiro encontro, ardeu em chamas que nunca antes conhecera ; não eram, porém, as chamas de Eros, e foi amarga e atormentadora para meu espírito a convicção crescente de que eu não podia, de modo algum, definir sua incomum significação, ou regular-lhe a vaga intensidade. Conhecemo-nos, porém, e o destino conduziu-nos juntos ao altar ; mas

¹ Publicado pela primeira vez no *Southern Literary Messenger*, abril de 1835. Título original: MORELLA.

nunca falei de paixão ou pendei em amor. Ela, contudo, evitava as companhias e, ligando-se só a mim, fazia-me feliz. Maravilhar-se é uma felicidade ; e é uma felicidade sonhar.

A erudição de Morela era profunda. Asseguro que seus talentos não eram de ordem comum, sua força de espírito era gigantesca. Senti-a e, em muitos assuntos, tornei-me seu aluno. Logo, porém, verifiquei que, talvez por causa de sua educação, feita em Presburgo, ela me apresentava numerosos desses escritos místicos que usualmente são considerados como o simples sedimento da primitiva literatura germânica. Por motivos que eu não podia imaginar, eram essas obras o seu estudo favorito e constante. E o fato de que, com o correr do tempo, se tornassem elas também o meu pode ser atribuído à simples mas eficaz influência do costume e do exemplo.

Em tudo isso, se não me engano, minha razão tinha pouco a fazer. Minhas convicções, ou me desconheço, de modo algum eram conformes a um ideal, nem se podia descobrir qualquer tintura das coisas místicas que eu lia, a menos que esteja grandemente enganado, nos meus atos ou nos meus pensamentos.

Persuadido disso, abandonei-me implicitamente à direção de minha esposa e penetrei, de coração resoluto, no labirinto de seus estudos. E então... então, quando, mergulhado nas páginas nefastas, sentia um espírito nefasto acender-se dentro de mim, Morela colocava a mão fria sobre a minha e extraía das cinzas de uma filosofia morta algumas palavras profundas e singulares, cujo estranho sentido as gravava a fogo em minha memória.

Santa Maria! Volve o teu olhar tão belo,
de lá dos altos céus, do teu trono sagrado,
para a prece fervente e para o amor singelo

que te oferta, da terra, o filho do pecado.

Se é manhã, meio-dia, ou sombrio poente,
meu hino em teu louvor tens ouvido, Maria!
Sê, pois, comigo, ó Mãe de Deus, eternamente,
quer no bem ou no mal, na dor ou na alegria!

No tempo que passou, veloz, brilhante, quando
nunca nuvem qualquer meu céu escureceu,
temeste que me fosse a inconstância empolgando
e guiaste minha alta a ti, para o que é teu.

Hoje, que o temporal do Destino ao Passado
e sobre o presente espessas sombras lança,
fulgure ao menos meu Futuro, iluminado
por ti, pelo que é teu, na mais doce esperança!

E então, hora após hora, eu me estendia ao seu lado, imergindo-me na música de sua voz, até que, afinal, essa melodia se maculasse de terror; então caía uma sombra sobre minha alma, eu empalidecia, tremia internamente àqueles sons que não eram da terra. Assim a alegria subitamente se desvanecia no horror e o mais belo se transformava no mais hediondo, como Hinnon se transformou na Geena.²

² Do latim *gehenna*, que dizem vir do hebraico *ge-hinnon*, vale do Hinnon, ao sudoeste de Jerusalém, no qual nos tempos da impiedade se sacrificava a Maloc. É, também, a denominação do Inferno, na Bíblia. (N.T.)

É desnecessário fixar o caráter exato dessas disquisições que, irrompendo dos volumes mencionados, formaram, por longo tempo, quase que o único objeto de conversação entre mim e Morela. Mas os instruídos no que se pode denominar moralidade teológica facilmente a conceberão e os leigos, de qualquer modo, não o poderiam entender. O extravagante panteísmo de Fichte; a palingenésia modificada de Pitágoras; e, acima de tudo, as doutrinas de *Idertidade*, como as impõe Schelling, eram esses geralmente os assuntos de discussão que mais beleza apresentavam à imaginativa Morela. Aquela identidade que se chama pessoal, Locke, penso, define-a com realismo, como consistindo na conservação do ser racional. E desde que por pessoa compreendemos uma essência inteligente dotada de razão, e desde que há uma consciência que sempre acompanha o pensamento, é ela que nos faz, a todos, sermos o que chamamos *nós mesmos*, distinguindo-nos por isso de outros seres que pensam e dando-nos nossa identidade pessoal. Mas o *principium individuationis*, a noção daquela identidade que, *com a morte, está ou não perdida para sempre*, foi para mim, em todos os tempos, uma questão de intenso interesse, não só por causa da natureza embaraçosa e excitante de suas conseqüências como pela maneira acentuada e agitada com que Morela as mencionava.

Na verdade, porém, chegara o tempo em que o mistério da conduta de minha esposa me oprimia como um encantamento. Eu não podia mais suportar o contato de seus dedos lívidos, nem o tom grave de sua fala musical, nem o brilho de seus olhos melancólicos. E ela sabia de tudo isso, porém não me repreendia; parecia consciente de minha fraqueza ou de minha loucura, e, a sorrir, chamava-a Destino. Parecia também consciente de uma causa, para mim ignota, do crescente alheamento de minha amizade; mas não me dava sinal ou mostra da natureza disso. Era, contudo, mulher e fenecia dia a dia. Por fim, uma rubra mancha se fixou, firmemente, na sua face e as veias azuis de sua fronte pálida se tornaram

proeminentes; por instantes minha natureza se fundia em piedade, mas, a seguir, meu olhar encontrava o brilho de seus olhos significativos e minha alma enfermava e entontecia, com a vertigem de quem olhasse para dentro de qualquer horrível e insondável abismo.

Poderei dizer então que ansiava, com desejo intenso e devorador, pelo momento da morte de Morela? Ansiei; mas o frágil espírito agarrou-se à sua mansão de argila por muitos dias, por muitas semanas, por meses penosos, até que meus versos torturados obtiveram domínio sobre meu cérebro e me tornei furioso com a demora, e, com o coração de um inimigo, amaldiçoei os dias, as horas e os amargos momentos que pareciam ampliar-se cada vez mais, à medida que sua delicada vida declinava como as sombras ao morrer do dia.

Numa tarde de outono, porém, quando os ventos silenciavam nos céus, Morela chamou-me a seu leito. Sombria névoa cobria toda a terra e um resplendor ardia sobre as águas e entre as bastas folhas de outubro na floresta, como se um arco-íris tivesse caído do firmamento.

– Este é o dia dos dias – disse ela, quando me aproximei. – O mais belo dos dias para viver ou para morrer. É um belo dia para os filhos da terra e da vida... ah, e mais belo ainda para as filhas do céu e da morte!

Beijei-lhe a fronte, e ela continuou:

– Vou morrer e, no entanto, viverei.

– Morela!

– Jamais existiram esses dias em que podias amar-me... mas aquela a quem na vida aborreceste, depois de morta adorarás.

– Morela!

– Repito que vou morrer. Mas dentro de mim há um penhor desta afeição – ah, quão pequena! – que deveste sentir por mim, Morela. E quando meu espírito partir, a criança viverá – teu filho e meu filho, o filho de Morela. Mas os teus dias serão dias de pesar, desse pesar que é a mais duradoura das impressões, do mesmo modo que o cipreste é a mais resistente das árvores. Porque as horas da tua felicidade passaram e a alegria não se colhe duas vezes numa vida, como as rosas de Paesturo³ duas vezes num ano. Não joraras mais, portanto, com o tempo o jogo do homem de Teos,mas, não conhecendo mirto e a vinha, levarás contigo,por toda parte, a tua mortalha, como o muçulmano a sua em Meca.

– Morela! – exclamei. – Morela! Como sabes disto?

Ela, porém, voltou o rosto sobre o travesseiro. Leve tremor agitou-lhe os membros e assim ela morreu, não mais ouvindo eu a sua voz.

Entretanto, como o predissera ela, seu filho, a quem, ao morrer, dera à vida, que só respirou quando a mãe deixou de respirar, seu filho, uma menina, sobreviveu. E, estranhamente, cresceu em estatura e em inteligência, vindo a tornar-se a semelhança perfeita daquela que se fora. E eu a amava com um amor mais fervoroso do que acreditava fosse possível sentir por qualquer criatura terrestre.

Mas dentro em pouco o céu dessa pura afeição se enegreceu e a melancolia, o horror e a angústia nele se acastelaram como nuvens. Disse que a criança crescia, estranhamente, em estatura e inteligência, estranho, na verdade, foi o rápido crescimento de seu tamanho corporal, mas terríveis!, terríveis eram os tumultuosos pensamentos que sobre mim se amontoaram, enquanto observava o desenvolvimento de sua mentalidade. Poderia ser de outra forma, quando, diariamente, descobria eu nas concepções da criança as energias

³ Vila da antiga Itália, a noventa e cinco quilômetros de Nápoles, famosa pelas ruínas admiráveis que apresenta, destacando-se dentre elas as de dois templos: um, dedicado a Netuno; outro, a Ceres. (N. T.)

adultas e as faculdades da mulher? Quando as lições da experiência brotavam dos lábios da infância? E quando eu via a sabedoria ou as paixões da maturidade cintilarem a cada instante naqueles olhos grandes e meditativos? Quando, repito, quando tudo isso se tornou evidente aos meus sentidos aterrados, quando não mais o pude ocultar à minha alma nem repeli-lo dessas percepções, que tremiam ao recebê-lo, há de que admirar-se que suspeitas de natureza terrível e excitante se introduzissem no meu espírito, ou que meus pensamentos se tenham reportado, com horror, às histórias espantosas e às arrepiantes teorias da falecida Morela? Arranquei à curiosidade do mundo uma criatura a quem o destino me compeliu a adorar e, na rigorosa reclusão de meu lar, velava com agonizante ansiedade tudo quanto concernia à bem-amada.

E enquanto rolavam os anos e eu contemplava, dia a dia, o seu rosto santo, suave e eloqüente, e estudava-lhe as formas maturescentes, dia após dia descobria novos pontos de semelhança entre a criança e sua mãe, a melancólica e a morta. E a todo instante se tornavam mais negras aquelas sombras de semelhança e mais completas, mais definidas, mais inquietantes e mais terrivelmente espantosas no seu aspecto. Porque não podia deixar de admitir que seu sorriso era igual ao de sua mãe; mas essa *identidade* demasiado perfeita fazia-me estremecer; não podia deixar de tolerar que seus olhos fossem como os de Morela; mas eles também penetravam muitas vezes nas profundezas de minha alma com a mesma intensa e desnorteante expressividade dos de Morela. E no contorno de sua fronte elevada, nos cachos de seu cabelo sedoso, nos seus dedos pálidos que nele mergulhavam, no timbre musical e triste de sua fala e, sobretudo – oh! acima de tudo –, nas frases e expressões da morta sobre os lábios da amada e da vida, encontrava eu alimento para um pensamento horrendo e devorador – para um verme que *não queria morrer*.

Assim se passaram dois lustros de sua vida, e, contudo, permanecia minha filha sem nome sobre a terra. “Minha filha” e “meu amor” eram os apelativos usualmente ditados por minha afeição de pai, e a severa reclusão de sua vida impedia qualquer outra relação. O nome de Morela acompanhara-a na morte. Da mãe nunca falara à filha; era impossível falar. De fato, durante o breve período de sua existência, não recebera estas últimas impressões do mundo exterior, exceto as que lhe puderam ser proporcionadas pelos estreitos limites de seu retiro. Mas afinal a cerimônia do batismo apresentou-se ao meu espírito, naquele estado de agitação e enervamento, como uma libertação imediata dos terrores do meu destino. E na fonte batismal hesitei na escolha de um nome. E numerosas denominações de sabedoria e beleza, de tempos antigos e modernos, de minha e de terras estrangeiras, vieram amontoar-se nos meus lábios, com outras lindas denominações, de nobreza, de ventura e de bondade. Quem me impeliu então a perturbar a memória da morta sepultada? Que demônio me incitou a suspirar aquele som cuja simples lembrança sempre fazia fluir, em torrentes, o sangue rubro das fontes do coração? Que espírito maligno falou dos recessos de minha alma quando, entre aquelas sombrias naves e no silêncio da noite, eu sussurrei aos ouvidos do santo homem as sílabas “Morela”? Quem, senão o demônio convulsionou as feições de minha filha e sobre elas espalhou tons de morte, quando, estremecendo ao ouvir aquele som quase inaudível, volveu os olhos límpidos da terra para o céu e, caindo prostrada sobre as negras lajes de nosso mausoléu de família, respondeu: “Estou aqui”?

Distinta, fria e calmamente precisos, esses tão poucos e tão simples sons penetraram-me nos ouvidos e, depois, como chumbo derretido, rolaram, sibilantes, dentro do meu cérebro. Anos e mais anos podem-se passar, mas a lembrança daquela época, nunca. Nem desconhecia eu de fato as flores e a vinha, mas o acônito e o cipreste

ensombraram-me noite e dia. E não guardei memória de tempo ou de lugar, e as estrelas da minha sorte sumiram do céu e desde então a terra se tornou tenebrosa e suas figuras passaram perto de mim como sombras esvoaçantes, e entre elas só uma eu vislumbrava: Morela. Os ventos do firmamento somente um som murmuravam aos meus ouvidos e o marulho das ondas sussurrava sem cessar: “Morela!” Ela, porém, morreu e com minhas próprias mãos levei-a ao túmulo. E ri, uma risada longa e amarga, quando não achei traços da primeira Morela no sepulcro em que depusitei a segunda.