

MARIE-HÉLÈNE PARET PASSOS

**DA CRÍTICA GENÉTICA À TRADUÇÃO LITERÁRIA:
O CAMINHO DA (RE)CRIAÇÃO E DA (RE)ESCRITURA
ANOTAÇÕES PARA UMA ESTÓRIA DE AMOR
DE CAIO FERNANDO ABREU**

PORTO ALEGRE

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-
AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE

**DA CRÍTICA GENÉTICA À TRADUÇÃO LITERÁRIA:
O CAMINHO DA (RE)CRIAÇÃO E DA (RE)ESCRITURA
ANOTAÇÕES PARA UMA ESTÓRIA DE AMOR
DE CAIO FERNANDO ABREU**

MARIE-HÉLÈNE PARET PASSOS

ORIENTADORA: PROF^a DR^a MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2008

As pessoas não morrem, ficam encantadas
(Guimarães Rosa)

Para Renée Marie Arosa, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

A Márcia Ivana de Lima e Silva, pela cega confiança;

A Claudia Abreu e Jorge Cabral, pela coragem de emprestar os diários de Caio Fernando Abreu;

Às minhas amigas-irmãs, Isabel e Mara, pela presença, pelo carinho, pela amizade mágica;

À minha filha Paloma, pela paciência, pelo apoio, pelo amor; sempre, sempre;

À Almuth Grésillon, pelo apoio, pela amizade;

A Irène Fénoglio, pela eterna disponibilidade e pelas consultas à distância;

A Philippe Willemart, pelas informações sobre tradução e as respostas sempre instantâneas;

À Verônica Galíndez Jorge, pelas novas pistas;

A Eric Nepomuceno, pela colaboração, pela gentileza e pelo interesse que demonstrou na descoberta da crítica genética;

A Charles Kiefer e Marcelo Backes, pelo jogo das questões/respostas;

A Robert Pickering, que autorizou o acesso ao *site* dos Cadernos de Valéry, e a Eric Le Bigot, pela ajuda nos procedimentos de conexão.

Quando se deseja realmente dizer alguma coisa, as palavras são inúteis. Remexo o cérebro e elas vêm, não raras, mas toneladas. Deixam sempre um gosto de poeira na boca – a poeira do que se tentava expressar, e elas dissolveram. Quanto mais palavras ocorrem para vestir uma idéia, mais essa idéia resiste a ser identificada. As sucessivas roupas sufocam a sua nudez. E todas as palavras são uma grande bolha de sabão, às vezes brilhantes, mas circundando o vazio (CAIO FERNANDO ABREU).

RESUMO

Por que e de qual maneira a crítica genética pode ser uma forma de leitura reveladora no processo tradutório de um texto literário? É a pergunta que guia nossos passos nessa pesquisa. A partir do estudo genético do prototexto do conto inédito de Caio Fernando Abreu: *Anotações para uma estória de amor*, analisamos o processo escritural do autor, isto é, procuramos entender como o autor criou, estruturou e textualizou sua narrativa. Isso, no fito de embasar nosso processo tradutório nesse saber genético que um texto fixo não pode revelar. Pretendemos demonstrar que a passagem pelos manuscritos do autor traduzido pode ajudar o tradutor na sua tarefa. Procedemos à tradução do texto, a seu comentário e avaliação, e salientamos de qual forma utilizamos o saber genético em nosso processo tradutório. Por outro lado, queremos demonstrar que traduzir não é um simples processo mecânico, que existe uma escritura tradutória e que o texto oriundo da tradução possui as mesmas características que um texto literário dito original. De fato, o produto tradução passa por uma trajetória criativa e é balizado por rastros que atestam um trabalho de criação. Esses rastros são visíveis no prototexto da tradução que chamamos terceiro texto. O estudo desse terceiro texto pode levar a entender o processo criativo do tradutor, revelar suas dúvidas, suas escolhas, suas interrogações, isto é, o seu fazer. Portanto, abordar geneticamente os rascunhos do tradutor e constituí-los em objeto de estudo pode revelar-se como uma etapa fundamental no processo de avaliação da tradução. Estão, então, esboçadas as bases de uma interdisciplinaridade entre crítica genética e tradução literária.

Palavras-chave:

crítica genética – tradução literária – Caio Fernando Abreu – criação literária - escritura

RÉSUMÉ

Pourquoi et de quelle façon la critique génétique peut être une forme de lecture révélatrice dans le processus de traduction? C'est la question qui guide nos pas dans cette recherche. À partir de l'étude génétique de l'avant-texte du conte inédit de Caio Fernando Abreu: *Anotações para uma estória de amor*, nous analysons le processus d'écriture de l'auteur, c'est-à-dire que nous essayons de comprendre comment il a créé, structuré et mis en texte sa narration. Ceci, dans le but d'appuyer notre processus traductif sur ce savoir génétique qu'un texte fixe ne peut révéler. Nous essayons de démontrer que le passage préalable par les manuscrits de l'auteur peut aider le traducteur dans son processus de traduction. Nous procédons à la traduction du texte, à son commentaire et à son évaluation, et, nous mettons en exergue la façon dont nous avons utilisé ce savoir génétique dans notre processus traductif. Par ailleurs, nous voulons démontrer que traduire n'est pas un simple processus mécanique, qu'une écriture traductive existe et que le texte issu d'une traduction possède les mêmes caractéristiques qu'un texte littéraire dit original. En effet, le produit traduction passe par une trajectoire créatrice dans son processus et est, de ce fait, balisé par les traces qui attestent un travail de création. Ces traces sont visibles dans l'avant-texte de la traduction que nous appelons troisième texte. L'étude de ce troisième texte peut nous amener à comprendre le processus créatif du traducteur, révélant ses choix, ses doutes, ses interrogations. C'est pourquoi, aborder génétiquement les brouillons du traducteur et les constituer en objet d'étude peut s'avérer comme une étape fondamentale dans l'évaluation des traductions. Les bases d'une interdisciplinarité entre critique génétique et traduction littéraire sont ainsi ébauchées.

Mots-clés:

critique génétique – traduction littéraire – Caio Fernando Abreu – création littéraire – écriture

ADVERTÊNCIA

Apesar de este trabalho ser redigido em língua portuguesa do Brasil, geralmente referida, no meio editorial europeu, como “le brésilien”, os falantes de língua materna brasileira não deixarão de fazer, no decorrer da leitura, a chamada *épreuve de l'étranger*. De fato, somente um amor, cego e desprovido de vergonha, pode explicar, mas sobretudo autorizar, um falante não-nativo, ou melhor uma falante não-nativa a utilizar uma língua tão monumental como a portuguesa.

Isento, na medida do possível, de erros ortográficos, sintáticos, gramaticais, além dos tidos como inevitáveis em uma tese, a escritura desse trabalho, no entanto, não é isenta do estranhamento que provocará, pois não pode deixar de emergir de uma *hospitalité langagière*, da tessitura de um sotaque que ecoará na leitura de cada um dos membros dessa banca.

Biculturalismo. Bilingüismo. Ou não? Poderia até ser um tema de pesquisa. Por enquanto é um fato. Enriquecedor, pois permite ilustrar concretamente o ideal derridiano: *plus d'une langue*.

SUMÁRIO

ABERTURA	11
CRÍTICA GENÉTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA: UMA INTERDISCIPLINARIDADE UM PROJETO DE TRADUÇÃO, UMA POSIÇÃO TRADUTIVA, UM HORIZONTE DO TRADUTOR	13 17
PRIMEIRA PARTE: CRÍTICA GENÉTICA	23
1 O ESPAÇO GENÉTICO: A TERCEIRA MARGEM DA CRÍTICA	24
1.1 O OBJETO DE ESTUDO: PROTOTEXTO, DOCUMENTOS DE PROCESSO, DOSSIÊ	29
1.2 O MANUSCRITO: POR QUE A PALAVRA MANUSCRITO?	36
1.3 A ESCRITA MECÂNICA E SUAS PECULIARIDADES	40
1.4 A LEITURA GENÉTICA: DO PENSAMENTO INTERIOR EXTERIORIZADO AOS QUATRO SENTIDOS	42
2 GÊNESE DE UM CONTO INÉDITO	49
2.1 OS RASTROS DA CRIAÇÃO: AS RASURAS	50
2.2 <i>OUTRA ESTÓRIA DE PEIXES</i> : ANÁLISE DA VERSÃO 1	56
2.3 <i>ANOTAÇÕES PARA UMA ESTÓRIA DE AMOR</i> : ANÁLISE DA VERSÃO 2	68
2.4 <i>ANOTAÇÕES PARA UMA ESTÓRIA DE AMOR</i> : ANÁLISE DA VERSÃO 3	72
3 TEXTO FIXADO: ANOTAÇÕES PARA UMA ESTÓRIA DE AMOR. EXPLICAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO	76
4 AS TENDÊNCIAS QUE LEMOS NO MANUSCRITO DE CAIO F.	83
SEGUNDA PARTE: TRADUÇÃO LITERÁRIA	86
1 REFLEXÃO SOBRE A PRÁTICA DE UMA EXPERIÊNCIA	87
1.1 O QUE É TRADUZIR?	90
1.2 QUANDO TRADUZIR É ESCREVER: A VISIBILIDADE DO TRADUTOR-ESCRITOR	95
2 GÊNESE DE UMA TRADUÇÃO: LER-TRADUZIR-ESCREVER	103
2.1 O ESTUDO GENÉTICO COMO PREPARAÇÃO DO PROCESSO TRADUTÓRIO: DESCOBRIR O QUE UM MANUSCRITO FAZ	107
2.2 QUANDO LER É TRADUZIR-ESCREVER: A LEITURA TRADUTÓRIA	118

2.3	A ESCRITURA TRADUTÓRIA: UMA QUESTÃO DE LINGUAGEM E DE CRIATIVIDADE	123
3	O TERCEIRO TEXTO, PROTOTEXTO DA TRADUÇÃO	129
3.1	VÁRIAS VERSÕES E SEUS RASTROS: O TERCEIRO TEXTO	132
3.2	O PROCESSO DE TRADUÇÃO: ANÁLISE DO TERCEIRO TEXTO ..	134
3.3	TERCEIRA LÍNGUA E LÍNGUA RAINHA	142
3.4	PARA UMA CRÍTICA DA TRADUÇÃO	146
4	AVALIAÇÃO DE UM PROJETO: TRADUÇÃO-TEXTO OU NÃO-TEXTO?	155
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
	REFERÊNCIAS	166
	ANEXOS	180
ANEXO 1	Texto fixado	181
ANEXO 2	Texto traduzido	189
ANEXO 3	Manuscritos de Caio Fernando Abreu	197
ANEXO 4	1ª fase da tradução	214
ANEXO 5	2ª fase da tradução	240

ABERTURA

Ao plasmar um contato único e singular entre duas culturas, duas línguas, dois tempos e dois escritores distintos, toda tradução estará destinada a desafiar a grande maioria das teorias da linguagem e até a própria dicotomia entre teoria e prática (Rosemary Arrojo).¹

A obra publicada de Caio Fernando Abreu é reconhecida e já objeto de estudo. No entanto, existe uma obra, deixada pelo escritor, ainda virgem de leitores, cujo resgate é a literária ambição do grupo de pesquisa em Crítica Genética, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS: Arquivos Documentais e Memória Cultural, empenhado na organização do Arquivo Caio Fernando Abreu. Justifica-se, pois, a preparação dos originais para publicação, bem como em um segundo momento, a tradução em francês, visando, também uma publicação.

O trabalho do tradutor é um trabalho solitário, assim como o do escritor. O tempo passado burilando a palavra, a frase ou o ritmo adquire todo seu sentido na perspectiva social e cultural de uma divulgação em grande escala representada pela publicação da obra. O espaço editorial é imenso, planetário, e a tradução nele ocupa um lugar inegável. Mas de que tradução estamos falando? Da tradução teórica ou da tradução prática? De fato, convém distinguir as duas². Nosso trabalho não se insere num contexto teórico que tanja à pura análise, mas

¹ R. Arrojo. *O signo desconstruído*, p. 107.

² “Mais en matière de traduction, il reste qu’il ne faut pas confondre théorie et pratique, qu’il faut bien les séparer avant de les articuler l’une à l’autre. Le pathos théoricien ne permet pas de faire l’économie de la pratique traduisante, avec ses écueils. À quoi bon une belle théorie rigoureusement cohérente, et “scientifique”, qui ne mordrait pas sur les réalités effectives du métier?” J-R. Lamiral. *Traduire: théorèmes pour la traduction*, p. 9.

pretende, ao contrário, sustentar-se na prática da atividade tradutória, na experiência do fazer. Não se trata, entretanto, de ignorar a teoria. De modo geral, nossas referências teóricas concernem teóricos cujas reflexões foram baseadas na própria experiência. Este trabalho não diz respeito nem só à teoria nem só à prática. Essa definição em negativo já deixa pressentir o caminho seguido, de notas poéticas, que não inscrevem nada de definitivo, mas traçam um espaço literário terceiro, infinito, pois incessantemente reformulado. Esse caminho é o da escritura e da criação literária. Introduzimos, então, o conceito de tradutologia, que, segundo Antoine Berman, associa experiência e reflexão: "la reprise réflexive de l'expérience qu'est la traduction, et non une théorie qui viendrait décrire, analyser et éventuellement régir celle-ci".³ Quase o mesmo diz Umberto Eco: "Comecei a tratar teoricamente de problemas de tradução pela primeira vez, talvez, em 1983, ao explicar como traduzi os *Exercícios de estilo* de Queneau"⁴.

A vocação desta pesquisa é querer ser uma oficina, uma experimentação que apresentará, tentará explicar, comentará e justificará as diversas fases do processo de elaboração da tradução, esforçando-se, ao mesmo tempo, demonstrar a emergência da parcela de criação que guia os atos fundamentais que fazem nascer o texto outro.

Este trabalho inscreve-se em uma perspectiva de escritura⁵, pois é nesse campo que a tradução literária assume toda sua amplitude. Partindo de uma realização a portas fechadas, no reduto do tradutor que se torna leitor e escritor, a tradução quer ser vetor de abertura e de divulgação, não somente de um livro, de uma obra literária, mas também de uma escritura, de um estilo, de uma cultura, de uma sociedade e de uma singularidade.

O ponto de partida da pesquisa é a crítica genética, que tenta apontar os processos de criação. Essa análise tem por objetivo procurar entender como se

³ Antoine Berman. *La traduction et ses discours*. Meta, v. XXXIV, n. 4, 1989.

⁴ Umberto Eco. *Quase a mesma coisa*, p. 11.

⁵ Utilizamos a palavra "escrita" e "escritura" em duas acepções diferentes. A escrita para expressar o ato de escrever, a escritura na acepção de Roland Barthes cuja trajetória é analisada por Leyla Perrone-Moisés no seu livro *Texto, crítica, escritura*, salientando que a "escritura acontece onde há enunciação, e não uma mera seqüência de conceitos", p. 36.

deu o movimento escritural de Caio F.⁶, a partir do esquema analítico da crítica genética, na análise das três versões⁷ do conto *Anotações para uma história de amor*, encontradas no acervo. Convém salientar que esse escrito é inédito, portanto não há versão publicada funcionando como ponto de partida para o estudo de sua gênese. Então, nosso trabalho "será tanto de fixar um texto para publicação, estabelecendo um critério para determinar o estatuto literário dele, como também o de, eventualmente, publicá-lo com todos os movimentos de escrita, rasuras e hesitações nele contido"⁸.

CRÍTICA GENÉTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA: UMA INTERDISCIPLINARIDADE

La traduction d'un texte littéraire, [...] avant même d'être une lecture esthétique et herméneutique, doit être, justement dans le but de la fidélité, une lecture génétique. Celle-ci oblige le traducteur à refaire l'acte même qui a généré le texte original, tout en remontant vers sa poétique et l'époque qui l'avait fait naître (S. Bourjea).⁹

Por que, e de qual maneira, a crítica genética pode ser uma forma de leitura reveladora no processo tradutório de um texto literário? É a pergunta que tentamos responder ao longo de nossa pesquisa para demonstrar que o processo tradutório é um processo criativo remetendo ao ato de escrever, isto é, ao ato de criar um discurso próprio a partir de um discurso alheio. Esta criação do discurso, representada pelo "fazer", pelo "escrever" da tradução em processo, não é uma simples técnica lingüística de passagem de uma língua para outra, é uma escritura, ou uma (re)escritura, oriunda do espaço recôndito do pensamento em criação. Partimos do princípio de que "traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écrire"¹⁰ e que "traduire la littérature comme tenter de la

⁶ Doravante, usaremos Caio F. para referimo-nos a Caio Fernando Abreu.

⁷ Estado já relativamente acabado de uma elaboração textual; podem existir várias versões manuscritas e/ou várias versões impressas de um mesmo texto. Todas as definições são extraídas do glossário estabelecido por Almuth Grésillon no seu livro fundador: *Elementos de crítica genética*.

⁸ C.A Pino, R. Zular. *Escrever sobre escrever*, p. 158.

⁹ S. Bourjea. *Génétique et Traduction*, p. 59.

¹⁰ H.Meschonnic. *Poétique du traduire*, p.459.

comprendre génétiquement à partir de ses premières empreintes ou de ses balbutiements, c'est nécessairement et en bien des sens la récrire"¹¹.

Penetramos neste laboratório pela abordagem genética do prototexto do texto a ser traduzido por pensarmos que a crítica genética tem um papel importante a desenvolver no campo da tradução. Ela nos aparece como uma chave na tentativa de rever o pressuposto, dizendo que, por definição, toda tradução é uma "má" tradução, pois a tradução perfeita, que seria o original redobrado, não existe. Conseqüentemente, perdura uma tendência a avaliar com ar de suspeita o texto traduzido e o tradutor.

O nosso material de pesquisa é um texto em devir inédito. Como ler e entender um texto em devir? Como criar um outro texto a partir de um texto que não existe? Ou melhor, que existe na sua plenitude de significâncias, no absoluto dos seus excessos? São algumas interrogações que tentamos esclarecer ao longo desse trabalho.

O primeiro objetivo de nosso trabalho é duplo. De um lado, realizamos a análise genética das três versões do conto, e fixamos o texto a partir da versão 3, tentando resgatar o processo de construção da estrutura textual, assim como o seu fazer, em outros termos, o efeito que ele produz sobre o leitor. É esse mesmo fazer que procuramos perenizar, no texto fixado, assim como, posteriormente, no texto oriundo da tradução, no intuito de fazer perdurar o movimento textual originário.

Nosso segundo objetivo, igualmente duplo, consiste na tradução do texto fixado, seguida da abordagem genética do terceiro texto, o prototexto do texto traduzido, no intuito de demonstrar que nele constam as marcas características de um prototexto.

Estão, portanto, definidos nossos objetivos. Contudo, após o proveitoso encontro do Grupo de Trabalho¹² (GT) de crítica genética em Goiânia, em julho de

¹¹ S.Bourjea. *Génétique et traduction*, p.7.

¹² Constam 32 GTs na ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística). A cada dois anos acontece o Encontro Nacional da Anpoll promovendo o intercâmbio das pesquisas desenvolvidas pelos GTs.

2008, surgiu a idéia de retomar a tradução seguindo um novo caminho. Resolvemos traduzir cada versão na sua integralidade e comparar os resultados com os da primeira fase tradutória.

A discussão dos dois processos tradutórios será desenvolvida, assim como a avaliação do papel do estudo genético prévio¹³ do prototexto, nesse mesmo processo tradutório. Será a ilustração possível da afirmação de Meschonnic, evidenciando a necessidade de realizar primeiro a análise de que um texto faz antes de traduzi-lo¹⁴. O ponto comum entre tradução e escritura é que, assim como o texto literário, o texto traduzido não se constitui de uma única vez, de um único jorro. Ele passa por uma trajetória criativa, de composição, tentativas, dúvidas, hesitações, releituras e reescrituras. Esse movimento constitui-se em ponto nevrálgico, pois é no movimento que cria essa escritura, e no movimento que ela cria, que se situa a invenção do discurso.

A crítica genética nos auxiliará a comprovar a hipótese de que o texto literário traduzido possui componentes similares àqueles presentes no processo de criação literária. A abordagem genética do terceiro texto deverá mostrar a hesitação, a certeza, o dilema na escolha das palavras, o arrependimento, as mudanças, enfim, a escritura em processo da tradutora. Essa abordagem deverá também possibilitar a explicitação e a justificação da última etapa, o texto de chegada, tradução-texto ou não-tradução, no intuito de fazer uma crítica da tradução.

A tradução é o revelador do sentido, não o sentido estanque do léxico, mas do sentido ausente – segundo Maurice Blanchot –, que não é ausência de sentido, mas revelação, essência, como disse Benjamim. Uma epifania única e, ao mesmo tempo, plural que toca o leitor em seu ato solitário. Um revelador que oferece a fotografia invisível da alma do texto. Invisível para os olhos que só podem “ler” a língua-fonte como uma seqüência de palavras incompreensíveis, sem referente, sem nuance, sem contexto, sem história, sem ritmo, sem calor. Em suma, sem poesia. O ato de revelação poética, operado pela tradução literária,

¹³ Na mesma linha, Cristiane Grando, em um artigo publicado na revista *Manuscrita* nº 10, interroga-se sobre as possíveis relações entre crítica genética e tradução literária.

¹⁴ H. Meschonnic. *Pour la poétique* II, p. 317.

desvela o invisível recriando-o para o novo leitor. Não se trata de transcrever um significado. Trata-se de fazer as palavras estrangeiras dizerem e fazerem novamente, em uma melodia impura já que outra, uma poesia que até então era inacessível. É nesse movimento, diríamos, nessa viagem pela alteridade, que a escritura tradutória deixa seus rastros. Com efeito, o texto oriundo de uma tradução é, em seu processo de emergência, em seu processo de criação, idêntico ao texto literário. Sua elaboração é progressiva e passa por várias etapas, várias camadas de leituras e reescrituras. Essas diversas camadas de trabalho deixam traços nos rascunhos. São esses traços que analisaremos para tentar trazer à tona o processo de fabricação da tradução e de sua criatividade própria, independentemente do texto-fonte. Se o ato de traduzir fosse um simples mecanismo de correspondência lingüística, semanticamente preestabelecido, qualquer um seria tradutor. Bastaria um dicionário no qual buscar o equivalente de cada signo do texto-fonte e copiá-lo no que se tornaria o texto de chegada. Nesse caso, seria o reino da tradução automática, feita por computador. Nenhuma criatividade seria requerida, nenhuma nuance poética faria falta no que se reduziria a um mero trabalho de cópia, de transcrição¹⁵. Não precisar-se-ia do pensamento. Da singularidade.

Queremos demonstrar que a tradução é o oposto do trabalho de transcrição de signos. É um trabalho situado além do signo, pois desencadeia novamente o prazer do texto inicial, o prazer da leitura, respeitando o texto fonte, sem traí-lo, nem num sentido, melhora, nem no outro, empobrecimento¹⁶. Desenvolveremos, na parte referente à discussão sobre a tradução, a forma de o tradutor ler-escrever e tentaremos demonstrar que, além de escritor, ele é um leitor peculiar.

Enfim, nessa procura de interdisciplinaridade, perguntaremos o seguinte: o que um manuscrito faz e de que forma ele faz? Responder a essas perguntas constituiria parte do trabalho preparatório ao processo de tradução? J.L. Austin afirma: *Quando dizer é fazer*; S. Fish: *Quando ler é fazer*. Isso levou Almuth Grésillon a esboçar: *Écrire c'est faire*. Analisando o fazer do nosso prototexto,

¹⁵ Segundo Jean-René Ladmiral.

¹⁶ G.Steiner. *Errata*, cap. VII, p. 131.

tentaremos avaliar se e como a abordagem genética prévia poderá interferir no processo tradutório, e, se será possível dizer: *Traduzir é fazer*.

UM PROJETO DE TRADUÇÃO, UMA POSIÇÃO TRADUTIVA, UM HORIZONTE DO TRADUTOR

Et voilà que pour comprendre la logique du texte traduit nous sommes renvoyés au *travail traductif* lui-même et, par-delà au *traducteur* (Antoine Berman).¹⁷

A condição *sine qua non* para uma tradução conseqüente, segundo Berman, é que ela deve ser portadora de um projeto

Toute traduction est portée par un projet, ou une visée articulée.[...] Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un "mode" de traduction, une "manière de traduire".¹⁸

A definição de nosso projeto se dá no intuito de afirmar que a tradução literária, como ato, inscreve-se no registro da escritura e, como produto, no registro de obra literária *à part entière*; que é uma prática ativa e inventiva, com suas teorizações e seus fazeres. Se, muitas vezes, *l'intuition fulgurante* evocada por Paepcke et Forget é inegável no processo, ela não sustenta a totalidade do ato tradutório. Contudo, seguimos Poincaré¹⁹ quando ele diz que a intuição é o instrumento da invenção. Acrescentamos da invenção do discurso do tradutor.

Por outro lado, traduzir não é um automatismo dependente de um método fixo, portanto, a noção de projeto não diz respeito a uma listagem de etapas a seguir. Nossa visada, em relação ao texto de Caio F., é tentar recriar o ritmo emocional²⁰ do monólogo, as sensações alternadas de desesperança e esperança, de dor, de solidão, arrastadas no ritmo e pelo ritmo, na poesia e no grito das palavras, pela escritura do *ser-em-língua*, Caio F. Uma escritura densa cujo efeito imediato é sempre impactante. É o que procuramos alcançar a partir

¹⁷ A. Berman. *Pour une critique des traductions: John Donne*, p. 73. (grifo do autor).

¹⁸ Ibid., p.76.

¹⁹ Henri Poincaré (1854-1912), matemático, astrônomo, filósofo, membro da Academia Francesa.

²⁰ J.Guimarães Rosa. *Correspondência com seu tradutor alemão*, p.115.

da análise dos manuscritos do conto inédito. Não temos mensagem a transmitir, temos poesia e intimidade a compartilhar.

Existem diferentes métodos de traduzir, como o analisa Schleiermacher em seu livro epônimo:

Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre.²¹

Nessas linhas, o filósofo já definia o que Ladmiral qualificou de *sourcier* ou de *cibliste*²². Não aderimos a nenhuma dessas duas posturas e distanciamonos da atitude dualista vigente na concepção lingüística da tradução literária. Seguimos Meschonnic quando ele diz que ambas as atitudes são ineficazes: “Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une source, c'est ce que fait un texte; il n'y a qu'une cible, faire dans l'autre langue ce qu'il fait”²³. De fato, parece-nos arriscado fixar-se em uma única atitude. A fixidez, no campo literário, nos levaria rapidamente a uma limitação de recursos e, portanto, a uma aridez poética. Parece-nos indispensável a livre circulação entre estes dois pólos, permitindo uma prática que Umberto Eco chama de negociação:

[...] daí a idéia de que a tradução se apóia em algum processo de negociação, sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra – e no fim as partes em jogo deveriam experimentar uma sensação de razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo.²⁴

Nesse sentido, nosso projeto baseia-se em uma negociação cada vez que o fluxo da escritura tradutória está interrompido com o surgimento de uma dificuldade. Seja ela uma não-compreensão de origem lexical, semântica, sintática, ou de reformulação, de recontextualização. Por outro lado, podemos,

²¹ F. Schleiermacher. *Des différentes Méthodes du traduire*. Traduction de Antoine Berman, p. 49.

²² "Pour aller vite, je dirai qu'il y a deux façons fondamentales de traduire: ceux que j'appelle les «sourciers» s'attachent aux signifiants de la langues, et ils privilégient la langue-source; alors que ceux que j'appelle les «ciblistes» mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié mais sur le sens, non pas de la langue mais de la *parole* ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue-cible." In: *Traduire: théorème pour la traduction*, préface à la seconde édition, p. XV.

²³ H. Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 23.

²⁴ U. Eco. *Quase a mesma coisa*, p. 19.

recorrendo a Valéry Larbaud, falar em pesar e colocar as palavras na balança da negociação: "tout le travail de la traduction est une pesée de mots"²⁵.

Trata-se de negociar nossa recriação visando à produção de uma tradução-texto²⁶ que refaça o que o texto fonte faz, e que, portanto, funcione como texto. Isto é, que perenize a intenção do texto fonte – *intentio operis* – já que a tradução acontece entre textos resultantes de discursos: "A tradução, e este é um princípio óbvio hoje em dia em tradutologia, não acontece entre sistemas, mas entre textos"²⁷.

Inscrevemo-nos na perspectiva de Meschonnic, assim como na de Eco, quando ele visa "fazer ouvir", "reproduzir o mesmo efeito", "fazer ver", "fazer ouvir a remissão intertextual"²⁸. O que corrobora o dito de Valéry: "Le faire comme principal et telle chose faite comme accessoire, voilà mon idée". É pela abordagem genética prévia que poderemos ver *como* o texto faz o que faz. Essa meta constitui o que Berman chama de posição tradutiva:

La position traductive est, pour ainsi dire, le «compromis» entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de la traduction, et la manière dont il a «internalisé» le discours ambiant sur le traduire (les «normes»). La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d'une *élaboration*: elle est *le se-poser du traducteur vis-à-vis de la traduction*, se-poser qui, une fois choisi (car il s'agit bien d'un choix) *lie* le traducteur [...].²⁹

A internalização revelar-se-á em uma subjetividade incontornável, expressa numa posição de linguagem (*position langagière*) contudo difícil de descrever *a priori*. A nossa será de hospitalidade cada vez que for possível. Hospedar a língua fonte na língua de chegada equivale a trabalhar, a escrever no *non-mormé* (não-normatizado) da língua francesa, ultrapassando, assim, o etnocentrismo do gênio da língua, para alcançar uma escritura desencadeando estranhamento. Isto é, um reconhecimento em decalagem que surge quando não se *conhece* a forma de dizer e, no entanto, se *reconhece* essa mesma forma, o que acaba redundando em compreensão singular, provocando efeitos talvez

²⁵ V. Larbaud. *Sous l'invocation de saint Jérôme*, p. 76.

²⁶ Segundo a define Meschonnic.

²⁷ U. Eco. *Quase a mesma coisa*, p. 41. (grifo do autor).

²⁸ Capítulos e subcapítulos de *Quase a mesma coisa*.

²⁹ A. Berman. *Pour une critique des traductions: John Donne*, p. 74. (grifo do autor).

nunca sentidos antes, devido à coloração do texto, à vida nele, de uma quase imperceptível presença outra. A do autor e a do tradutor, via terceira língua.

Nossa posição tradutiva pretende não edificar nosso processo na lingüística, na categoria do signo, cadenciada por oposições binárias: significante-significado, forma-conteúdo, som-sentido, poesia-prose, espírito-letra, sendo a enumeração não exaustiva, em que se passa de uma língua para outra via equivalência formal ou dinâmica. Pretende-se inscrevê-lo no registro do discurso que, segundo Meschonnic, é a subjetivização máxima de um sistema de discurso. Isto é, procurar não substituir a representação da linguagem de Caio F. pela nossa, tentar integrá-la não meramente *na* língua de chegada mas *em* língua de chegada. Em outras palavras, sair do quadro que opõe alteridade a identidade para, mais uma vez, entrar na *hospitalité langagière*, de Ricœur, onde não prevalece a dicotomia. Portanto, sem apagamento da tradutora nem do autor mas na confluência de ambos.

É a estratégia que tentaremos seguir: pôr em prática nossas idéias, nossa ideologia sobre o traduzir, almejando a realização do objetivo: perenizar, na recriação, a força de uma escritura, a ética de um sujeito, a sua vida na linguagem. Eis uma outra possibilidade de função da referida *hospitalité langagière*. Isto implica também ética. Procederemos às negociações impostas pelo texto, tendo em vista que a fase de escritura de Caio F, em 1970, é uma fase extremamente literária, que torna o texto denso, certas vezes opaco, profundamente poético. O grau de hospitalidade que pretendemos adotar terá como limite a elasticidade da língua de chegada. “Toute «bonne» traduction doit abuser” dizia Derrida, entretanto, sendo imprescindível a medida certa de estranhamento, e para oferecer ao leitor o prazer do texto, convém inspirar-se em Victor Hugo:

Ils [les traducteurs] superposent les idiomes les uns aux autres, et quelquefois, par l'effort qu'ils font pour amener et allonger le sens des mots à des acceptions étrangères, ils augmentent l'élasticité de la langue. À condition de ne point aller jusqu'à la déchirure, cette traduction sur l'idiome le développe et l'agrandit.³⁰

³⁰ Citado em: A. Berman. *La traduction ou l'auberge du lointain*, p. 97.

Sendo a negociação um compromisso, quando torna-se necessária, ela, geralmente, não permite conservar a integridade originária, e termina-se em escolha: renuncia-se ou adquire-se algo. É o princípio mesmo da tradução. Veremos que uma escritura tão literária como a de Caio F. leva a uma negociação acirrada quando pretende-se perpetuar a força de seu discurso. Discutiremos e argumentaremos nossa posição, enquanto dupla compreensão/interpretação, tendo em vista que privilegiamos a perenização do plurisemantismo inicial, afastando-nos da interpretação. No entanto, parece-nos limitativo encarcerar o ato tradutório num puro processo hermenêutico, concernente exclusivamente ao sentido, o que levaria a somente traduzir o signo, ou seja, o que a palavra diz. Isto é, informar algo. Mas, informar algo não é fazer sentir este algo³¹. Contudo, é patente que o processo funda-se na compreensão, cujo domínio é indispensável se pretendemos subvertê-la.

Por outro lado, nossa posição tradutiva distancia-se dos textos de Caio F. já traduzidos e publicados em francês, por remeterem a um horizonte outro. Enquanto ao horizonte do tradutor, Berman o define assim: "l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui «déterminent» le sentir, l'agir et le penser du traducteur"³².

Contudo, sendo um projeto de tradução literária, seria limitativo fixar um roteiro ou uma escritura tradutória programada. A análise do processo de tradução verificará se o projeto inicial foi cumprido.

Para atingirmos nosso objetivo, organizamos a presente pesquisa em duas partes. A primeira concerne à crítica genética. Nela, apresentamos a abordagem genética do manuscrito inédito, com descrição e análise, a partir das quais ordenamos as três versões, para, com base na versão 3, apresentar um texto fixo visando uma futura publicação. Este texto, oriundo do prototexto, não é o ponto final da pesquisa, é o ponto de partida do trabalho tradutório.

A segunda parte aborda a tradução do texto fixado, e evidencia o nascimento de um outro prototexto oriundo do processo tradutório, que

³¹ Será ilustrado no comentário sobre o processo de tradução.

³² A. Berman. *Pour une critique des traductions: John Donne*, p. 79. (grifo do autor).

qualificamos de terceiro texto. Definiremos e analisaremos esse terceiro texto. A conclusão tentará destacar o papel do estudo genético do prototexto inédito antes do processo tradutório. Analisaremos as repercussões, as conseqüências, as vantagens, as desvantagens da passagem anterior pelo prototexto, isto é, o que e de qual forma uma análise genética prévia traz a mais, se, de fato, traz algo a mais. Por outro lado, salientando o prototexto do terceiro texto, veremos se ele constitui-se em objeto de estudo e de avaliação profícuo para uma análise crítica do texto traduzido, isto é, para a crítica da tradução.

PRIMEIRA PARTE

CRÍTICA GENÉTICA

A crítica genética, no sentido restrito da palavra, é profundamente marginal por três razões: a primeira sociológica, leva-nos a constatar que, até o presente, houve dificuldade para a crítica genética de se impor como disciplina ou como campo de estudo em crítica literária; a segunda razão, que se refere ao seu objeto, explica sem dúvida a primeira: a crítica genética se debruça sobre os rascunhos, os manuscritos, restos em suma, freqüentemente pouco acessíveis e desprezados pela crítica tradicional, o que é preciso salientar; e enfim, a última razão, que nos permite brincar com as palavras e localizar melhor ainda seu objeto, pois, literalmente, a crítica genética trabalha sobre e leva em conta as margens e não necessariamente o conteúdo central do folio (Philippe Willemart).³³

L'intervention d'une «troisième dimension» – celle de la genèse – dans notre vision des faits littéraires introduit des changements dans le champ tout entier (Louis Hay).³⁴

Voici un homme qui entreprend d'écrire quelque chose, de s'exprimer à travers un message fraternel: regardons-le œuvrer, comprenons mieux ce qu'il a pensé faire, saisissons vraiment ce qu'il voulait dire – et, bien sûr, reconnaissons l'habileté avec laquelle il sut se corriger, s'améliorer, accéder au point où il a mérité qu'on le lise et l'étudie (Jean Bellemin-Noël).³⁵

³³ Philippe Willemart, *Crítica genética e psicanálise*, p. 17.

³⁴ Louis Hay, *La Littérature des écrivains*, p. 67.

³⁵ Jean Bellemin-Noël, *Reproduire le manuscrit*.

1 O ESPAÇO GENÉTICO: A TERCEIRA MARGEM DA CRÍTICA

L'étude de la production ne nous procure pas seulement une information supplémentaire. En nous faisant pénétrer dans la troisième dimension de la littérature, celle de son devenir, elle nous permet de voir les diverses composantes de l'écriture – socialité et individualité, pensée et inconscient, langue et forme – dans la combinatoire mouvante de leurs interactions dont naît le mouvement d'une genèse (Louis Hay).³⁶

A crítica genética é uma abordagem de pesquisa literária, nova e recente. Iniciada na França, no final dos anos sessenta, ela é oriunda da pesquisa universitária e do Centro Nacional de Pesquisa Científica³⁷ e foi desenvolvida por pesquisadores de áreas críticas diversas, como, por exemplo: psicanálise, narratologia, sociocrítica ou lingüística. No Brasil, ela foi introduzida nos anos oitenta, na USP, pelo professor Philippe Willemart³⁸. A crítica genética almeja a formulação de certas teorias em torno de um objeto literário novo: o manuscrito do escritor. Ela se distancia da filologia clássica por não ocupar-se do manuscrito antigo, de suas várias cópias e variantes, de sua reprodução. Ela diferencia-se fundamentalmente pelo seu objeto de estudo, o manuscrito moderno, isto é, “os manuscritos de trabalho dos escritores enquanto suporte material, espaço de inscrição e lugar de memória das obras *in statu nascendi* [...]”³⁹.

Os manuscritos modernos portam os estigmas da escritura em processo, da criação. O valor do manuscrito reside no fato de que ele testemunha a elaboração progressiva do movimento escritural, atestado pelas suas várias transformações, dentro de um período temporal: o tempo da escritura. O manuscrito representa o “devir-texto”, isto é, a gênese do texto publicado. A crítica genética procura interpretar os signos desta elaboração, desta gênese, para tentar entender o mecanismo de criação no intuito de estabelecer processos e sistemas escriturais, caracterizando um autor.

En s'interrogeant sur le 'secret de fabrication', sur le processus de création et sur la dynamique de l'écriture, beaucoup plus que sur le

³⁶ L.Hay. *La littérature des écrivains*, p. 87.

³⁷ Centre National de Recherche Scientifique: CNRS.

³⁸ A introdução oficial da crítica genética no Brasil, segundo Cecília Almeida Sales, se dá em 1985 pelo intermédio do Professor Philippe Willemart, organizador, na USP, do evento fundador: *Colóquio de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições*. In: *Gesto inacabado*, p. 14.

³⁹ A.Grésillon, *Elementos de Crítica Genética*, p.1.

résultat textuel, la critique génétique ouvre le champs de ses découvertes à la totalité des discours critiques [...].⁴⁰

Ela ocupa um espaço teórico próprio:

1/ a abordagem genética promove uma nova estética literária: a da produção; 2/ a abordagem genética permite uma nova história da literatura: a das práticas de escritura; 3/ a abordagem genética abre um novo espaço científico: o da produção escrita em geral.⁴¹

Assim, a qualificação de “nova filologia”, que foi dada à crítica genética até os anos 1940, revelou-se inadequada pois desenvolveu-se uma definição progressiva do seu novo objeto de estudo, o manuscrito moderno⁴².

Um exemplo que diferencia as duas disciplinas é a rasura. Fenômeno totalmente negativo para a filologia, por representar um erro na recopagem do manuscrito e que, para a crítica genética, é fundamentalmente positivo por ser revelador do processo de criação e por constituir o elemento indispensável ao processo genético. De fato, com a crítica genética, temos uma visão outra do material literário representado pelo texto em devir. Poderíamos dizer que a filologia é arborescente enquanto que a crítica genética é rizomática

[...] à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (n+1). Il n'est pas fait d'unités mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde.⁴³

Por ser extensa, não escrevemos a citação na íntegra, mas as principais características do rizoma que enumera parece-nos adaptadas aos manuscritos, em geral, e, em particular, às três versões do conto de Caio F. Assim, podemos

⁴⁰ D.Bergez. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, p.38.

⁴¹ A.Grésillon. *Elementos de Crítica Genética*, p.172.

⁴² Ver: *Crítica genética x filologia*, in. *A gênese de Incidentes em Antares*, Márcia Ivana de Lima e Silva, p.34-36.

⁴³ Citação extraída de «Rhizome», título da introdução do livro de Gilles Deleuze e Félix Guattari: *Capitalisme et schizophrénie*. Paris: éditions de Minuit, 1980, p. 30-31. Disponível em: <<http://www.boson2xorg/spip.php?article162>>. Acesso em: 27 de agosto de 2008.

dizer que a versão 3 não é a versão 1 amplificada. Nesse sentido, o manuscrito não é uma unidade, é uma dimensão com direções móveis, o que Cecília Almeida Sales chama de tendências, "essa espécie de rumo vago que direciona o processo de construção"⁴⁴ de uma obra. Em cada versão, Caio F. procede por expansão, conquista, captura, movimento atestado nas marcas de rasuras, acréscimos, deslocamentos. Adentramos um espaço em que o questionamento crítico é outro, diretamente impulsionado pelos vestígios escriturais balizando a folha, testemunhando uma escritura que se deu em movimento que, tal um rizoma, precisa ser produzido, construído e que sempre pode ser desmontado, conectado, modificado. É, porém, evidente, que esse movimento nunca mais se dará e que a reconstituição do geneticista é uma suposição pouco aleatória pois embasada na descrição pragmática do material organizado, e não na pura interpretação. Trata-se de uma leitura descritiva e objetiva das marcas escriturais patentes nos rascunhos e, podemos dizer com Pierre-Marc de Biasi: "Il y a toujours plus dans les brouillons de l'œuvre que dans toute la philosophie du critique qui cherche à la comprendre"⁴⁵. Compreendemos, nessa reflexão do pesquisador, que o geneticista, contrariamente ao crítico literário, organiza metodicamente seu material de estudo, primeiro passo de um trabalho concreto de levantamento, o mais exaustivo possível, na medida da completude de seu dossiê. O crítico literário debruça-se, com seu aparato cognitivo, sobre uma produção fixada, a obra acabada, enquanto o geneticista detém-se sobre o movimento de uma prática, característico de uma escritura, e que ficou suspenso na terceira margem do espaço literário. Louis Hay, o precursor da crítica genética francesa, refere-se a uma terceira dimensão, "l'intervention d'une 'troisième dimension' – celle de la genèse – dans notre vision des faits littéraires introduit des changements dans le champ tout entier"⁴⁶, nela, ele aconchega a crítica genética

En explorant cette «troisième dimension de la littérature» la critique génétique inverse la perspective et fait basculer un certain nombre de

⁴⁴ C. Almeida Sales. *Gesto inacabado*, p. 28.

⁴⁵ P-M. De Biasi. *La génétique des textes*, p. 85.

⁴⁶ L. Hay. *La littérature des écrivains*, p. 69.

concepts critiques parmi les mieux établis: ceux de la communication esthétique, d'œuvre, de texte même.⁴⁷

Terceira dimensão que transformamos em terceira margem, em referência a Guimarães Rosa, cuja busca escritural segue o caminho rizomático, para não dizer iniciático, de um movimento criador, singular e misterioso: o processo de criação. De fato, por mais completo que seja um dossiê, por mais rasurado que seja um manuscrito, o essencial escapa-nos. Nunca penetraremos no pensamento do escritor, ele estará *ad vitam eternam* na terceira margem. Guardado no *texto móvel*, de Ph. Willemart, que existe muito antes das primeiras linhas escritas e que o escritor, livro após livro, procura resgatar. Ou traduzir, como o metaforizam Valéry, Proust, Blanchot, Ricœur entre muitos outros, nas marcas do prototexto, que, num diálogo com Willemart e Hay, chamamos de terceiro texto. Nele, é impossível desvendar o que o autor quis dizer, só sabemos o que ele diz, ou disse. O tradutor, por sua vez, também procura escrever seu *texto móvel*, nessa linguagem pura evocada por Benjamin. É o sentido profundo de seu ato tradutório. É o que o coloca no espaço da criação. Portanto, deparar-nos-emos com a mesma barreira, não poderemos saber o que ele, o tradutor, quis dizer, somente o que, de fato, ele disse e cujos rastros estão no seu *terceiro texto*. Tal afirmação pode dar lugar a uma feroz crítica, alegando infidelidade, traição e outra litania retórica. Nos resguardamos com a reflexão de Guimarães Rosa, sobre o a possibilidade do tradutor acessar, talvez, o *alto original*⁴⁸ de uma forma mais realizada que a do próprio autor.

Contudo, não se trata de opor crítica genética e crítica literária, trata-se de demarcar um campo de estudos. Ter acesso à gênese de uma produção literária, publicada ou não, acabada ou não, é ter acesso a uma faceta do escritor impossível de ser descoberta no texto publicado. Da mesma forma, a tradução, enquanto forma nova criada pelo ato tradutório, ocupa um espaço que não é nem o de partida, nem o de chegada, nem o entre espaço. Ela ocupa um terceiro

⁴⁷ Ibid., p. 245.

⁴⁸ Ver a citação de Guimarães Rosa, na página 95.

espaço. Não um espaço que emerge dos outros. Um espaço que já existe, e que por já existir, possibilita uma impossibilidade⁴⁹.

Está, então, definido que o espaço da crítica genética localiza-se em um lugar independente do texto finito e fixado⁵⁰, cuja existência não é condição *sine qua non* para os estudos genéticos. Lembramos que nosso trabalho enfoca um conto inédito. Com efeito, a abordagem genética implica a análise da escritura em processo e não do escrito, da textualização e não do texto, da multiplicidade das escolhas possíveis e não da última escolha feita. Ela se detém no movimento que cria e não no que já foi criado e editado. Ela tem um papel epifânico quando o objetivo de sua abordagem é tentar penetrar no laboratório do escritor, e, para a segunda parte de nosso trabalho, no laboratório do tradutor. Espaço mítico por excelência onde a alquimia da criação acontece, onde os estados inacessíveis do texto sucedem-se. No entanto, o resultado da criação é somente acessível em uma produção fixada, o texto publicado, que, de um certo modo, a apaga totalmente. Isso, quando o campo de estudo é literário, pois a crítica genética pode abordar todos os tipos de artes. Até podemos dizer que o horizonte da pesquisa genética é ilimitado e que todo processo de criação em si, a partir do momento que ele deixa rastros de seu percurso, pode ser objeto de estudo.

Para falar da escritura, parece-nos idôneo o recurso ao léxico da água, por ela ser, segundo Bachelard: *vraiment l'élément transitoire*⁵¹. Pode ser, a escritura, um rio de palavras cujo fluxo corre, inunda o papel, cujo primeiro jorro revela o pensamento, etc. Há escrituras cristalinas, claras, transparentes, fluidas ou, obscuras, como as águas. Elemento transitório, portanto de passagem, a escritura revela uma faceta do pensamento invisível no escrito. A de Caio F., apesar de fluida, é densa, obscura pelo alto teor em poeticidade.

Este campo metafórico pode ser estendido ao que diz respeito à tradução, à escritura tradutória, que faz passar de uma língua-cultura para outra, e ao próprio tradutor, comumente chamado de passador. A palavra em francês

⁴⁹ Tal a concepção do terceiro espaço, definida por Homi Bhabha.

⁵⁰ Fixo, no sentido de que está fixado numa determinada forma, num livro, contudo não imutável, pois a qualquer momento o autor pode modificá-lo e publicá-lo em uma edição nova e revisada.

⁵¹ G. Bachelard. *L'eau et les rêves*, p. 8.

porteur parece-nos mais ilustrativa por ser conotada e remeter a uma carga pejorativa, sendo, por exemplo, Caronte, o *porteur* por excelência, que passa e repassa o rio Aqueronte⁵². Essa citação de L. Hay pode avalizar nossa intuição sobre o processo de passagem, outro ponto comum entre crítica genética e tradução literária:

Longtemps, nous avons cru que la littérature tenait tout entière dans le livre. À découvrir son devenir, nous avons compris qu'elle naissait et existait encore dans un autre espace. En le parcourant, le critique demeure fidèle à son rôle. Il lui faut être le porteur entre l'univers des écrivains et celui des lecteurs, faire que le livre, dans leur main, ne reste pas un objet, mais vive encore de toutes les vies qu'il a traversées.⁵³

Neste espaço o questionamento é mais relevante que as respostas por não ser aleatório mas elaborado em função de um objeto construído, o prototexto.

1.1 O OBJETO DE ESTUDO: PROTOTEXTO, DOCUMENTOS DE PROCESSO, DOSSIE

L'étude de la genèse demeure soumise au temps qui fut celui de l'écriture et que le manuscrit a pérennisé (Louis Hay).⁵⁴

A noção de prototexto foi definida em 1972 pelo francês Jean Bellemin-Noël em seu livro fundador: *Le texte et l'avant-texte*. O neologismo foi criado por Bellemin-Noël pois os termos manuscrito e rascunho já preenchiam o espaço semântico da reprodução e da representação: "L'appel au néologisme signifie qu'un lexème s'est révélé manquant dans le système de la langue"⁵⁵. Reproduz-se o manuscrito, apresenta-se o rascunho⁵⁶ de um texto, ambos material de estudo da genética dos textos. Sendo a crítica genética uma abordagem analítica nova, impôs-se, e continua impondo-se, o imperativo de criar uma nomenclatura igualmente nova. Assim, no decorrer deste trabalho, fomos, várias vezes,

⁵² Sem falar das expressões: "passer outre", "passer en fraude", "passer en douce", "passer en force", para somente citar alguns exemplos. Da mesma forma: "passar para trás", "se passar por", "passar por cima de".

⁵³ L. Hay. *La littérature des écrivains*, p.30.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁵ J. Bellemin Noël. *Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte*. In: *Littérature* n° 28. Paris: Larousse, 1977.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

confrontada a esta necessidade, criando também neologismos. Bellemin-Noël define assim o prototexto:

L'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les «variantes», vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte [...] On pose donc en principe que l'avant-texte est (dans) le texte et réciproquement.⁵⁷

Um prototexto, ou dossiê genético, não remete a nada de preexistente, isto é, ele não existe antes de ser estabelecido pelo geneticista. Quando estabelecido, ele pode incluir manuscritos e rascunhos, mas não somente. Anotações, plantas, desenhos, gráficos, esquemas de projeto, fotografias, entrevistas, recortes, constituem a lista, não exaustiva, dos elementos podendo integrar um prototexto. Bellemin-Noël utiliza a expressão: documentos de redação. Portanto, um prototexto não se cria por si só, é preciso construí-lo para que se torne objeto de estudo do geneticista que, na sua análise, procurará entender o processo de criação do autor. Por outro lado, pesquisadores podem estabelecer dossiês genéticos diferentes e recortes específicos de uma mesma obra. Assim, pode-se estabelecer vários prototextos a partir de documentos de redação de uma mesma obra.

Un avant-texte est une certaine reconstruction de ce qui a précédé un texte, établi par un critique à l'aide d'une méthode spécifique, pour faire l'objet d'une lecture en continuité avec le donné définitif.⁵⁸

Pierre-Marc de Biasi escava a definição de Bellemin-Noël e detalha a constituição de um prototexto, salientando cinco operações que resumimos: estabelecer o dossiê dos manuscritos; verificar a autenticidade dos documentos; identificá-los; datar e classificar cada folio; decifrar e transcrever o conjunto de documentos conhecidos. Obtemos, então "un objet scientifique qui est le texte en travail [...] [et] n'existe nulle part hors du geste théorique qui le constitue"⁵⁹. Nesta afirmação, o pesquisador conforta o conceito de *terceiro texto* que definimos como algo que não existe por existir em excesso, a mais, e que localizamos entre o que Philippe Willemart chama de texto móvel, e o texto publicado, mesmo se o

⁵⁷ Citado por Almuth Grésillon, in: *Éléments de critique génétique*, p. 108.

⁵⁸ J. Bellemin-Noël, *Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte*, p.33.

⁵⁹ P-M de Biasi. *L'avant-texte*. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13588>>. Acesso em: 24 de maio de 2007.

texto móvel não ocupa um espaço físico. Assim, o sintagma pelo qual designamos o prototexto da tradução pode, aí, funcionar como sinônimo de prototexto. Parece-nos que a abordagem genética de um prototexto, oriundo de uma tradução interlíngua, ou não, sempre faz o geneticista mergulhar no mais, no a mais, portanto em um espaço terceiro onde se dá a unidade, do antes e do depois, no presente de um movimento escritural. Presente e movimento hão de ser procurados. Nunca sabemos se os encontramos. A busca é que importa por levantar interrogações.

Em seu livro fundador, Almuth Grésillon faz um balanço sobre a noção de prototexto, examinando vários pontos. De um lado, a dificuldade de utilizar noções objetivas no discurso literário. De outro lado, a permanência, em prototexto, da palavra texto remetendo imprescindivelmente à noção de texto quando, justamente, o cerne da crítica genética é a escritura e não o texto. Assim, ela sugere, se não for possível renunciar ao termo, fazer dele um uso moderado. Almuth Grésillon prefere usar a noção mais neutra de dossiê genético, que ela define assim: "Un ensemble constitué par des documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait ou non abouti à un texte publié"⁶⁰.

Na tradução de *avant-texte*, para o português, escolheu-se a palavra prototexto. Nota-se a inegável diferença entre a palavra francesa *avant-texte* e a brasileira prototexto. Perguntamos, então: por que "prototexto" e não "antetexto"?⁶¹ A nuance entre os prefixos "proto" e "ante", pode passar despercebida por ambos remeterem a algo que vem primeiro, que está à frente⁶². À primeira vista, então, uma perfeita sinonímia. Sendo, muitas vezes, a primeira vista enganadora, convém ultrapassar as barreiras do óbvio. Para nós, a diferença entre os dois sufixos é qualitativa. Proto, remete ao excelente, ao primordial⁶³. Não por ser o primeiro antes de outro, mas por ser o ponto de origem. O que pode lembrar o "alto original" de Guimarães Rosa oriundo da tentativa de criar algo

⁶⁰ A. Grésillon. *Éléments de critique génétique*, p. 109.

⁶¹ Na obra: *A crítica literária do século XX*, de Jean-Yves Tadié, o tradutor optou pela palavra "antetexto".

⁶² Dicionário Houaiss.

⁶³ Ibid.

nunca feito⁶⁴. Ao contrário, ante, é um mero localizador. Com essa escolha lexical a crítica genética brasileira diferencia-se, fazendo do prototexto uma entidade em si e não somente um conjunto de documentos antes do texto. A partir daí, para continuarmos a usar o termo, convém circunscrever o objeto por ele designado. Em nossa pesquisa, ele é circunscrito aos manuscritos das três versões, uma vez que trabalhamos na área da literatura. Portanto, é nesse âmbito que usamos a palavra prototexto, para caracterizar o nosso objeto de estudo e recorte, que se confundem. Essa entidade pode, a partir daí, constituir-se em terceira margem da literatura. Pode configurar a margem da escritura, enquanto o texto, o escrito, como linguagem-sistema, remete ao signo – a ausência da coisa – que define a literatura. No entanto, como diz Meschonnic, não podemos escapar do signo por ele ser a natureza própria da linguagem. Então, falando de escritura ainda estamos falando de signo. O que possibilita a terceira margem é um descentramento em relação ao signo. A terceira margem não permite a saída do signo, permite “repérer les limites du signes et conceptualiser un autre modèle culturel où on ne pense plus le discontinu du signe mais le continu”⁶⁵. É este contínuo que, para nós, define o movimento da escritura. De certa forma, essa terceira margem tem algo “babeliano” por dar a ler um absoluto, uma plenitude escritural, cujos leitores, o próprio escritor e o geneticista, respectivamente, cria e decifra o movimento. Parece-nos necessário salientar como sendo peculiar da terceira margem um tipo de escritura e um tipo de leitura.

Na crítica genética brasileira, a legitimidade do conceito de prototexto, e de dossiê genético também é questionada. Cecília Almeida Sales, já em 1992⁶⁶, substitui “documentos de processo” a prototexto, visando à ampliação das atividades artísticas além da literatura. Em 2000⁶⁷, ela reforça a escolha do termo mais abrangente para analisar as várias linguagens artísticas. Em 2004, ela sintetiza e confirma:

[...] o parâmetro tem de deixar de ser a palavra e ser deslocado para alguns aspetos de natureza geral. [...] opto por denominar o objeto de

⁶⁴ Ver a citação p. 95.

⁶⁵ Entrevista de Henri Meschonnic para a Radio Suiça Italiana, *Rete 2*, em 27/09/2003.

⁶⁶ C. Almeida Sales. *Crítica genética: uma introdução*.

⁶⁷ C. Almeida Sales. *Crítica genética: uma (nova) introdução*.

estudo do crítico genético *documentos de processo* [...] retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.⁶⁸

Em 2007, por sua vez, a nova geração de pesquisadores, através do livro de Claudia Amigo Pino e Roberto Zular⁶⁹, reavalia a nomenclatura oriunda da crítica genética francesa e propõe redefinições em função de contextos de trabalho. Adotam o uso de dossiê e eliminam a palavra prototexto. Contudo, este dossiê não remete ao dossiê sinônimo de prototexto, definido por Bellemin-Noël, como conjunto de rascunhos, manuscritos, planos, provas, posto que salientam a impossibilidade de se chegar a um dossiê definitivo, tendo em vista que os documentos referentes a uma obra dificilmente possuem uma unidade fechada e definitiva. Nessa nova apreensão do dossiê, procede-se a um recorte, isolando "alguns movimentos de escritura [...] em função da importância que têm para o pesquisador dentro de sua própria busca"⁷⁰ sobre o qual debruça-se o geneticista. Contudo, a área criadora estudada é a literatura; portanto, esses movimentos de escritura só podem redundar em um manuscrito. Assim, estamos fora do dossiê que abrange um material genético heteróclita. Estamos no reino do recorte no manuscrito. Acreditamos que o sufixo "proto" veste idoneamente o núcleo duro da crítica genética – o escrito em devir e seu movimento – estado protótipo. Isto é, uma forma criada para ser única e concentrar tudo o que as futuras formas reproduzidas em série, ou não, nunca mostrarão, mesmo se todas originam-se nela. Um prototexto como uma protolíngua. Poderia ser um paralelo afim. De fato, geneticistas procuram reconstituir, partindo de línguas atuais e seguindo seus rastros na história, uma protolíngua não atestada de fato. A hipótese de uma língua única permanece na hipótese. Da mesma forma não se pode reconstituir, partindo do texto publicado, ou não, o prototexto originário, apesar dos seus rastros. Em ambos os casos falta o acesso ao processo mental e existe uma impossibilidade de resgatar o dossiê completo da gênese. As pistas concretas começam com a escrita e seu suporte, decisivo para sua estruturação e para seu

⁶⁸ C. Almeida Sales. *Gesto inacabado*, p. 17.

⁶⁹ C. Amigo. Pino, R. Zular. *Escrever sobre escrever. Uma nova introdução crítica à crítica genética*.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 49-91.

estudo. Reencontramos aí o percurso de C. Pino e R. Zular, no capítulo *Práticas de escrita*⁷¹.

Está, então, redefinida a palavra prototexto fora da sinonímia com dossiê genético e referindo o nosso recorte de manuscritos. Completamos essa redefinição modulando a palavra texto, que abordamos como uma entidade *en friche*, segundo a expressão de Marguerite Duras. Mesmo aderindo à via aberta e inovadora da crítica genética brasileira, procurando redefinições e emancipação, sentimos a necessidade de usar prototexto por trabalhar com literatura. Parece-nos fundamental referenciar "l'acte d'écrire, mental et matériel tout à la fois: ce qui a été trace, l'a été dans le temps et c'est ce qui nous est donné à voir, ou à reconstituer, dans le manuscrit"⁷². Esse dado a ver, a reconstituir, portado pelo manuscrito, é a colocação em discurso da língua do escritor no seu enunciado. A marca de sua enunciação cujo contexto não é mais visível e por isso não pode servir de suporte para interpretar o que o autor quis dizer. Pode-se unicamente constatar o que está escrito, rasurado, acrescentado ou suprimido, portanto as marcas da marca ainda estável no que podemos, em sinonímia com prototexto, chamar de *protoenunciado*⁷³, que poderá, ou não, tornar-se enunciado estável no texto publicado. Enquanto o enunciado publicado revela que houve ato de linguagem, a abordagem genética do *protoenunciado*, mesmo se não permite sua total reconstituição, possibilita, nas marcas desta marca, reencontrar o movimento de uma escritura. É uma palavra que poderemos usar em conjunto com prototexto e manuscrito, pois o ponto fundamental que queremos manter é o caráter prototípico.

Nosso objeto de estudo foi escolhido em função do projeto que queríamos desenvolver, visando a colocar em prática uma abordagem diferente da tradução. Tivemos a imprescindível vantagem de ter acesso a manuscritos de Caio F., podendo não somente consultá-los, mas também manuseá-los à vontade do começo ao fim de nossa pesquisa. Escolhemos um conto cujas marcas processuais permitissem a elaboração de um fazer escritural, sua compreensão e

⁷¹ Ibid.

⁷² M. Contat. *L'auteur et le manuscrit*, 23.

⁷³ Termo cunhado a partir de prototexto e seguindo a inovação da colega Isabel Faria de Lima que criou o termo *protopersonagem*.

sua repercussão em uma prática tradutória outra. Tendo acesso ao arquivo CFA, procuramos nele todo documento susceptível de integrar nosso dossiê preparatório. Isto é, outros contos afins, correspondência ativa e passiva, diários, material de pesquisa do próprio autor, e outros documentos, além das três versões. Por outro lado, a construção do conto em forma de diário nos levou a formular a hipótese de que os próprios diários do autor poderiam constituir uma fonte. Consultamos, então, os diários de Caio F., que estão sob os cuidados de sua irmã e cunhado. E, de fato, encontramos um caderno de 1969/1970 que se revelou ser a matéria-prima da narrativa. O caderno passou a fazer parte de nosso dossiê. Por ser inédito, não consta, em nosso dossiê, o texto publicado. Analisando este dossiê, tentamos cingir a historicidade da escritura de Caio F. entre 1968 e 1970⁷⁴. Não podemos dizer que estabelecemos um recorte específico por se tratar de uma narrativa curta, por não visar uma análise teórica específica, mas por almejar uma tradução. Contudo, pode-se dizer que não existe crítica genética pura, que seria uma mera descrição de rascunhos sem grande interesse. Fizemos incursões teóricas, principalmente na psicanálise, na análise do discurso e na lingüística.

Trabalhamos, então, a integralidade das três versões, já que se tratava de entender um movimento escritural, seu fazer e seu efeito, no intuito de amparar-se nele em nosso processo tradutório. No entanto, não nos detivemos numa reconstrução teleológica, já que não tem publicação, mas, independentemente dessa ausência, nos preocupamos em compreender o *como* de um fazer e não com uma reconstituição em si. Neste sentido, cada descrição minuciosa visava a desconstrução deste fazer e não a descrição de uns passos cronológicos.

⁷⁴ Começamos em 1968 por ser a data de publicação do primeiro romance de Caio F, *Limite branco*, que tem uma estrutura similar a do conto escolhido. 1970 é a data que consta no conto.

1.2 O MANUSCRITO: POR QUE A PALAVRA MANUSCRITO?

Le manuscrit original, le lieu de son regard et de sa main, où s'inscrit de ligne en ligne le duel de l'esprit avec le langage, de la syntaxe avec les deux, du délire avec la raison, l'alternance de l'attente et de la hâte, – tout le drame de l'élaboration d'une œuvre et de la fixation de l'instable (Paul Valéry).⁷⁵

Antes de começar a descrição dos manuscritos, e deter-se na palavra manuscrito, convém definir alguns termos que usaremos ao longo deste trabalho. As páginas⁷⁶ que temos em mão são compostas de datiloscritos⁷⁷ que comportam o texto em devir e formam o manuscrito. O datiloscrito é o texto (original⁷⁸ ou cópia) datilografado, isto é, escrito à máquina datilográfica, ou seja, pelo intermédio de um teclado. No entanto, apesar do teclado em comum, a escrita mecânica é totalmente diferente da escrita no computador, por estabelecer uma relação peculiar do escritor perante seu texto em devir. Contudo, embora a máquina de escrever tenha sido rapidamente suplantada pelo computador, ela, no começo do século XX, mudou as práticas de escrita de muitos escritores que, com certeza, aproveitaram essa mecanização para ganhar tempo e legibilidade. No entanto, há de admitir as suas limitações, mesmo considerando a máquina de escrever elétrica. Seu uso está desaparecendo porque as novas possibilidades que ela oferecia, legibilidade, rapidez e qualidade de texto, foram superadas pelos processadores de textos. No entanto, em ambos os casos, ninguém pode chorar sobre um teclado, como disse José Saramago.

Paradoxalmente, o uso da palavra manuscrito, com toda a conotação e o referencial relativos ao manuscrito, aplicada ao objeto de estudo, não remete a um documento pertencendo ao período da civilização escrita, em que aparece o manuscrito, definido por Mac Luhan como *scriba*, e sim ao período denominado, pelo mesmo Mac Luhan, Galáxia Gutenberg, caracterizado pela aparição da tipografia e do livro impresso. Por que, então, recorrer a uma palavra tão

⁷⁵ Citado por Fitch, in: *Le langage de la pensée et l'écriture*, p. 118.

⁷⁶ Todas as definições são extraídas do glossário estabelecido por A. Grésillon, no seu livro: *Elementos de crítica genética*. Página: Superfície do papel sobre a qual se escreve; cada página representa a frente ou o verso de uma folha ou fólio.

⁷⁷ Estado datilografado de um texto em devir, geralmente situado no fim da elaboração textual; pode ser construído pelo autor ou por uma outra pessoa. Sinónimo: "datiloscrito".

⁷⁸ Um manuscrito é dito original quando ele porta uma intervenção escrita pela mão do autor sobre todo o documento ou parte dele.

arcaicamente conotada, com seu lado mítico ou mesmo misterioso implicando que uma presença humana deu forma ao objeto, e adorná-la do qualificativo moderno, criando assim um oxímoro tão idôneo quanto idiossincrático? Responder essa questão seria talvez, entre outros, explicitar a diferença entre filologia e crítica genética, salientando o quanto são fundamentais os rastros deixados pela mão do escritor, por testemunharem o seu trabalho criador. No entanto, nos limitaremos, dentro dos objetivos definidos, segundo a definição de Almuth Grésillon e em função de nossa recente familiarização com os manuscritos modernos, a uma descrição analítica do prototexto do nosso autor Caio Fernando Abreu. Para nós, a palavra manuscrito, com tudo o que ela pode veicular, inclusive o aspecto mítico, evoca o lugar de encontro, terceiro, entre o lugar invisível do pensamento e a mão que forma. É nesse sentido que é um lugar de criação. A criação de uma forma "cem"⁷⁹ rostos que evoca a presença do escritor, revela sua ausência nos seus rastros escriturais, atestando que houve movimento, prática de escritura. Mais que um começo, ele é um meio. Um meio caminho, que sempre já começou no pensamento do escritor. Um meio concreto, pois dá forma visível e táctil à linguagem do pensamento na escritura. Ler o manuscrito de um autor é fazer perdurar a presença deste autor; é, como diz o poeta Paul Valéry, tentar colocar nossos passos nos passos do autor, tentar reencontrar o caminho escritural que ele percorreu. Neste sentido, podemos afirmar que, de todos os ramos da crítica, a crítica genética é a que mais solicita a organização, a descrição, afastada, no primeiro momento, da interpretação, pois, a leitura requerida é uma sorte de grau zero de proximidade e de distanciamento com o texto em devir. O geneticista mergulha em um percurso iniciático peculiar e privilegiado por localizar-se em uma fase invisível, e podemos dizer literalmente, uma fase de fabricação, que sempre existirá, mesmo se a fase posterior, o livro editado, não se concluir. Colocar nossos passos nos passos de Caio F. foi entrar no rizoma de sua criação, tentando procurar nem uma origem, nem um fim, muito menos uma saída, mas a continuidade de um fazer.

O manuscrito desse conto, o texto em devir, abole a linearidade escritural, abre simultaneamente todas as veredas da imaginação, fazendo com que ele não

⁷⁹ Em referência à obra de Max Ernst: *La femme cent têtes*, criada em 1929, primeiro romance-colagem.

possa existir por existir a mais, em excesso, bifurcando-se dentro de si-mesmo, apontando para vias novas sem fechar as anteriores. O fio de Ariadne que guia nossos passos é a atitude a menos interpretativa possível, indispensável à reconstituição de um processo criativo objetivado com a análise da mais tênue rasura, do menor risco, do mínimo rastro de escritura em um caminhar que, semelhante ao do escritor, avança, não em uma só direção mas em todas. Então, analisar o manuscrito de um autor em uma abordagem genética, é mergulhar na labiríntica vereda bifurcada de sua criação literária. Mergulhar, no entanto, no sentido de uma imersão no universo alheio com a distância certa, que seria uma espécie de distância zero, de sujeito a sujeito, sem empatia ou com empatia zero, pois não se trata de interpretar. A historicidade poderia ser a garantia dessa distância zero, a historicidade do sujeito pesquisador frente à historicidade do sujeito escrevendo. Ambas as distâncias mediadas pela própria historicidade do manuscrito que comporta, segundo L.Hay, indícios externos (históricos) e internos (individuais), "au service d'une nouvelle archéologie de l'écrit, nouvelle puisqu'elle est une archéologie du mouvement et vise à reconstituer le manuscrit dans sa dimension temporelle"⁸⁰.

O conjunto de manuscritos de Caio F., que constam no Arquivo CFA, são todos datilografados. No entanto, usamos a palavra manuscritos para designá-los, por apresentarem, de alguma forma, a marca manuscrita do escritor. Todavia, apesar do acesso aos manuscritos de Caio F., não é possível chegar a definir, nem demonstrar como ele escreve, isto é, como ele passa da linguagem do pensamento à linguagem escrita. Só podemos tentar entender como ele procede na sua elaboração textual. De fato, como diz Hay, apesar dos inúmeros estudos e trabalhos sobre os manuscritos, ainda não se sabe *comment on écrit*.

O manuscrito porta o objeto de estudo da crítica genética em geral e de nosso trabalho em particular. Em sua definição fundadora, Almuth Grésillon fixa o manuscrito moderno:

Termo reservado aos manuscritos que fazem parte de uma gênese textual atestada por vários testemunhos sucessivos e que manifestam o trabalho de escritura de um autor; diferente do manuscrito antigo, que

⁸⁰ L. Hay. *La littérature des écrivains*, p. 177.

tinha, como o livro moderno, a função de assegurar a circulação dos textos, o manuscrito moderno é um escrito-para-si.⁸¹

De práxis, usa-se a palavra manuscrito para designar o objeto de estudo, seja ele escrito à mão, datilografado ou digitado no computador. Contudo, convém lembrar que o trabalho analítico não se dá propriamente no manuscrito em si mas nos rastros deixados pelo movimento visível no *protoenunciado*. É nesse contexto que usamos a palavra manuscrito.

Essas versões constituem o pivô do manuscrito moderno por serem um produto, uma forma escrita destinada ao próprio escritor e não a uma divulgação. Eis a característica do manuscrito moderno, ele diz respeito aos rascunhos, à matéria textual para si, em ebulição e em movimento. No entanto, esse material não destinado ao público adquiriu, sob vários tipos de impulsos, um novo valor, tanto estético quanto comercial, que torna os manuscritos objetos de leitura, os quais adquirem um estatuto de texto literário, portanto de literatura, sem, no entanto, que o escritor tenha dado seu *bon à tirer*. Por outro lado, há autores, como Francis Ponge, que publicam seus manuscritos. Nesse caso, podemos perguntar se são verdadeiramente os manuscritos de trabalho, isto é, aquele “material para si”, que é dado a ler, pois, sendo o escritor seu primeiro leitor, é provável que a intenção editorial interfira de alguma forma na redação do manuscrito. Contudo, não se pode ignorar o recente entusiasmo do público para os escritos de gênese, cujas frenéticas e ávidas publicações editoriais dificilmente distanciam-se de um fenômeno de moda ou de especulação. Se existe um inegável prazer do texto acabado imprescindivelmente decorrente da leitura linear, isto é, “normal” ou tradicional, podemos perguntar de que forma o público lerá um prototexto, um rascunho, mesmo em uma edição diplomática? Como será o prazer do prototexto? Podemos lembrar a frase de Valéry: "Rien de plus beau qu'un beau brouillon!" Bela a palavra rasurada, ilegível? Belo o risco letal que condena o parágrafo? Que condenava, pois, o que não devia ser visto, foi espriado nas vitrines, a porta do *laboratoire intime* (Baudelaire) arrombada. Prazer de ver o "não publicável", o "ilegível". Voyeurismo? Desmistificação? É possível, posto que, entrar nos bastidores da criação aboliria, no não-criador, a

⁸¹ A. Grésillon. *Elementos de Crítica Genética*, p. 244.

fronteira misteriosa delineando o território das "musas". Assim, é provável que o prazer do prototexto não se situe no campo da leitura, do ato de ler. Parece-nos que ele constitui-se no ato de possuir, ver, olhar, admirar, observar, contemplar e desvendar. Nesse sentido, ele seria mais próximo de uma estética do pictográfico, e colecionar-se-ia manuscritos originais como colecionam-se quadros originais. Poderiam ser pistas de investigação. Certamente, seria reveladora a análise das práticas dos "leitores" de prototextos, para, talvez, esboçar uma nova faceta da recepção. Porém, não cabe no âmbito desse trabalho, e nos limitemos ao geneticista tradutor como leitor.

1.3 A ESCRITA MECÂNICA E SUAS PECULIARIDADES

L'instrument de notre écriture participe à la formation de nos pensées
(Friedrich Nietzsche).⁸²

A escrita mecânica foi o primeiro recurso próprio encontrado pelo escritor para colocar seu texto à distância sem precisar recorrer a um datilógrafo⁸³ ou a uma editora. Podendo assim, na intimidade de seu lugar de trabalho, olhar seu escrito sob uma forma impressa, nítida e pré-organizada. O grande avanço proporcionado pela máquina de escrever é a simultaneidade do ato de bater uma tecla com a impressão do caráter desta tecla, dando imediatamente um produto tipográfico concretamente impresso. Neste sentido, Serge Dubrovsky afirma que a datilografia de um texto “correspond à une envie de voir le livre prêt, à mesure qu'il se compose” e cria “une distance, où la main ne semble pas être intervenue, où elle ne laisse pas de trace”⁸⁴, enquanto Heidegger fustiga a invenção: “la machine arrache l'écrit à l'action de la main, c'est-à-dire du verbe”⁸⁵.

Não nos parece errado afirmar que o recurso modificou as práticas de escritura, passando do registro mais íntimo de relação pensamento-mão-caneta-papel ao registro mais distanciado de relação pensamento-mão-máquina-papel.

⁸² Nietzsche le dit en 1882. Citado por Louis Hay, *La littérature des écrivains*, p. 159.

⁸³ Aquele que domina a técnica da datilografia. Dicionário Houaiss.

⁸⁴ C. Viollet. Architecture du dactylogramme. In: *Genesis* n. 10, 1996.

⁸⁵ L. Hay. *La littérature des écrivains*, p. 160.

Um distanciamento que, em um primeiro tempo, dissocia o *scriptor*⁸⁶ do suporte do texto em devir, e desde já confere uma materialidade ao texto em *statu nascendi*, uma existência própria, uma forma que pode funcionar, para o escritor, como um espelho que reflete o produto, já independente, de sua escritura e não mais uma continuação do corpo do escritor que somente se tornará produto na tipografia da editora. A relação física da escritura sobre o suporte, que constitui a principal intimidade da criação, não está abolida, porém modificada e permite a identificação nítida do *scriptor* que participa do processo.

No entanto, mudar a relação de intimidade não equivale a dizer que ela desapareceu. Em absoluto, ela perdura, de forma outra. A intimidade foi recriada em torno de um intermediário. A introdução deste intermediário parece ter alargado a noção de intimidade, ou mesmo parece tê-la duplicado, introduzindo na relação a noção de capacidade, no sentido de o escritor ser mais ou menos íntimo do manuseio do novo intermediário, solicitando, assim, uma participação variável do *scriptor*. Mais uma vez, podemos usar a palavra duplicação nesta complexa rede, imbricando as relações e os processos da criação literária. De fato, quando se trata dos labirínticos percursos escriturais ligados às produções e criações literárias, estamos sempre em um contexto de acréscimo, de ampliação, de acolhimento do novo para ser assimilado, absorvido e aproveitado, no ajuste de práticas atentas e receptivas.

Contudo, mudança não implica sempre harmonização e podemos intuir que a prática mecânica, apesar da grande revolução que provocou, apresenta desvantagens se comparada à introdução do processador de textos. Parece-nos ilustrativo este depoimento de João Ubaldo Ribeiro à pergunta: "O computador facilita o trabalho, não?".

Sim, facilita mexer no texto. Quando eu escrevia *Viva o Povo Brasileiro* na máquina de escrever, em 1984, enfrentei problemas que hoje não tenho. Foram cerca de 1,7 mil laudas datilografadas e, de repente, lá pela, digamos, lauda 780, eu via que, se modificasse um determinado fato que sucedeu antes, melhoraria a história. Mas até encontrar essa

⁸⁶ Ver página 51.

cena, cortar e colar a nova versão, era um inferno tal que eu preferia deixar como estava.⁸⁷

De fato, as limitações escriturais são patentes sobretudo quanto à redução extrema das infinitas possibilidades da escrita manual e, por outro lado, quanto às imposições rígidas de utilização, como por exemplo a imprescindível troca de folha antes de continuar a datilografar após a folha ter terminado, o que acarreta datilografar sobre a fita da máquina, perdendo assim parte do texto, o que requer uma atenção que pode alterar o fluxo escritural e influir diretamente sobre o processo criativo. A sobrecarga é também característica da vontade de não interromper o fluxo escritural para apagar, ou riscar, a palavra que se tornou indesejável, devendo, contudo, reposicionar a fita na folha para escrever por cima do já escrito. Nos documentos de processo que analisamos, parece-nos patente que o recurso ao computador teria facilitado a reestruturação textual ao possibilitar a visão instantânea dos remanejamentos consecutivos e, talvez, outras possibilidades teriam sido experimentadas. Enfim, quando se estuda grande quantidade de documentos de processo de um mesmo autor, o seu texto datilografado torna-se imediatamente identificável, não somente pela tipografia, mas, sobretudo pelas características da “batida” do autor. No âmbito desta pesquisa, não podemos analisar todas essas características; concentramos nosso propósito no caso da rasura que interessa, no mais alto nível, à crítica genética.

1.4 A LEITURA GENÉTICA: DO PENSAMENTO INTERIOR EXTERIORIZADO AOS QUATRO SENTIDOS

[...] la lecture de manuscrits, comme la lecture en général, n'a de sens que si elle *produit* du sens. Il s'agit donc de savoir comment le lecteur passe du visible au lisible et du lisible à l'intelligible; ou encore comment il «traduit» la trace graphique en opération mentale[...] (Almuth Grésillon).⁸⁸

Em crítica genética, o objeto de leitura é o manuscrito, portanto, está claro que o processo de leitura e sua finalidade diferenciam-se da leitura de um texto

⁸⁷ Entrevista de João Ubaldo Ribeiro. In: *Zero Hora*. Segundo caderno. 04/03/2008.

⁸⁸ A. Grésillon. *La mise œuvre*, p. 55. (grifo da autora).

editado. No entanto, o ato de ler, por ser tão espontâneo e inquestionável na sua prática, quando inserido no contexto genético, pode ser assimilado ao ato de ler tradicional, comum, natural. Não que a leitura genética seja uma aberração. Ela é uma peculiaridade, uma idiosincrasia. Ela visa a ler o fazer, não o feito. O transbordamento da escritura, derramada pelo *scriptor*, decorrente de uma fase de leitura do escritor; leitura inerente à própria escritura ou campanha de reescritura⁸⁹.

A leitura genética não se enquadra na teoria da leitura. Ela não visa a teoria da recepção, pois o objeto é um escrito-para-si. Não visa a descrição de um leitor, nem a construção de um sentido ou a revelação de uma polissemia, pois a construção procurada é a de um movimento escritural, pelo menos em um primeiro tempo. Visa a revelação de um não-sabido, a intrusão numa intimidade, o resgate da voz que risca. E, como toda leitura, ela é singular: um geneticista, uma leitura. Parece-nos que ela poderia aproximar-se de uma sorte de microleitura por ela deter-se nos indícios da criação, sendo o geneticista

Le microlecteur [qui] se distingue du simple lecteur dans la mesure où son approche du texte dépasse le niveau de la prise de connaissance du contenu informatif ou émotif par le décodage de la structure signifiante, pour accéder au niveau d'une lecture-analyse, qui privilégie la démarche particularisante.⁹⁰

Para definir a leitura genética torna-se necessário reavaliar, se não a palavra, pelo menos o processo em jogo. Essa definição do microleitor pode aplicar-se ao geneticista porque o distingue do mero leitor ao particularizar seu ato de ler. Contudo, não evidencia que o ato de ler concerne a um movimento e não a um escrito, portanto, que não há busca de significação textual, mesmo se, de fato, o crítico genético também lê de forma habitual seu prototexto e formula hipóteses de interpretação. Há busca de um *como*. Como funciona a textualização. Todavia, o sufixo "micro" caracteriza plenamente o ato do geneticista na sua procura, a partir de rasuras, rastros, marcas, de uma presença,

⁸⁹ Campanha de escritura: operação de escritura correspondendo a uma certa unidade de tempo e de coerência escritural; depois de uma interrupção mais ou menos longa pode começar uma nova campanha de escritura, que frequentemente implica uma reescritura.

⁹⁰ Nathalie Kremer. *La lecture comme tableau: la microlecture entre révélation et réécriture*. In: *Complication de textes: les microlectures*, Fabula LHT, n. 3, 1, septembre 2007, URL. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/3/Kremer.html>>. Acesso em: 20 de outubro de 2007.

de um fazer. É uma leitura dos indícios do movimento escritural, localizados no detalhe, no mínimo. No que chamamos de estilhaços da escritura. No entanto, não generalizamos nossa reavaliação por ela ser elaborada em função do nosso prototexto e de nosso projeto. Isto é, procuramos ler as marcas genéticas no intuito de alcançar um saber outro que nos ajudará em nosso processo tradutório posterior. Portanto, seguindo o postulado de Meschonnic tentamos realizar essa análise primeira na leitura do manuscrito: "La nécessité de l'analyse première de ce que fait un texte, avant de le traduire, situe la poétique comme préalable, et l'interaction inévitable de la poétique avec la théorie de la traduction"⁹¹ e "traduire suppose et impose de savoir comment fonctionne un texte [...]"⁹². A partir dessas duas afirmações, parece-nos que a abordagem genética do prototexto responde à necessidade e à imposição salientadas por Meschonnic, e que, ainda, permite entender de que forma o texto faz o que faz.

A primeira etapa desse trabalho não inscreve-se em uma ótica teleológica em que o texto fixado seria o ponto de chegada da análise. O texto fixado pertence a um segundo momento do trabalho, ele é o ponto de partida do processo tradutório. A leitura genética revela tudo o que o texto publicado não diz, não mostra, mas contém indelevelmente na terceira margem do espaço literário ao qual pertence, e que se refere a um processo de criação, que é suspenso, sempre provisoriamente, ao fixar o texto que desencadeia no leitor: leitura, compreensão, interpretação, apropriação. A leitura genética é, para retomar Rimbaud, a leitura de uma escritura rizomática em todos os sentidos⁹³. O sentido rimbauldiano não é físico. Ele concerne ao pluri-semantismo das palavras, suas camadas e espessuras significantes, uma sorte de leitura em três dimensões, uma leitura holográfica concentrando todos os estilhaços de sentido contidos na palavra. Mas é somente uma primeira etapa.

É visível, em seu manuscrito, que Caio F., ao acrescentar, escreve na margem no sentido vertical, ou que ele vira a folha e continua sua escritura na

⁹¹ H. Meschonnic. *Pour la poétique II*, p. 319.

⁹² H. Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 437.

⁹³ «J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens.» Frase escrita por Rimbaud em uma carta para sua mãe, citada por Isabelle Rimbaud in: *Rimbaud mystique*, Le Mercure de France, Paris, juin 1914, p. 699 et suiv.

margem, na horizontalidade da folha, por oferecer mais espaço. No entanto, isso não muda nem o sentido do movimento da escritura nem o sentido que o olho percorre para ler. Atesta somente a liberdade espacial da escrita à mão que permite ao escritor escrever, literalmente, em todos os sentidos direcionais.

Dissemos que a leitura genética não visa propriamente o escrito, a inércia da coisa escrita como a qualifica Valéry, posto que, segundo Bourjea, a fixação da linguagem a afasta do pensamento, e que é justamente esse movimento, do pensamento para o papel, que o geneticista procura ler nos rastros manuscritos. Contudo, o pensamento não é acessível sem palavras e, obviamente, o manuscrito não grava a voz do escritor. Todavia, a leitura genética dá acesso à espontaneidade, ao imediatismo escritural contido no manuscrito, o lugar mesmo em que o pensamento recém fixado ainda é próximo da oralidade, da voz interior do escritor como sujeito que se escreve e se dá a ouvir ao sujeito leitor. Esse ponto é fundamental para nosso trabalho posterior de tradução, cujo processo procura resgatar e perenizar, no texto alvo, a oralidade de partida para reescrever a força da linguagem que produz efeito, seguindo Meschonnic que diz: "l'œil est sourd, c'est l'oreille qui voit"⁹⁴. Aderimos à postura porque, em tradução, trabalhar na oralidade evita sucumbir à surdez própria à fixa dicotomia sentido-som do signo. No entanto, parece-nos duplamente problemático resgatar essa oralidade de um enunciado publicado, portanto fixo, já que o manuscrito, mesmo se o que ele mostra é enunciado em devir, não deixa de ser enunciado. Então, se pensamos que a abordagem genética prévia pode ajudar a sair da fixidez do escrito publicado que esconde a voz, devemos, como o sugere Jean-Louis Lebrave, tentar precisar a natureza do rastro escrito⁹⁵. Pois, a abordagem genética, num passe de mágica não sonoriza nem anima o manuscrito, mas oferece um instantâneo das diversas camadas escriturais e posições enunciativas, a partir das quais tenta-se resgatar um movimento e sua oralidade, "car c'est très exactement de «calligraphie» dont il est ici question, de la «beauté»

⁹⁴ H. Meschonnic. *Éthique et politique du traduire*, p. 62.

⁹⁵ La production littéraire entre l'écrit et la voix. In: *Pourquoi la critique génétique*, p. 173.

des lettres et de l'agrément de leur graphe comme transposition d'une sonorité [...] ⁹⁶.

Já salientamos que, em seus manuscritos, a escritura de Caio F. é fluida, com poucas rasuras datilografadas, ou variantes de escritura, o que remete a uma posição enunciativa escritural próxima do fluxo de um enunciado oral. Como se a voz interior do escritor fosse tão nitidamente ouvida que sua exteriorização, pelas mãos nas teclas da máquina, se desse em um jorro só. É, de fato, atestado no diário, que as anotações do conto já existiam quando foram ficcionalizadas.

Tendo em vista o diferido inerente à enunciação escrita, é possível identificar, no enunciado por ela produzido, as várias camadas enunciativas seguindo os rastros por ela deixados. Nela, nada se perde, tudo se transforma, e algo se subverte: a linearidade imprescindível da enunciação oral. A página ou a lauda são investidas em todo o entorno do escrito, embaixo, em cima, ao lado, por cima, devolvendo à voz a plenitude do seu eco, no diálogo leitor-*scriptor*, e emaranhando a audição do geneticista leitor. Vemos, nesse movimento criador, o que poderia explicar a referência à tradução, evocada por muitos escritores, no momento mesmo do processo escritural: traduzir em palavras escritas palavras sonoras interiores. Não seria compor um texto, pois o texto móvel já existe na linguagem do pensamento; seria transcrevê-lo, traduzí-lo, pelo intermédio da mão guiada pela voz interior. Eis a linguagem do esboço, da *parole intérieure extériorisée* ⁹⁷. Deslocamentos, acréscimos ou variantes de leitura, situando-se em uma fase posterior de releitura, caneta azul em mão, no prototexto analisado. Marcas evidenciando, em uma segunda campanha de escritura, o referido diálogo, ou conflito, entre leitor e *scriptor*, em uma outra posição enunciativa, diferente da adotada durante o primeiro jorro. No prototexto, exemplifica, entre outros, essa diferença enunciativa, o último parágrafo inteiramente manuscrito acrescentado no final da versão 1. Por outro lado, voltando a Valéry e Meschonnic, são tão pujantes suas referências à voz, do e no escrito, que não

⁹⁶ S. Bourjea, *Voir la voix, Paul Valéry: le sujet de l'écriture*, p. 121-155.

⁹⁷ A. Grésillon. «Le langage de l'ébauche: parole intérieure extériorisée». [em linha], colocado em linha em 7/11/2006. Disponível em: <<http://item.ens.fr/index.php?id=14034>>. Acesso em: 25 de abril de 2007.

podemos deixar de explorar, também, os manuscritos neste sentido. É o que tentamos fazer na última parte da análise genética.

No entanto, se o acesso ao manuscrito é uma etapa fundamental, ele nunca permitirá chegar ao pensamento, ou à voz do autor, nem compartilhar a interiorização da palavra exteriorizada. O geneticista só pode colocar-se no lugar do escritor, já que, por sua vez, ele toca o mesmo manuscrito que o autor, em outros tempos, tocou; lê o que o autor leu, no mesmo estado escritural; se apropria o devir textual na interiorização de seu próprio pensamento. Porém, parece que um cerco fechou-se, de pensamento a pensamento. É o que Valéry salienta, na citação mais adiante, e que Guimarães Rosa, por sua vez, pedia ao seu tradutor. Não reivindicamos uma legitimidade genética, somente uma intimidade que, por mais unidirecional que seja, pode nos autorizar não somente a fixar um texto que ele não publicou, mas a reescrever, em outra língua, a força da linguagem de Caio F.

Para nós, ler em todos os sentidos não é unicamente em sentidos rizomáticos, mas também em sentidos sensitivos, fisiológicos. De fato, o manuscrito proporciona uma leitura táctil da escritura, do seu suporte; visual, dos rastros criadores; auditivo, do silêncio das rasuras que leva à oralidade; gustativa, ao ler, prova-se o gosto do outro, *c'est la bouche qui écoute*⁹⁸. A leitura genética como uma sinestesia que dá a ver o silêncio, a ouvir a palavra ausente, a tocar o "cem" rostos de papel, a provar o fazer do movimento.

A leitura genética procura "ouvir" o *continuum* discursivo entre escritor-*scriptor*, a troca incessante, o vai-e-vem entre a mão e o ouvido, referido por Valéry, "l'oreille s'étonne d'un effet trouvé par la main, le ressaisit, le confie à l'esprit qui le réfléchit et le développe et lui donne un sens, des causes, une profondeur, etc. [...] C'est un échange merveilleux"⁹⁹.

Como dissemos acima, mesmo se o acesso ao manuscrito é uma etapa fundamental, ele nunca permitirá chegar ao pensamento do autor, nunca colocará

⁹⁸ Valéry, CAH2, 823. Todas as citações dos cadernos (CAH) de Valéry são extraídas do site <<http://www.valery.fabula.org>>. Acesso em: 25 de abril de 2007.

⁹⁹ CAH1, 409.

de fato o geneticista na vida dessa troca maravilhosa. Contudo, ele revela que essa vida existiu e já é um ponto nevrálgico que qualquer texto publicado nunca mostrará. Nesse sentido, também, dissemos que o objeto de leitura não é o manuscrito, são as marcas enunciativas, nos ruídos escriturais, do silêncio da criação. É nessa leitura que se sente a performatividade do enunciado. Assim, a leitura sinestésica provoca efeitos no leitor-geneticista-tradutor. Nesse sentido, ela participa da necessária compreensão do fazer do texto visando às duas propostas de nossa pesquisa. A análise genética dos manuscritos. A tradução via manuscritos. Para nós, a compreensão sensitiva leva à recriação por provocar efeito fisiológico que desencadeia o pensamento agindo no texto móvel e que se revela pela sua exteriorização na criação do terceiro texto. Podemos dizer que um efeito não se explica, ele se sente. Explicá-lo seria destruí-lo, interromper a corrente sensitiva, o prazer do texto. Seria, em tradução, produzir um não-texto.

Nessa ingrata tarefa que é a tradução literária, tornou-se evidente, para nós, que o acesso ao manuscrito abre acesso ao fazer do texto e que a leitura genética prévia é fundamental. Assim, consideramos exemplar a reação de Valéry ao ler o manuscrito do *Coup de dés*, que ele retrata, em sua obra, no capítulo destinado a Mallarmé. Sua leitura dessa gênese apresenta-se tão epifânica que a torna praticamente uma passagem indispensável antes de qualquer trabalho com um texto. Valéry chama de dispositivo a revelação do manuscrito, ele diz:

Il me sembla voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants: la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée [...] c'était murmure, insinuation, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable rupture [...] sur le papier même comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en système, *coexistait* la Parole!¹⁰⁰

Mais que um movimento, é a exteriorização do pensamento interior que o manuscrito dá a ler e sobretudo a sentir. A leitura valeriana revela uma experimentação sensitiva, sensorial, sinestésica. Ele vê e ouve o vai e vem entre mão e pensamento, o que multiplica o efeito de surpresa maravilhada, quase que

¹⁰⁰ P. Valéry. «Stéphane Mallarmé», in *Œuvre*, t.1. p.624. Grifado por Valéry.

extático. Podemos dizer que a leitura dos manuscritos de Caio F. foi também epifânica porque deu a sentir nitidamente a emergência de um dito que se quer de alegria, mas permanece abafado nos meandros sibilinos do fluxo de consciência, se dissimula na ausência de pronome, se rompe em prantos na rasura final quando a esperança esvai-se.

2 GÊNESE DE UM CONTO INÉDITO

Maintenant, voyons la coulisse, l'atelier, le laboratoire, le mécanisme intérieur selon qu'il vous plaira de qualifier la *Méthode de composition* (Baudelaire).¹⁰¹

O prototexto é constituído de três versões¹⁰² do conto inédito de Caio F., *Anotações para uma estória de amor*. Cada versão comporta um número diferente de páginas datilografadas: quatro páginas para a versão 1, e seis páginas para as versões 2 e 3, sendo que, nessa terceira versão, o título consta em uma folha separada. As sucessivas versões são as testemunhas do texto em devir, de sua elaboração, de seu movimento, isto é, do trabalho do escritor-*scriptor* dando forma a uma narrativa, um conto, que chamamos, genericamente, de texto, mesmo se ele não foi publicado e se ele ainda apresenta rastros de criação não incorporados.

Nossa análise das rasuras e outras marcas modificadoras, assim como nossa descrição desses rastros, foi minuciosa e extremamente detalhada. De fato, sendo a aproximação genética o trabalho preparatório à tradução, precisávamos explicitar toda marca para entender sua função e aproveitar esse saber no processo tradutório.

¹⁰¹ Na apresentação de sua tradução de *A filosofia da composição* (Philosophy of composition) de Edgar Poe. Citado por L. Hay, In *La littérature des écrivains*, p. 62.

¹⁰² Estado já relativamente acabado de uma elaboração textual; podem existir várias versões manuscritas e/ou várias versões impressas de um mesmo texto.

2.1 OS RASTROS DA CRIAÇÃO: AS RASURAS

Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon manuscrit complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase (Gustave Flaubert).¹⁰³

É a análise das rasuras que permite reconstituir a cronologia das diversas versões, dos diversos estados de um manuscrito, e de classificar todo o material de gênese. “La rature est un phénomène spécifiquement génétique, sensible à un environnement soumis à d'incessantes et multiples métamorphoses”¹⁰⁴. Ela tem uma identidade: alógrafa ou autógrafa; uma função que pode ser resumida em três grandes movimentos: suprimir, substituir, deslocar; um tipo de traçado (círculo, traço, risco, e até um número como veremos neste manuscrito de Caio F. etc.); uma localização, na margem, no corpo do texto, em cima ou embaixo; um objeto: a palavra, a frase, a página mas também o léxico, a gramática, a sintaxe.

Contudo, a rasura não se limita a evidenciar meras correções. Ela traduz a luta que o escritor trava com e contra a sua escritura, já que “ela pára o movimento do pensamento e da escritura e abre um mundo ao escritor”¹⁰⁵. Assim, ela provoca um silêncio que o geneticista procura entender. Quando a rasura risca o já escrito, ela mostra um caminho abandonado. No entanto, ela não é um fim, pelo contrário, a partir dela, abrem-se outros possíveis. Possíveis que surgem no ato e no tempo da escritura e que traduzem a relação do escritor com seu escrito. Esses rastros são marcas do engajamento do sujeito escrevente no seu gesto escritural. A partir da rasura evidencia-se uma instância: o *scriptor*, distinta do escritor e do autor. Podemos dizer que:

- o escritor é o ser que, de forma profissional ou não, assume o que a atividade de escrever produz, independente de uma publicação;
- o autor é o escritor reconhecido no e pelo ato de publicação. É o nome, a assinatura na obra que traz reconhecimento, estatuto social;

¹⁰³ Carta a Louise Colet, 1852.

¹⁰⁴ P-M. de Biasi. *La génétique des textes*, p.57.

¹⁰⁵ Ph.Willemart. *Bastidores da criação literária*, p. 173.

- o *scriptor* é o escritor no seu gesto psíquico de escritura; é quem faz as rasuras, quem rabisca, desenha¹⁰⁶.

Philippe Willemart diz, a respeito do *scriptor*: "Os críticos genéticos separam o escritor que inicia o processo escritural do autor que o conclui, geralmente com um texto completamente diferente daquele pensado no começo e que o entrega ao editor com sua assinatura"¹⁰⁷. Podemos perguntar: o que acontece entre essas duas extremidades? É entre essas duas extremidades que se dá a instabilidade do texto, fazendo dele um texto em devir. Nele, o *scriptor* se entregue à escritura, mergulha nas circunstâncias da narrativa, objeto ao mesmo tempo da intriga, das personagens e da ação do escritor. Ao mesmo tempo, ele é sujeito do discurso, situado entre o desejo de escrever do escritor e o seu desejo de juntar os terceiros. Ele é movido pela vontade de integrar os elementos mais diversos, pode ter uma memória e esquecer, pode escolher tal forma estilística, tal caminho para uma personagem. Em outras palavras, Willemart diz que o *scriptor* é trabalhado por um inconsciente do qual ele é objeto e que ele há de levar em conta. É assim que ele comete lapso, que ele rasura ou faz acréscimos, quando, no ato de leitura inerente ao ato de escritura, algo vem à tona pelo seu intermediário e provoca a mudança. Portanto, é nessa reação que o *scriptor* trabalha e é trabalhado pelo movimento criador. É nesta passagem incessante de uma posição à outra, de *scriptor* a leitor, que se constitui a escritura literária. Os rastros que ela deixa no manuscrito, e que o geneticista analisa, evidenciam a busca do chamado *texto primeiro* ou *texto móvel*, que o escritor persegue e pelo qual é perseguido e que não remete a um conteúdo autobiográfico, à vida pessoal do escritor, aos seus problemas, etc., em resumo ao que costuma sustentar a crítica literária tradicional. Pelo contrário, trata-se de um conjunto de eventos de enunciação invisíveis no texto publicado. Este conjunto forma um não-sabido que faz parte da memória do manuscrito e que constitui, para o geneticista, um verdadeiro saber. Philippe Willemart salienta que o texto móvel

é a condição inicial mais forte, da qual depende o romance ou o poema, que ele subentende qualquer rascunho e acompanha o manuscrito até a entrega ao editor. Ele é necessário, porque suscita a escritura, é

¹⁰⁶ Segundo Irène Fénoglio, pesquisadora do ITEM.

¹⁰⁷ Ph.Willemart. *Crítica genética e psicanálise*, p.73.

contingente, porque desaparece naturalmente no final do manuscrito. O texto móvel indica um processo paralelo de sublimação no escritor. Entre o início da escritura e o ponto final, o primeiro texto – atravessando zonas de instabilidades no manuscrito – se modifica, se desestabiliza, mas deixa-se reconhecer, nos seus efeitos, por um crítico atento.¹⁰⁸

Está, então, definitivamente acabado o mito da musa.

Por outro lado, a rasura traduz a luta que o escritor trava com e contra a palavra. Única forma, no caso do escritor, de concretizar seu pensamento, a escritura revela-se uma faca de dois gumes. De um lado, ela deixa fluir a expressão; de outro, se não a impossibilita, a limita. Neste sentido vai o conselho de Hemingway: "Rasure: a palavra destrói o senso criativo"¹⁰⁹, o que corrobora a reflexão de Wittgenstein, dizendo que a linguagem limita a inteligência. Com efeito, parece-nos que o escritor escreve apesar das palavras, da linguagem escrita, como se fosse "escravo" dessas mesmas palavras. "Écrire enchaîne. Garde ta liberté" disse Valéry. Muitos são os escritores que falaram desse paradoxo. No seu livro, *Les écrivains contre l'écriture*, Laurent Nunez traça um panorama dos autores do chamado *Terror*¹¹⁰. Para resumir, diremos que, com essa denominação, ele designa os escritores¹¹¹ que suspeitam e desgostam da literatura, preferindo a realidade à arte. Todavia, esses escritores continuam a escrever para "salvar" a escritura, tentando fazê-la reproduzir o real de modo perfeito. Partem do princípio que a linguagem escrita não passa de uma convenção e que as palavras são finitas, assim, não é possível inovar e a repetição do mesmo é infinita. Portanto, os escritores do *Terror* sonham com a descoberta do texto originário, primeiro. Contudo, mesmo se podemos rotular de romântica essa atitude, não deixamos de notar a referência à busca do texto primeiro, de Ph. Willemart, ou do alto original, de Guimarães Rosa. Por outro lado, esses escritores procuram criar um texto virgem de intertextualidade, um texto sobre o *nada*. Flaubert, também, desejava escrever um livro sobre *nada*. Será Flaubert membro do *Terror*? Parece-nos que Flaubert, quando ele fala de

¹⁰⁸ Ph. Willemart. *Critica genética e psicanálise*, p. 69.

¹⁰⁹ Décimo conselho do autor no seu decálogo de conduta do escritor.

¹¹⁰ Segundo Paulhan, em *Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*.

¹¹¹ Paulhan, Valéry, Aragon, Cioran, Gide, Peret, Bataille, Leiris, Artaud, para citar alguns dos nomes recenseados por Nunez.

*indisable*¹¹², inscreve-se na mesma linha de pensamento em relação à limitação da expressão escrita. Por outro lado, ele distancia-se dela, pois rasurava e reescrevia muitíssimas vezes o seu escrito, atos intoleráveis para os membros do *Terror*. Para eles, a rasura é um reflexo condicionado e uma volta ao convencional, ao gregarismo das palavras, como o qualificou Nietzsche. É uma ferida na página pela qual o outro entra e contamina. Só admite-se o primeiro jorro visto como a imediata escritura do pensamento e, portanto, não infectado pela exterioridade, e pouco importam os defeitos dessa escritura. No entanto, a primeira enunciação é realmente isenta da palavra de outrem? Sendo que "le lion est fait de moutons assimilés" – ainda Valéry –, é pouco provável que um escritor renda-se a essa prática do imaculado. Mesmo os surrealistas, adeptos da escritura automática, rasuravam e retocavam amplamente seus escritos. Sem dúvida, a linguagem é imprecisa e só permite uma exteriorização do pensamento interiorizado em decalagem, com certa frustração atestada nas várias reescrituras. Contudo, *a priori*, nada é indizível, pois a combinação das palavras é infinita, tanto oral quanto escrita. A falha situa-se alhures, no registro do *indizível* flaubertiano. Portanto, é legítima a frase de Valéry: "l'écriture est faite de déformation et mutile la pensée"¹¹³, como é legítima a resposta de Mallarmé: "ce n'est pas avec des idées qu'on fait un sonnet, c'est avec des mots". Ou com versos que de vários vocábulos refazem uma palavra total, nova, estrangeira à língua¹¹⁴. Donde, não se foge das palavras a não ser criando outras, como o fizeram Guimarães Rosa ou Joyce¹¹⁵. Por outro lado, perante a escritura malarmeana, torna-se claro que palavra não é signo estanque que subjugué. É uma entidade investida pelo escritor. Nela, e com ela, ele faz algo à sua língua. E, fazer algo, necessita rasurar. Assim, "a cada rasura, a escritura literária surge"¹¹⁶, ela "se constitui no decorrer das idas e vindas da mente do escritor ao manuscrito,

¹¹² "Si tu as bien écouté Novembre, tu as dû deviner mille choses *indisables* qui expliquent peut-être ce que je suis". Carta a Louise Colet, Rouen, quarta, 2 horas, 2 de dezembro de 1846.

¹¹³ CAH2.1146.

¹¹⁴ *Crise de vers*. (le ver qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue). Disponível em : <<http://www.tierslivre.net/litt/mallarmé.CDV.html>>. Acesso em: 25 de abril de 2007.

¹¹⁵ Artaud afirmava ter escrito um livro em uma língua que não era o francês mas que leitores de qualquer nacionalidade podiam entender. Segundo o próprio Artaud, infelizmente, o livro perdeu-se.

¹¹⁶ Ph. Willemart. *Crítica genética e psicanálise*, p. 68.

por sua mão”¹¹⁷. E a luta perdura, a escritura avança *apesar das* palavras. Essa frase de Jean-Louis Baudry parece-nos a idônea ilustração dessa busca infinita:

On aura beau remplacer un mot par un autre, reprendre les phrases, intervertir leur ordre, à la fin il faudra bien se contenter de celle qui est advenue. Le sens attendu ne s'est pas déposé. Il ne reste, au bout du compte, que la trace laissée par le vent qui l'emporta.¹¹⁸

É o rastro desse vento criador que soprou, em rajada, num instante passado, que o geneticista, na sua luta também incessante, procura alcançar.

No conjunto das três versões do nosso prototexto, podemos distinguir dois tipos de rasuras: mecânicas e manuais. As mecânicas pertencem à primeira campanha de escritura, decorrem da leitura inerente ao fluxo da escritura à máquina. São variantes de escritura¹¹⁹. As rasuras manuais atestam que houve várias campanhas de escritura. São variantes de leitura.

Na escritura manual as rasuras são instantâneas. Na escritura datilografada elas necessitam de um aparato peculiar. O *scriptor* terá de usar a própria tecla corretora da máquina, o *Tipp-ex* em folha ou líquido, ou o "xis" para apagar. Sabemos que no fluxo contínuo de uma escritura a existência do intermediário mecânico dificulta o ato modificador. Então, podemos perguntar se, consciente ou inconscientemente, o escritor não passa por uma eliminação prévia, uma elaboração mental que já provém da formação da idéia no pensamento mas inscreve-se no processo tradutório desta idéia na passagem para o papel, como se, de uma certa forma, o autor escrevesse o texto na sua cabeça antes de datilografá-lo, deixando para datilografar a palavra, ou a frase, somente quando ele tiver certeza de sua escolha. Nossa pergunta se funda, em parte, nas reflexões de diversos autores, como José Saramago, quando ele

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ J-L Baudry. *Nos plus belles idées*, p. 19.

¹¹⁹ Reescritura que intervém no gume da pena, imediatamente; ela é identificável graças a um critério de posição: seu lugar é imediatamente à direita da unidade riscada, na mesma linha. Reescritura que intervém depois de uma interrupção do gesto escritural, geralmente depois de uma releitura; seu lugar está no espaço interlinear ou nas margens. Não consideramos o processador de texto do computador que, nesse sentido, facilita o ato escritural. E, a título de exemplo, citamos o caso da escritora Lya Luft que trabalha exclusivamente com o texto na tela do computador: “Há muitíssimos anos trabalho só no computador. Nesse caso, com a facilidade de transpor, deletar, modificar etc., aquele trabalho quase de palimpsesto ao menos para mim deixou de existir”.

afirma: “Numa máquina de escrever, temos de elaborar o pensamento antes de passá-lo ao papel”¹²⁰, ou Bernard Noël que confirma: “quand j'écris à la machine, je rature mentalement, ça ne ce voit pas”¹²¹.

O papel deste intermediário mecânico parece, portanto, paradoxal. De um lado, ele facilita o acesso ao texto graças à melhor legibilidade, de outro, ele dificulta a escritura. Podemos perguntar em que medida ele influiu sobre o processo de criação do escritor Caio F. Em nossa análise dos manuscritos do conto, nas versões 2 e 3, constatamos um grande número de rasuras brancas, ou rasuras mentais, isto é, que não deixaram rastro nenhum em versões anteriores ou em outra parte do material de gênese, assim como sobrecargas¹²² de letras sobre letras, evidenciando um equívoco de tecla.

Em nossa pesquisa, foram cotejadas as três versões para definir a diacronia da elaboração enunciativa, isto é, a ordem das várias campanhas de escritura e leitura. Sendo um texto inédito, não existe versão editada ou publicada. Portanto, a seqüência que estabelecemos depende exclusivamente de nossa abordagem genética do prototexto e de nossa organização. A versão que definimos como sendo a terceira e última, é aquela que parece-nos apresentar um enunciado em que as alterações anteriores foram, total ou parcialmente, incluídas em função dos dois primeiros estados. Contudo, essa terceira versão não está livre de alterações, rasuras de supressão, de substituição, de acréscimos manuais de enunciado e de deslocamentos¹²³ de porções de texto. Assim, nessa versão que o escritor, provavelmente, dava por “última”, tendo em vista a formatação e a assinatura, o pensamento continua operando ao mesmo tempo que o escritor passa a limpo a versão 2 assim como na releitura da então versão 3.

¹²⁰ C. Viollet. Architecture du dactylogramme. In: *Genesis*, n. 10, 1996.

¹²¹ Ibid.

¹²² Tipo de substituição que consiste em não riscar a primeira unidade, colocando-a em cima ou embaixo, mas em reescrever traçando a nova unidade sobre o próprio traço da unidade de partida; procedimento comum para palavras breves ou correções gramaticais.

¹²³ Operação de anulação de um segmento escrito, ou para substituí-lo por um outro segmento (substituição), ou para retirá-lo definitivamente (supressão). Acréscimo: expansão sintática e semântica por inserção de palavras, sintagmas ou frases suplementares, por exemplo: “sua mão”, que se torna “sua branca mão”. Deslocamento: operação que consiste em trocar de lugar uma unidade já escrita, por exemplo, transportar um episódio para uma outra parte da diégese de um romance.

Não é possível dizer se o autor pretendia incorporar suas últimas alterações em uma quarta versão ou se ele deixou de lado o trabalho no intuito de retomá-lo posteriormente, ou ainda se ele deu o trabalho por encerrado.

2.2 OUTRA ESTÓRIA DE PEIXES: ANÁLISE DA VERSÃO 1

Il y a dans ces gestes de la main des dépenses d'énergie (corporelle et intellectuelle) qui ne répondent à aucun modèle appris, à aucun programme préconstruit, à aucun plan, à aucun « vouloir dire » (Almuth Grésillon).¹²⁴

Foi a análise dessa primeira versão que nos permitiu entender o funcionamento e a imbricação da narrativa, posteriormente confirmada pelo cotejo com o diário. Prestamos grande atenção ao sinais não-lingüísticos, colchetes, círculos, traços de ligação, por eles atestarem o movimento reflexivo do *scriptor* na busca de uma nova textualização. Eles, de certa forma, constituem-se em ato performativo.

Definimos este conjunto de quatro datiloscritos como sendo a primeira versão do conto, após confrontá-lo¹²⁵ com as duas outras versões, por ter um título diferente em única ocorrência; por apresentar uma seqüência de parágrafos cuja ordem sofre pelo menos uma série de três alterações, manuais e numeradas, na cronologia dos parágrafos. Essas numerações não respeitam a ordem cronológica dos dias. Vários números se repetem. O texto é dividido em dias, como se fosse um diário. No entanto, o primeiro parágrafo não comporta data. A datação começa a partir do segundo parágrafo. Cada dia comporta vários parágrafos, alternando monólogo e diário. A numeração manuscrita não desloca um parágrafo na sua integralidade, ela o fragmenta, o estilhaça.

Por outro lado, notamos que alterações e rasuras lexicais, datilografadas e manuais, assinaladas nesta versão, foram integradas no manuscrito que definimos como sendo a segunda versão. Uma primeira versão de um texto pode

¹²⁴ Almuth Grésillon. *Éléments de critique génétique*, p. 19.

¹²⁵ Comparar e registrar as diferenças entre dois estados genéticos ou duas versões impressas de um texto.

ser claramente definida quando palavras ou frases não se repetem nas outras versões, quando somente nela atesta-se um estado determinado do texto em devir. Já citamos o título como exemplo. No intuito de reforçar a justificação, ampliamos os exemplos, tomando nas correções lexicais, a primeira ocorrência da palavra “Lindo”¹²⁶. Ela foi riscada no fluxo da escritura datilografada e a palavra “Lento” foi acrescentada na entrelinha superior, começando, portanto, o parágrafo e o conto. Nas versões 2 e 3, a palavra “Lento” permanece na mesma posição e no mesmo parágrafo mas já não pertence mais ao *incipit*¹²⁷ do conto. O gesto escritural inaugural é pontuado por uma rasura de substituição. Podemos intuir que a correção não aconteceu logo após a escritura da palavra, pois nesse caso o *scriptor* a teria riscado (xxx) no fluxo da datilografia e reescrito a nova palavra na seqüência e no eixo sintagmático da mesma linha. Embasamos nossa análise na comparação com as outras rasuras similares: as palavras substituídas sendo todas escritas linearmente no fluxo da escritura mecânica. No conjunto gestual limitado, com o uso da máquina de escrever, é uma solução de facilidade que interrompe o menos possível o fluxo escritural, ilustrando ao mesmo tempo a similaridade e a simultaneidade do ato de ler e de escrever.

A primeira versão do manuscrito comporta 4 folhas¹²⁸ tamanho A5, grampeadas. O estado de conservação do papel, o suporte¹²⁹, é legível. As folhas estão amareladas mas não apresentam rasgo, são de tamanho igual. Elas são numeradas manualmente com caneta azul, de 2 a 4, a partir da segunda folha, no canto esquerdo superior da folha. A primeira página não está numerada. Na primeira página consta o título em letras maiúsculas e sublinhado. O texto é datilografado em preto. As rasuras e anotações manuais foram feitas com caneta de tinta azul.

¹²⁶ Ver nos Anexos a reprodução do manuscrito.

¹²⁷ Início de um texto impresso, mas também trabalho sobre um prototexto que deveria colocar-se no começo de um texto; observando que os dois não coincidem necessariamente.

¹²⁸ Suporte papel com formato variável cujas duas faces se chamam “frente” e “verso”; na tradição do livro manuscrito, a folha, de grande formato, foi dobrada em dois, ou em quatro, ou em oito (de onde vêm os *in folio*, *in quarto*, *in octavo*) antes de chegar ao formato do livro, do qual designava-se as unidades então pelo termo de “folheto”; atualmente, esta diferença se apagou; assim, pilha de manuscritos comporta tanto de “folhetos”.

¹²⁹ Matéria sobre a qual vêm inscrever-se os traços manuscritos; para os manuscritos modernos, o papel.

O texto está alinhado na esquerda e não justificado à direita. A preocupação do escritor parece ter sido o menor desalinhamento possível na direita pois é patente que ele só começa uma nova palavra quando o desalinhamento torna-se desarmonioso ou mesmo prejudicial à leitura.

O espaçamento entre as linhas é de 0,5 cm, com margens laterais direita (2cm) e esquerda (1cm). Na primeira folha a margem superior é de 3,5 cm. A primeira e a segunda folha parecem ter sido reutilizadas pois no verso inferior da primeira consta um título datilografado em letras maiúsculas “RÉQUIEM POR UM FUGITIVO”¹³⁰ e no verso inferior da segunda, o título “DOIS JOVENS AUTORES MINEIROS”. As folhas 2 e 3 apresentam margens superiores de 1 cm. A folha 4 apresenta uma margem superior de 1,5 cm. A primeira folha apresenta margem inferior de 1 cm. As folhas 2 e 3 apresentam margem inferior de 2 cm. A folha 4 não apresenta margem inferior por ser a última. O texto termina a 8,5 cm da folha e o espaço está preenchido com um acréscimo de texto manuscrito pelo autor, com caneta azul. Este acréscimo de texto não deve ter sido escrito na primeira campanha de escritura e sim depois da primeira releitura, senão ele não seria manuscrito. Em uma primeira especulação, acreditamos que ele é provavelmente anterior à última reorganização estrutural do texto. A escritura mecânica do texto foi finalizada e depois, na segunda campanha de escritura, o *scriptor* acrescentou o parágrafo manual e alterou a ordem dos parágrafos.

As primeiras rasuras aparecem datilografadas, portanto realizadas no ato escritural mecânico. São rasuras de supressão ou de substituição, com palavras mecanicamente riscadas com xxxx e corrigidas no espaço interlinear acima da palavra ou ao lado na continuação da escritura.

As segundas rasuras são manuais e feitas com caneta azul. As modificações manuais consistem em circulação de palavras e frases, acompanhadas de vários tipos de numeração, tendo em vista um deslocamento do escrito. O *scriptor* utiliza os colchetes para marcar porções de texto a serem deslocadas. As rasuras manuais, de supressão ou substituição, dizem respeito às

¹³⁰ Esse conto foi publicado no *Minas Gerais Suplemento Literário*, v. 6, n. 232, p. 1-2, fev. 1971.

várias fases de numeração do texto. Identificamos uma única rasura manual de supressão de texto, folha 4 .

A folha 4 apresenta um acréscimo manuscrito de texto, em caneta azul, ocupando toda a margem inferior e continuando atrás da folha na mesma parte inferior.

Há três tipos de numeração manual, correspondendo a três campanhas de releitura e, portanto, de reestruturação do escrito. A primeira numeração de texto está localizada na margem lateral esquerda; é manual, em caneta azul, com números de tamanho pequeno que vão de 1 a 14.

Na tentativa de restabelecer uma cronologia, intuímos que o 1 inicial é o pequeno e está à frente do primeiro parágrafo. Em uma segunda avaliação do *scriptor*, ele foi riscado e foi colocado à frente do & 2. Intuímos que este 1 é o segundo por ter o mesmo tamanho que o primeiro. O terceiro 1 é, a nosso ver, o maior, localiza-se à frente do & 1 e pertence à segunda campanha de numeração.

Consideramos como um só parágrafo o relativo ao dia 25 de junho, por especificar: “tarde” e “noite” e por ter sido assinalado com: “{”, que interpretamos como uma vontade de continuidade.

A segunda numeração de texto, de 1 a 16, manual em caneta azul, está localizada na margem lateral esquerda e vem alterar a primeira. Intuímos que ela é posterior por apresentar números de tamanho maior. Esta nova numeração segue dois padrões: ou é escrita por cima da primeira sem risco e em sobrecarga; ou a primeira numeração está riscada e a segunda está escrita em baixo.

O que fez o autor parar a numeração? Será que foi neste momento que ele acrescentou o texto manuscrito? Será que o texto manuscrito já havia sido escrito? Podemos pensar que ele o escreveu depois dessa segunda campanha de numeração pois ele está numerado uma única vez. Provavelmente no final da primeira campanha de numeração, após ter relido o texto assim reestruturado, o escritor-*scriptor* resolveu mudar de novo a estrutura, e foi no fluxo desta segunda campanha, não somente de numeração mas obviamente de releitura, que ele acrescentou ao texto um parágrafo manuscrito. Posteriormente, em uma outra

campanha de releitura, o *scriptor* reformulou a numeração e portanto a estrutura do texto .

Parece-nos haver uma terceira numeração na margem lateral direita, com números manuscritos, em caneta azul, de tamanho inferior aos outros, que vão de 1 a 5, sendo o número 2 repetido duas vezes. Esta numeração parece ter sido a última, pois o número 5 sinaliza o acréscimo manuscrito e não apresenta rasura nem substituição.

É interessante assinalar dois fatos. O primeiro é que a mudança na numeração não altera a cronologia do diário, ela altera a estrutura do enunciado monólogo dentro de cada dia, passando porções de texto de um dia para o outro. O segundo, é que essas modificações não concernem ao texto em si, mas à ordem do desenvolvimento do texto. As rasuras de palavras ou frases, de ordem lexical ou semântica, são poucas. As alterações manuais, à caneta azul, deslocam, dividem ou reorganizam os parágrafos. Então, podemos supor que o escritor, desde o primeiro fluxo de sua escritura mecânica, já havia praticamente fixado o seu enunciado, e que as três versões diferentes deixam aparecer o rastro da tentativa de conferir ao texto um percurso, um ritmo, um crescendo. Como se o escritor, no seu movimento escritural marcando o ato de escrever, nesta passagem para o signo do magma existente em seu espírito para o papel, produzisse um fluxo tão contínuo, tão fluido, e um enunciado tão nítido, que ele privilegiou esta importante fase de tradução da matéria – o texto móvel – que fervia em seu pensamento, em sua mente, em suas emoções. Nessa fase, a marca do escritor é patente, pois exclusivamente ligada ao registro da palavra, à fixação do enunciado. Em um segundo momento, que corresponde à segunda campanha de escritura, se dá o papel do *scriptor* que relê, reorganizando o fluxo do primeiro jorro e introduz acréscimos.

No entanto, se considerarmos o título, que foi mudado nas versões 2 e 3, com a introdução da palavra "anotações", podemos supor que as datas atestam os dias em que o autor fez suas anotações, talvez no intuito de, a partir delas, escrever um conto. Ou pelo menos quisesse dar essa impressão. Neste caso, o próprio prototexto seria o texto mesmo, os bastidores do conto do próprio conto,

os alicerces de uma “estória”, a própria história. Sendo essa encenação da escritura uma *mise en abîme*¹³¹ da própria escritura. É, portanto, uma técnica narrativa pois no percurso escritural da versão 1 para a versão 3, o escritor-*scriptor* cinde e desloca espacial e temporalmente o escrito, criando o efeito que a escritura literária em si, a ser lida futuramente, não é a que está sendo escrita – já que são anotações – e, portanto, haverá uma posterior ou não. O que pode confirmar nossa hipótese de efeito: entrar no conto como num escrito para si. Isso leva a perceber que, no texto, há pelo menos dois registros, dois níveis narrativos. Um monólogo interior, ou fluxo de consciência, e um diário. Desde a primeira versão destaca-se a presença de dois tipos de narradores. A narrativa inicia com uma descrição e é conduzida por um narrador onisciente.

Lento. Lindo. A tarde escorregou aos poucos em caminho da noite, a noite adensada de repente quebrou todas as esperas estendida em lisuras sobre os dois corpos sobre o lençol. O suor. Algum pranto [...]

No entanto, na linha quinze o narrador expressa-se na primeira pessoa:

Precisas de uma infância que eu não te posso dar, compreendes que o que te posso dar é um pouco áspero [...] Entendo e aceito que precisas da lisura que o meu corpo não tem, mas não entendes nem aceitas que no teu corpo encontro tudo o que quero encontrar, porque te invento em cada toque e porque em alguns toques não preciso te inventar [...]

O segundo parágrafo é iniciado por uma data e as aspas estão abertas dando voz a um narrador personagem em primeira pessoa.

“Passei no exame. Recebi hoje as provas de meu livro para corrigir: estou feliz. Sinto que uma fase nova começa. Mas tenho um pouco de medo. É madrugada. Uma coisa que eu não sentia há¹³² muito tempo começou a ferver de novo quando o vi. Acho que vou sofrer. Mas sei que hoje é um dos dias mais importantes da minha vida.”

Não há fato concreto permitindo ligar os dois narradores personagens, ou dizer se o do monólogo é ou não o mesmo do diário¹³³. Contudo, essa ligação é

¹³¹ «C'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un second «en abyme»». Gide, André, *Journal 1889-1939*. «Pléiade», p.41. In *Le récit spéculaire*, p.15.

¹³² Restabelecemos a forma gramatical, o que consta no manuscrito é a forma "a muito tempo" [sic].

¹³³ A leitura do diário esclarece essas dúvidas que, contudo, precisam ficar ocultas para não aniquilar o efeito procurado pelo escritor. Aqui, tentamos analisar o efeito como leitora.

feita pelo leitor. Há uma alternância dessas duas instâncias. A narrativa é um conto, cuja construção embasa-se na justaposição, ou colagem, do gênero do diário e do monólogo interior. Tanto o monólogo como o diário poderiam constituir, cada um de forma separada, uma narrativa distinta, independente por apresentar coesão e coerência textuais autônomas. Assim, consideramos que a justaposição é uma técnica narrativa que está nitidamente ilustrada na seqüência das três versões em que se desenvolve a elaboração textual. Sendo uma técnica narrativa, essa imbricação de vozes, monólogo interior e diário, remete ao dito e ao escrito para si. Respondendo ao monólogo interior, o diário seria uma autocitação do narrador personagem, resgatando e inventariando o passado, a partir do tempo de elaboração do monólogo (uma tarde), cuja intercalação dos fragmentos cronológicos de diário funcionaria como a verbalização da palavra interior exteriorizada, revelando o crescendo anunciado em: "para que eu possa te dizer com clareza de como crescestes em mim", passando pela "leitura" das anotações recolhidas no diário. Essa técnica pode lembrar a do monólogo narrativizado, em que narrador e personagem sobrepõem-se, abolindo a fronteira entre discurso do narrador e discurso da personagem, realizando assim

la plus complète intégration au tissu de la narration des pensées et des paroles d'autrui: le discours du narrateur y prend en charge le discours du personnage en lui prêtant sa voix, tandis que le narrateur se plie au ton du personnage.¹³⁴

Isso confere ao texto de Caio F. sua opacidade característica, provocando efeito de incomunicabilidade e de profunda solidão, temas inerentes à sua obra. O narrador fala como se falasse com alguém. Mas não há resposta. Então, ele tenta outro meio de expressão: um poema, um conto na versão 2. Mas ele não o entrega, o deixa embaixo da porta. Não se sabe se foi lido. Tentativa de apelar para a literatura como salvação, substituição da fala, outro tipo de comunicação, mas não rompe a incomunicabilidade, a solidão, só a adia. Há uma outra tentativa com a música, com o disco de presente, mas o outro não agradece. Somente o "eu" reconhece os benefícios da música. A reorganização textual ilustra o efeito que o escritor quer dar a ler e a sentir, o encontro fragmentado, sempre à beira do não-acontecimento, da não-palavra. Recorrendo ao diário, temos as repostas

¹³⁴ P. Ricoeur. *Temps et récit II*, p.171.

claras, pois o autor escreve para si e não está procurando criar efeito, mesmo se o faz com uma escritura rebuscada e poética. Na passagem para a criação, o escritor adota uma técnica narrativa, consistindo em tornar profundamente literário o substrato. Com efeito, no diário, os pronomes sujeitos não são omitidos, a identificação de quem fala, a quem fala, com quem fala é imediata.

As diversas campanhas de escritura e leitura não concernem ao registro lexical, mas é organizacional, elas interferem na cronologia interna do texto. A externa (as datas do diário) está definida desde a primeira versão. A cada versão, uma parcela de monólogo interior é revelada e leva a narrativa adiante, o que altera o ritmo geral e a globalidade estrutural que se encontra reorganizada. Diversos tempos cruzam-se: o tempo da escritura, o tempo da história, o tempo do texto externo, o tempo do texto interno. Tece-se uma relação dialógica desses registros temporais que o *scriptor* tenta equilibrar pela reestruturação dos parágrafos, ilustrada pelas três séries de números. Está marcado no texto em devir, nas três tentativas de fixação do texto, uma vontade de fragmentar a leitura em relação à cronologia, à linearidade da história. O trabalho de reescritura almeja esse efeito, pois não são as palavras que foram retrabalhadas e sim o encadeamento do texto, visando não uma continuidade, mas um equilíbrio de texto em cada dia para repartir a fragmentação.

Mas, convém descartar a idéia de que o prototexto, apenas, apresenta anotações esparsas e disseminadas para um texto futuro a ser publicado. De fato, as marcas do processo de releitura, de reescritura e de reestruturação já configuram-se em uma tessitura sistêmica, que o geneticista, em um primeiro tempo, organiza e classifica, não de forma aleatória, mas seguindo uma seqüência organizacional, materializando sua produção crítica, que passa a ser objeto de estudo. Assim, estudar a gênese do manuscrito é partir do escrito bruto para tentar reconstruir parte do movimento da escritura que o criou. Houve um primeiro movimento de organização, decifração e transcrição da massa manuscrita em que foram numeradas as três versões. Com a descoberta do diário de 1969-1970, passamos a cotejá-lo com essas versões.

Podemos dizer que as rasuras lexicais são escassas. Nesta primeira versão, elas correspondem a rasuras de substituição e ocorrem somente no fluxo da escritura datilografada. Essa versão diferencia-se das duas seguintes pelo pouco número de parágrafos, 15 de monólogo e 4 de diário. O monólogo constitui-se em dois grandes parágrafos até a data de 7 de maio, p. 3.

O primeiro parágrafo do texto, p.1, não está datado e é de monólogo. A primeira palavra do conto, "Lindo", é substituída por "Lento". Por que o *scriptor* reescreveu a palavra "Lindo" na entrelinha superior e não na linearidade da escritura? Podemos pensar que ele, provavelmente, já havia escrito a segunda ou a terceira palavra ou mais, até o momento de sua decisão de mudar o adjetivo, salientando assim a caracterização da tarde em que passa a predominar a lentidão e não a beleza. Então, podemos dizer que desde o *incipit* uma escolha está feita, confirmaremos, ou não, seu desenvolvimento na análise das outras modificações. O primeiro parágrafo termina-se com uma pontuação introdutória, “:”, como para citar algo, ou alguém, ou reproduzir um discurso. E, de fato, o escritor reproduz o seu diário em uma releitura ficcionalizada.

A datação começa no segundo parágrafo, p. 1, com uma rasura na data. A data inicial era: 29 de maio e foi alterada para: 29 de abril. O cotejo com a versão 2 pode deixar especular-se que a alteração inicial, de maio para abril, pode remeter a uma estratégia do escritor de fazer o tempo da narrativa coincidir com o tempo da escritura, pois, na segunda versão, ele data, manualmente, o manuscrito em 29/6/70, e o último dia da narrativa é 28 de junho. Assim, a datação participaria da *mise en scène* escritural, a mesma data sendo digitada na terceira versão acompanhada de um comentário acrescentado entre parênteses, logo abaixo da assinatura do autor. A narrativa desenvolve-se de final de abril até final de junho, sendo que, nos meses de abril e maio, o registro escritural das anotações no diário é mais espaçado e o espaçamento tende a diminuir a partir de junho quando se torna diário.

Podemos confirmar, após consultar o diário de Caio F., que, no dia 29 de abril, consta uma anotação similar à do conto, portanto o tempo da escritura situa-se em maio 1970. O fato de estar a escrever em maio explica a rasura de

substituição. Ao cotejar o diário de Caio F. com o manuscrito, podemos concluir que, de fato, o substrato narrativo origina-se no diário¹³⁵ e que, na passagem para a ficção, o escritor suprimiu tudo o que podia levar a identificar pessoas, lugares, acontecimentos. Ele esvaziou o escrito dos detalhes externos, identificatórios, concentrando a narrativa na intimidade. Trata-se, então, da ficcionalização de um escrito para si, o diário, relatando fatos reais que aconteceram na vida do autor e que passam por uma despersonalização. As personagens não têm nome, transitam entre "ele", "eu" e "ela". Graças à leitura do diário de Caio F., podemos dizer que esse "ela" é uma condensação de várias "elas" e tem uma carga emocional importantíssima. Sua sutil introdução, no conto, tende a confundir, a produzir um efeito desestabilizador no leitor. Por outro lado, a ficcionalização abre para o universal na descrição de sentimentos, sofrimento, medo, desejo. A esse material, o escritor intercala um texto reflexivo que, no entanto, leva adiante a narração, é o monólogo interior. Nele, o narrador-personagem reflete e rememora-se a cronologia dos acontecimentos que levarão ao desfecho infeliz, apesar do ponto culminante ser a realização do desejo. Melhor dizer inventaria o passado através da colagem¹³⁶ do monólogo entre as anotações do diário. É a procura do equilíbrio dessa colagem, do diálogo entre monólogo e diário, que sustenta a reestruturação. Assim, o conto torna-se "cem" rostos.

No diário de Caio F., as anotações de maio começam no dia 4. No conto, iniciam no dia 11 e seguem direto para o dia 24, enquanto constam os dias 15 e 18, no diário. Toda a anotação do dia 24, no conto, está embasada na do diário, porém concentrada. De modo geral, não aparecem, no conto, as datas do diário de Caio F. que contém poucas linhas. Assim, o dia 25 não consta no conto. Recomeça no dia 28 com a citação exata do diário. A data de 31 de maio está omitida no conto, apesar de constar no diário. Em suas anotações no diário, do dia 7 de junho, o autor confessa seu desejo de voltar a escrever, o que de fato ele faz, dizendo que escreveu um conto, podemos supor que se trata da versão 1, já

¹³⁵ Caio F. procedeu de uma forma similar à de Guimarães Rosa em *Uma Estória de Amor*, quando ele aproveitou os diários de viagem no sertão mineiro, na elaboração do conto. O próprio título escolhido por Caio F. remete à obra de Guimarães Rosa pelo qual ele tinha uma grande admiração.

¹³⁶ A técnica da colagem consiste em selecionar certos elementos em obras, objetos, mensagens, conjuntos já existentes e a integrá-los numa criação nova para produzir uma totalidade original em que manifestam-se rupturas de vários tipos.

que ele cita o título, porém com uma nuance: *Breve história de peixes*. No conto, as anotações do dia 7 retomam a idéia sem mencionar o título. Na data de 11 de junho, que consta no diário e no conto, o escritor retoma somente o que diz respeito a seu estado de espírito, sua dor, sua angústia, à sua história de amor. A mesma técnica repete-se no dia 17 e em todas as outras datas. Dia 22, no conto, está mencionada a escritura do poema. A referência a venenos consta no dia 22 no diário de Caio F. e no dia 24 no conto. O dia 25, fragmentado, em tarde e noite, não consta no diário. No conto, a frase do dia 25 aparece no dia 24, no diário de Caio F.. O dia 26 de junho, de forma mais desenvolvida no diário e contraída no conto, passa a idéia de não-concretização do almejado. No diário de Caio F., as anotações, extensas e analíticas, do dia 30, relatam o acontecimento que se deu no sábado. Ora, no conto, o mesmo acontecimento é relatado, de forma concentrada e impactante no dia 27 de junho, portanto no sábado anterior. Nesse mesmo dia 30, no diário, está mencionada a escritura de outro conto cujo título é: *Anotações para uma estória incompleta* (título roubado de Myriam Campello) [sic]. Não é possível dizer se remete ao mesmo conto, nas versões 2 e 3. Podemos intuir que escritura do diário e escritura do conto acontecem, se não no mesmo dia, pelo menos em uma seqüência temporal muito próxima. No diário de Caio F., as anotações do dia 30 relatam o acontecimento que se deu no sábado, dia 27. No conto, o mesmo acontecimento é relatado no dia 27 de junho, portanto no sábado. O conto termina no dia 28 de junho. É difícil dizer se as anotações do conto foram anteriores às do diário, já que a versão 2, do conto, porta a data manuscrita de 29 de junho. Não existe, no diário de Caio F., anotação nesse dia, nem no dia 28. Na versão 3 do conto, uma rasura manual suprime a última anotação do dia 28, dando como data final o dia 27. A data depois da assinatura é dia 29 de junho. Portanto, podemos pensar que o conto foi finalizado antes de o autor voltar a anotar seu diário dia 30 de julho. Contudo, não é possível confirmar a hipótese. Por outro lado, uma anotação interessante no diário, em 1 de julho, deixa claro que as datas 27, 28, 29 de junho, são datas chaves na vida do autor, pois nesses dias aconteceram coisas fundamentais para ele. Outra hipótese é que o conto apresente um ciclo fechado de anotações, em que coincidam tempo da narrativa, tempo da escritura, tempo dos acontecimentos, que começam em 29 de abril e terminaram em 29 de junho, data

de assinatura. As anotações do dia 1 de julho trazem outra informação importante para entender a estrutura do conto. O autor faz um inventário dos eventos que marcaram a sua vida desde o começo do ano. Daí a técnica narrativa, alternando porções de vida real ficcionalizada, contudo provavelmente ligadas a fatos acontecidos, ou mesmo relatando os fatos acontecidos, e não anotados no diário, de forma já ficcionalizada, isto é, abertas para o impessoal, o universal. Nesse inventário, consta uma lista de contos escritos em que aparecem: *Breve estória de peixes*¹³⁷ e *Anotações para uma estória incompleta*. Por outro lado, a sensação que sobressai desse cotejo é que diário e conto estão estreitamente imbricados.

No terceiro parágrafo, p.1, na linha 3, o *scriptor* rasura, no fluxo da escritura à máquina, a palavra "entrelaçadas", a substitui por "confusas", retomando a idéia rasurada no verbo "entrelaçassem". É interessante salientar que certas rasuras intervêm quando o escritor-*scriptor* modifica o texto do diário para deixá-lo mais poético, procurando distanciamento da anotação factual às vezes simplesmente descritiva.

No parágrafo 9, p.3, linha 1, há uma rasura de substituição, no fluxo da escritura mecânica: /Estou tão perdido/ por "Ando muito perdido". Parece marcar, simultaneamente, uma perenização da desesperança no verbo de movimento. No diário de Caio F., o verbo está no passado: "andei". Notamos, na cronologia, que este parágrafo inicia com a data de 7 de maio, logo após 28 de maio e antes de 11 de junho. Essa alteração cronológica não foi modificada nessa primeira versão, nem mecânica nem manualmente, razão pela qual parece-nos tratar-se, em primeiro lugar, de desatenção devido ao fluxo provavelmente rápido da datilografia, e, em segundo lugar, de uma campanha de releitura focada na estrutura da narrativa e não no léxico em si.

O parágrafo 16 começa na data de 25 de junho-noite e, apesar de comportar uma única data, é cindido em dois momentos. Contudo, ele forma uma unidade, tendo como didascália um colchete manuscrito de junção, criando um

¹³⁷ Esse conto, cujo manuscrito consta no Acervo Caio Fernando Abreu, na UFRGS, foi publicado no Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte v. 5, n. 208, p. 8, ago. 1970.

movimento contínuo, enfatizando a passagem do dia e acentuando o peso de um desfecho arrasador. De um lado, fechado, com a perda; de outro, aberto, com a resolução. A idéia de salientar dois momentos do dia com o acréscimo manual de “tarde” surgiu provavelmente, na campanha de releitura. A fragmentação do dia em “noite” é datilografado, o que atesta que foi escrita antes da releitura manual, portanto antes da palavra “tarde”. Podemos supor que o *scriptor* havia somente destacado a parte da noite e que na releitura ele fez o acréscimo, acentuando, assim, a fragmentação.

O último parágrafo, p. 4, é totalmente manuscrito. Ele foi acrescentado na margem inferior da página e ocupa duas linhas da margem também inferior do verso. Na linha 10, há uma rasura de supressão das duas últimas palavras, escritas na frente da folha, que pertenciam à última frase. Após essa rasura, parece que o *scriptor* acrescentou uma vírgula e continuou a frase no verso da folha, pois a primeira palavra do verso não contém maiúscula. Não conseguimos decifrar o que está coberto pela rasura.

2.3 ANOTAÇÕES PARA UMA ESTÓRIA DE AMOR: ANÁLISE DA VERSÃO 2

Une note est un énoncé fragmentaire, souvent bref, qui peut être une simple notation (le résultat de l'acte de noter), et qui peut aussi se greffer sur un autre texte comme son commentaire et sa glose (une annotation) (Anne Herschberg Pierrot).¹³⁸

As datas permanecem na mesma cronologia que na versão 1.

Todos os parágrafos que seguem as datas começam com monólogo, seguidos de um parágrafo de diário. É esse monólogo que foi estilizado e reestruturado na versão 2.

A segunda versão do conto comporta seis folhas A5, numeradas de 2 a 6 no topo esquerdo de cada folha, a partir da segunda folha. A primeira folha, não numerada, comporta o título. Todas são datilografadas, grampeadas, e deixam

¹³⁸ «Les notes de Proust», colocado em linha em: 28 de março de 2007. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13999>>. Acesso em: 25 de maio de 2007.

aparecer marcas de releituras manuais escritas em caneta azul. Definimos este conjunto como sendo a segunda versão em função de um cotejo com as versões 1 e 3, principalmente pelo novo título cuja primeira incidência aparece nesta versão.

O título do conto é diferente do título da versão 1, ele se repete na versão 3, e é seguido de uma dedicatória, não atestada na versão 1. Não existe nenhum rastro dessas duas mudanças radicais, título e dedicatória, na primeira versão:

“ANOTAÇÕES PARA UMA ESTÓRIA DE AMOR”

– Para Fernando Mello da Costa.

A única palavra conservada, “estória”, mantém o escrito no plano narrativo, em devir, ao mesmo tempo que a introdução da palavra “anotações” retira a idéia de uma narração acabada, completa, linear. Retira a idéia de texto. De fato, segundo Houaiss, a anotação é uma indicação escrita breve; um apontamento; uma série de comentários sobre produção literária, artística, científica; e, no registro jurídico, um inventário. Uma anotação é também um escrito para si. No conto, Caio F. ilustra todas as facetas da palavra e coloca-nos na antecâmara da criação. Criação futura de uma morte anunciada, o amor impossível que, antes de nascer morre no inventário dos desencontros. Inventariar, também, para refazer o caminho, fixar na memória, não esquecer. Poderíamos dizer que o escritor está abrindo a porta do seu atelier, dando a ler, não uma história, senão um esboço de história, uns apontamentos, visando uma elaboração textual futura. De um certo modo, é como se o escritor legitimasse o nosso trabalho de geneticista já que ele mesmo apresenta o texto como um rascunho, umas folhas de anotações ou ainda como um texto em devir. Portanto, um prototexto. O prototexto do prototexto. Uma *mise en abîme* da escritura feita pelo escritor. Parece-nos que tanto diário quanto monólogo funcionam como glosa. Recíproca. Uma glosa intercalada que não comunica, não comenta, só inventaria. Inventaria o não-dito para outrem. Inventaria o pensado e o escrito para si.

De modo geral, a versão 2 apresenta diferenças que não aparecem na versão 1. Isso pode ilustrar o fato de que escrever à máquina dificulta as modificações e tende a multiplicar as rasuras mentais, ou rasuras brancas. Podemos supor que, na passagem a limpo da versão 1, a leitura-escritura tenha redundando em uma escritura imediatamente modificadora da estrutura do texto.

Em função do remanejamento estrutural da versão 1, que segue, algumas vezes, a última numeração, essa segunda versão deveria começar por: “Os dentes no ombro. [...]”. No entanto, o segundo *incipit* não corrobora essa numeração, assim como nenhuma das numerações marcadas. Consta, no primeiro parágrafo, p.1: “Amigo, inventariemos o passado para que eu possa te dizer com clareza como crescestes em mim.” Essa frase aparece diferente na versão 1, concluindo o parágrafo 1: “Inventariemos o passado para que eu possa te dizer com clareza como crescestes em mim”, inteiramente circulada num movimento de deslocamento que não corresponde ao deslocamento efetivo da versão 2. Os rastros manuais do *scriptor* deixam prever que a frase deveria ser inserida no meio do primeiro parágrafo. Portanto, a reestruturação textual, visível na versão 2, passou por um outro processo, um processo mental que não deixou vestígio algum de forma escrita, somente o resultado textual é legível.

O deslocamento desta frase para o *incipit* leva a pensar na intenção de introduzir o inventário como um diálogo de dois monólogos, o interior e o exterior. Um *dialogue de monologues* para usar uma expressão valeriana¹³⁹, que se revela como técnica narrativa e tece a questão do tempo no conto. Um tempo que segue, como um diário, uma cronologia com uma narração no passado; um tempo que remete ao momento presente da história de amor e que o narrador deseja infinitamente lento, para imbuir-se do corpo ao lado, durante uma tarde (p. 1), uma manhã (p. 4), muito tempo (p. 5), agora (p. 6), com uma narração no presente.

Notamos que, na passagem para a escritura da segunda versão, o escritor não seguiu a ordem de reestruturação textual reformulada na última campanha de releitura manuscrita, da versão 1. A cronologia das datas, a

¹³⁹ Paul Valéry, CNRS 4, p. 371.

seqüência e a estrutura do monólogo são praticamente conservadas, fora algumas modificações que salientamos. A reestruturação diz respeito ao monólogo, descompactado e intercalado, até o fim da narrativa, após o parágrafo de diário; ambas as versões terminando em 28 de maio.

Podemos supor que essa mudança estrutural se deu no intuito de equilibrar os dois planos narrativos. Com efeito, o número de páginas da segunda versão passou de 4 para 6 páginas. Nessa segunda versão permanecem os 15 parágrafos de diário. Aumentaram para 14 os parágrafos de monólogo (eram 4 na versão 1, sendo o último o acréscimo manuscrito).

O segundo parágrafo, p. 1, começa com a data de 29 de abril, conforme a segunda numeração da versão 1. Uma rasura de supressão manual, em caneta azul, oriunda de uma campanha de releitura, cancela a primeira parte da segunda frase, unindo-a com a primeira com a introdução da pontuação <:>. É interessante salientar as palavras eliminadas: ~~{Recebi hoje as provas de meu livro para corrigir}~~. Podemos supor que o *scriptor* as rasurou porque o “eu” narrador descreve uma situação remetendo diretamente ao ofício de um escritor, podendo haver, da parte do leitor, uma assimilação com o próprio autor do conto. O fato está confirmado com o cotejo com o diário de Caio F., no distanciamento que o autor impõe à ficcionalização do material biográfico. O terceiro parágrafo, p. 1, constitui o *incipit* da primeira versão. A primeira rasura mecânica de substituição está incorporada. O parágrafo termina-se como indicado na versão 1. Na terceira linha consta uma rasura manual de substituição, que se deu na fase de releitura. No seu processo de passagem para a versão 2, podemos supor que o *scripor* esqueceu de copiar uma parte de frase, passando diretamente para outra, que ele acaba copiando duas vezes. Quando ele se dá conta, rasura com xxx, desloca a folha para a entrelinha superior e datilografa a parte esquecida com uma rasura branca de substituição de “coisa” por “pessoa”; em seguida, ele recoloca a folha na linha e continua a escritura. Propomos essa seqüência de movimento escritural por causa da vírgula posta no mesmo nível que a frase acrescentada. A nuance entre variante de escritura e variante de leitura é tênue. Aqui, a rigor, poderíamos pensar que se trata de uma variante de leitura, pelo fato de a substituição não encontrar-se no lado direito da rasura. No entanto, parece-nos possível dizer que

o *scriptor*, ao fazer esse gesto, está em uma fase intermediária, não desprovida de criação, pois ele faz uma substituição lexical extremamente significativa. Contudo, não podemos saber por que ele escreveu na entrelinha acima e não ao lado da rasura. Embaixo dessa última frase, afastada do texto, consta uma data manuscrita, em caneta azul: 29/6/70. Podemos emitir a hipótese que o tempo da escritura da versão 2 e 3 ocorreu num mesmo e único dia, em 29 de junho de 1970, pois ambas portam a mesma data, inscrita na versão 2 de forma manuscrita, e na versão 3 datilografada. Contudo, devemos emitir uma reserva, considerando que o último dia do diário é 28 de junho, e que em nenhum momento o ano está assinalado.

2.4 ANOTAÇÕES PARA UMA ESTÓRIA DE AMOR: ANÁLISE DA VERSÃO 3

Un poème n'est jamais achevé. C'est toujours un accident qui le termine
(Paul Valéry).¹⁴⁰

Definimos essa versão como sendo a terceira, por ser a mais elaborada, a menos rasurada e por apresentar um texto incorporando as diversas modificações efetuadas na versão 1 e na versão 2. Por outro lado, é visível que ela foi "formatada", pois o título ocupa a primeira folha, fazendo ofício de capa, e o texto foi assinado no fluxo da escritura à máquina.

A versão 3 comporta 7 folhas, tamanho A5, datilografadas, grampeadas, numeradas de 1 a 6 a partir da segunda folha, no topo superior esquerda de cada folha. O título, o mesmo que na versão 2, seguido da mesma dedicatória, ocupa o meio da primeira folha que não está numerada.

A estrutura do texto reproduz a da versão 2, as datas permanecem as mesmas assim como o número de parágrafos de monólogo (15) e de diário (14).

Uma epígrafe foi acrescentada, na página 1, topo direito da folha.

– "... faze com que eu sinta que amar

¹⁴⁰ CAH2, 999.

não é morrer, que a entrega de
 si mesmo não significa a morte
 – faz com que eu sinta uma alegria
 modesta e diária...” – (Clarice Lispector)

É essa mesma epígrafe que inaugura o diário de Caio F., de 1969. A terceira versão não apresenta rasuras mecânicas, somente rasuras manuais, em caneta azul, de deslocamento, substituição e supressão; assim como acréscimos manuais de palavras e frases. No entanto, constam variantes de escritura na passagem da versão 2 para a versão 3, que se dão em rasuras brancas. É interessante salientar que essas variantes de escritura são ligadas à leitura, pois, quando o escritor passa o texto a limpo, o *scriptor* não pode não ler o texto e, assim, manifestar-se nas mudanças. Esse tipo de rasura branca parece-nos ilustrar o processo de leitura-escritura, em um mesmo e único raciocínio e movimento. As rasuras de supressão parecem ser bem mais fortes que nas duas versões precedentes, visando, talvez, a deixar a palavra riscada ilegível.

No primeiro parágrafo, p. 1, o acréscimo manual <também> da versão 2 foi incorporado na primeira frase do *incipit*. Na fase de releitura manual, a primeira palavra do conto, “Amigo”, é circulada e um traço a liga a uma outra posição na mesma frase, prevendo um deslocamento e uma variação do *incipit*. Essa reestruturação implica uma grande mudança, pois o texto já não é mais dirigido ao “Amigo”, não há mais narratário. Colocado após a palavra “passado”, “amigo” pode tanto qualificar este passado como também pode referir-se a um narratário impreciso, já que a frase não tem pontuação. No parágrafo 11, p. 3, monólogo, na data de 7 de junho, na linha 5, o *scriptor*, em uma rasura branca de acréscimo, variante de leitura-escritura, redonda a palavra “infância”. Na releitura manual, ele suprime o segundo “infância” e reintroduz o artigo “a”. Assim, a frase volta a ser idêntica à da versão 2. O *scriptor* risca, com *ductus*¹⁴¹ forte essa palavra dobrada que não aparece nas duas primeiras versões. Podemos supor que ele acrescenta-a na última versão mecânica, e, na releitura, ele a risca de novo, pois a rasura é manual. Sendo o parágrafo um fluxo de consciência, pode ser que o

¹⁴¹ Trajeto da mão que conduz o traço; impulsão pessoal dada ao traçado das letras; variável segundo o estado físico e psíquico do escritor.

escritor tenha repetido duas vezes a palavra, e que na releitura o *scriptor* tenha decidido conservá-la uma só vez.

No parágrafo 12, p.3, apesar da impossibilidade de decifrar a palavra “todo”, por causa da rasura manual cujo *ductus* é firme e bastante apoiado, podemos supor que seja esta por constar na versão 2. Na linha 5, há uma palavra indecifrável que foi acrescentada na passagem a limpo e posteriormente riscada manualmente de tal forma que a torna ilegível. É uma palavra que não consta nas duas versões anteriores e que o *scriptor* risca visando uma não-identificação.

Um traço pontilhado marca o fim do texto e, na parte inferior da folha, abaixo desta linha, constam o nome do autor, a data e o acréscimo de uma frase entre parênteses que não aparece nas duas versões anteriores: <(por coincidência: no aniversário de nosso (des)conhecimento). A continuidade temporal entre enunciado, 28 de junho, e assinatura, 29/6/70, é uma hipótese enquanto o ano do diário ficcional e uma certeza enquanto à datação do conto, já que a data consta após uma linha pontilhada demarcando o fim do conto, e logo abaixo da assinatura do autor; o que pode marcar o fim da ficção. Ela participa do efeito de encurralamento do leitor na intimidade alheia, procurando gerar confusão entre personagem e escritor e, ao mesmo tempo, distinguir as duas instâncias com a sentença entre parênteses seguindo a data: (por coincidência: no aniversário de nosso (des)conhecimento). Tal a técnica borgiana, o autor abre sua narrativa e parece participar de sua ficção. O que foi delimitado pela assinatura, quando o autor parece ter dito sua última palavra, está reaberto por essa frase. O uso do "nosso" não permite estabelecer uma divisão nítida entre o autor e sua ficção, e participa da pluralidade narrativa. Não sabemos se remete a um uso majestático ou a um coletivo de narrador, personagem, autor. A criação transborda o limite da ficção traçada pelo autor com os pontilhados. Aqui, mais uma vez, o recurso ao diário do autor é esclarecedor na medida em que é possível notar que escritura ficcional e escritura para si inter cruzam-se. Não há nada no diário do autor em 29 de maio, passa-se de 28 a 31 de maio. O conto termina em 28 de maio e a datação, após assinatura, atesta 29 de maio de 1970, seguido da frase entre parênteses. Por outro lado, na anotação de 24 de maio, no diário do autor, é possível identificar que o dia 29 de maio de 1970 marca, de fato,

um aniversário na vida do autor. A leitura desse diário permitiu-nos avançar que o escritor retoma, no conto, um procedimento recorrente no seu diário: fazer o inventário de tudo o que aconteceu na sua vida durante uma porção de tempo julgada por ele importante a partir de um certo ponto referencial. Pode ser um mês passado em um lugar específico, um meio ano de uma situação nova, ou uma data aniversária. Então, podemos lançar a hipótese de que o dia 29 de maio de 1970 desencadeou a escritura do conto sob a forma de um inventário, da recapitulação de acontecimentos fundamentais nesse momento de vida do autor.

Sendo a terceira versão a última que possuímos, não sabemos se existem outras versões incorporando as últimas modificações, tendo em vista que as três versões foram encontradas juntas nos arquivos que Caio F. deixou, podemos supor que ele não chegou a escrever a quarta versão. O que pode explicar o ineditismo do conto. De fato, pela assinatura, o autor marca a sua propriedade intelectual num enunciado que já não é rascunho e que ele considera pronto para ser mostrado. Assim, quando Gerard Leclerc afirma: "Le brouillon n'est pas signé: destiné à rester en principe entre les mains de son auteur, ce n'est pas une œuvre, c'est un énoncé provisoire"¹⁴², podemos confortar nossa intuição de que a terceira versão alcançou um estado satisfatório para o escritor e que não estamos "traindo" Caio F. ao fixar o texto e ao traduzir esta versão.

¹⁴² G.Leclerc. *Le sceau de l'œuvre*, p.160.

3 TEXTO FIXADO: ANOTAÇÕES PARA UMA ESTÓRIA DE AMOR. EXPLICAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO

Un texte final – c'est-à-dire fini et publiable sinon publié – n'est pas le produit d'une intention continue et homogène, il n'est pas le produit d'une stratégie d'élaboration linguistique. Il est le résultat de divers élans d'inscription qui, dès qu'ils sont perçus par le scripteur comme énoncés sont soumis à d'éventuelles ratures, reprises, reformulations... Tout demeure incertain tant qu'un auteur – ou un éditeur – n'a pas décidé de mettre un point final aux différentes tentatives d'ajustements textuels opérés par le biais d'une dialectique continue entre lecture, relecture et écriture (Irène Fénoglio).¹⁴³

"Il n'est d'œuvres posthumes que celles des noms illustres, porteurs d'autorité" diz Leclerc¹⁴⁴. A obra de Caio Fernando Abreu é portadora de inegável autoridade. Portanto, seus textos inéditos têm valor presumido, o que leva os herdeiros a autorizarem e encorajarem uma publicação. É uma prova de confiança, uma responsabilidade e uma façanha dar vida ao inédito de Caio F.

Parece-nos que não podemos qualificar este conto de inacabado. Certamente em processo são as duas primeiras versões. A terceira porta várias marcas que parecem autorizar-nos a tratá-la como um estado último, que pode ter acarretado a suspensão da passagem para uma quarta versão. Essas marcas são: a formatação do escrito, sendo que o título, seguido da dedicatória, ocupam uma página inteira, não numerada, funcionando como uma capa; na página 1, a epígrafe de Clarice Lispector; na página 6, a última, o selo da obra: a assinatura. As 7 páginas estão grampeadas no lado superior esquerdo. Tendemos a pensar que as três versões foram grampeadas no fim do processo escritural da terceira e que ficaram soltas enquanto o escritor trabalhava. De fato, notamos na primeira versão que uma rasura na folha 1 riscou ao mesmo tempo a margem esquerda da versão 2, indicando que as folhas estavam sobrepostas e que este risco foi por sua vez riscado na releitura da página 2. Talvez pareça um detalhe anódino, contudo, se, de fato, o agrupamento de cada versão aconteceu num único momento final, estaria, então, confirmado o movimento do autor dando um ponto final ao seu trabalho, e legitimaria a nossa fixação a partir da terceira versão. Por

¹⁴³ *Écriture en acte et genèse de l'énonciation*. Disponível em : <www.item.ens.fr/index.php?id=13955>. Acesso em: 24 de maio de 2007.

¹⁴⁴ G.Leclerc. *Le sceau de l'œuvre*, p. 166.

outro lado, seria confirmado o tempo da escritura do conto situada entre 28 e 29 de junho de 1970, ou concentrada no dia 29, já que a primeira versão não é datada e não podemos saber se foi escrita nesse mesmo dia 29.

Partimos, então, desse terceiro estado ao qual incorporamos todas as marcas manuais traçadas pelo *scriptor*, na sua fase de releitura, isto é: os acréscimos manuais escritos nas margens e nas entrelinhas, as rasuras de supressão e de substituição, os deslocamentos previstos. Se o escritor modificou novamente o seu escrito foi porque ele continuou a trabalhar o texto, após a passagem a limpo, que comporta rasuras mentais, por não ter ficado satisfeito com esse último estado do texto. Assim, a partir das indicações manuais, seguindo os rastros da releitura no texto assinado, demos o passo que ficou em suspenso. Não pretendemos substituir-nos ao autor. Seguindo a afirmação de Irène Fénoglio, limitamo-nos ao papel de um editor tentando colocar um ponto final às incertezas inscritas nos rastros, que atestam o gesto vivo do escritor e que foram imobilizadas por razões desconhecidas. Baseando-nos nesses rascunhos, nessas três versões, procuramos escrever uma possibilidade de texto. O texto fixado mostra o que o escritor materializou, na sua escritura, na última vez que trabalhou na criação de seu conto. Procuramos seguir a *intentio auctoris* presente nos rastros da escritura de Caio F., chegando assim ao que Bellemin-Noël chama de *meilleur état du texte*¹⁴⁵. Graças ao percurso diacrônico de cada versão, e sincrônico do movimento atravessando o conjunto das três versões, chegamos ao *não-sabido*, isto é, a este algo desvelando o fazer do escritor no seu enunciado, a *intentio operis*. Se o escritor tinha a intenção de modificá-lo novamente, não podemos saber. No entanto, não é de nosso conhecimento a existência de outro texto similar ou publicado.

A acentuação foi adequada à reforma ortográfica de 1971¹⁴⁶.

¹⁴⁵ J. Bellemin-Noël. Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte.

¹⁴⁶ Reforma instituída pela lei de 18 de dezembro de 1971, que aboliu: o trema nos hiatos átonos; o acento circunflexo diferencial nas letras **e** e **o** da sílaba tônica de certas palavras, usado para distingui-las de seus respectivos pares homógrafos, que têm as letras **e** e **o** abertas (com exceção de **pôde**, que continua com acento por oposição a **pode**); o acento circunflexo e o acento grave com que se assinalava a sílaba subtônica das palavras derivadas em que ocorre o sufixo **-mente** ou sufixos iniciados por **z**. (Disponível em: <<http://www.portrasdasletras.com.br>>. Acesso em: 6 de março de 2007).

No primeiro parágrafo, p.1, deslocamos a palavra "amigo" como indicado na versão 3, depois da palavra "passado".

No parágrafo 2, p.1, segunda linha, modificamos o original: "... não sentia a muito tempo" por "não sentia há muito tempo".

No parágrafo 3, p. 1, conservamos "em caminho da noite", pela licença poética e por poder atestar uma contaminação do francês. Na linha 8, invertemos "pensava" e "pesava". Na linha 14, suprimimos a palavra entre parênteses rasurada, (navalha).

No parágrafo 5, p. 2, linha 7, incorporamos os acréscimos manuais: <a> e <sendo> e substituímos /descobrimdo/ por "descobrir". Na linha 8, acrescentamos o "s" na palavra "em": "sem".

No parágrafo 8, optamos por escrever Katherine Mansfield e não Katharine como no manuscrito, por ser, provavelmente, uma desatenção de datilografia.

No parágrafo 9, p. 3, após a última frase, acrescentamos a frase manuscrita: <teu corpo se modificará para abrigar uma navalha, um dia.>

No parágrafo 11, p. 3, linha 5, incorporamos o acréscimo manual "a" e eliminamos, conforme a rasura de supressão, a palavra "infância".

No parágrafo 12, p. 3, linha 3, substituímos a rasura manual de "todo" pelo acréscimo manual: "inteiro". Na linha 5, incorporamos a rasura de cancelamento ilegível.

No parágrafo 13, p. 4, substituímos "mazoquismo" por "masoquismo".

No parágrafo 16, p. 4, linha 1, efetuamos a troca de aspas, e na linha 5, incorporamos o acréscimo manual <Clarice, sempre.>

No parágrafo 19, p. 5, na primeira linha substituímos "Estão ali a muito tempo" por "Estão ali há muito tempo". Salientamos a recorrência dessa forma utilizada por Caio F. Acrescentamos, no final da linha 5, a frase manual escrita na

margem direita, circulada e ligada por um traço ao lugar previsto para sua incorporação: <Te sinto e te falo com a voz de Lorca: “amor de mis entrañas, viva muerte.”> Na linha 6, incorporamos a rasura de supressão de : /Peito sobre peito/, e colocamos uma maiúscula na palavra “nudez” que passa a iniciar a frase, conforme a sobrecarga manuscrita.

No parágrafo 20, p. 5, linha 1, substituímos a pontuação “:” por “,”, conforme a sobrecarga manual, e acrescentamos as palavras manuscritas na entrelinha superior: <a rua deserta:>.

No parágrafo 28, p. 6, deslocamos a frase da linha 5, circulada manualmente, para a linha 3, depois da segunda frase, conforme o traço manual prevendo o deslocamento.

Suprimimos o parágrafo 29, p. 6, conforme a rasura de supressão manual.

Portanto, o texto fixado contém um número diferente de parágrafos, sendo 14 parágrafos de monólogo e 14 parágrafos de diário.

Queremos deter-nos, agora, sobre o que acreditamos ser um lapso. A substituição da forma "há tempo" pela forma "a tempo", emanando da relação do escritor à língua, inscrita na singularidade de seu discurso.

Le lapsus est un phénomène énonciatif complexe mais infiniment intéressant. Événement faisant effraction dans l'énonciation d'un discours, il advient en "parole singulière" sur la chaîne discursive; il inscrit ainsi, d'emblée, en trace matérialisée l'hétérogénéité constitutive de l'énonciation.¹⁴⁷

A partir dessa definição, pensamos tratar-se de um lapso e descartamos o mero erro gramatical ou qualquer tipo de erro ligado à datilografia. Portanto, é uma marca enunciativa, ilustrando a materialização de um uso singular da língua, matizada da *lalíngua* do escritor e que se revela no discurso escrito. Parece-nos que, se fosse um erro gramatical, nas campanhas de releitura, o leitor-*scriptor*

¹⁴⁷ I. Fenoglio, «l'autonymie dans les rectifications de lapsus», Colocado em linha, em: 21 de setembro de 2006. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13726>>. Acesso em: 03 de setembro de 2008.

teria visto e corrigido o erro. No entanto, ele não o vê. Contudo, não podemos explicar essa cegueira, o que a provoca e a mantém. Só podemos dizer nosso sentimento de estar face a um *événement d'énonciation*¹⁴⁸, oriundo de um gesto psíquico de escritura do qual o *scriptor* não é consciente, pois nenhuma seqüência genética de correções é desencadeada. Segundo Irène Fénoglio, esse gesto psíquico de escritura é a designação do conjunto complexo feito de neurofisiologia, cognição, consciência, inconsciente, assim como do pensamento reflexivo e imaginário¹⁴⁹. Notamos que nas três versões do conto Caio F. substitui, sistematicamente, a construção "há tempo" pela construção "a tempo". Graças à materialidade do escrito, podemos notar essa diferença que uma enunciação oral não permitiria reparar devida à homofonia. Seguindo a análise que Irène Fénoglio¹⁵⁰ realizou sobre os lapsos de Althusser, tentamos, senão analisar a troca de "há" por "a" por se tratar de um lapso não corrigido, pelo menos descrevê-la, formulando interrogações e intuições. No diário de Caio F., essa forma "a tempo" não aparece, o autor usa a forma "há tempo". Podemos, então, supor que ela está ligada ao processo da escritura criativa e não da escritura para si.

Na versão 1, consta, na linha 5: "Deixou que a mão se perdesse na extensão do corpo do outro, comprovando formas a tempo pressentidas". Poderíamos entender este "a tempo" como: no tempo, no prazo. Contudo, o desenvolver do conto evidencia que essas formas foram pressentidas faz tempo, portanto há tempo. No entanto, o escritor pode ter jogado com essa duplicidade, consciente ou inconscientemente. Entretanto, não é possível afirmar. Todavia, ele mobiliza a língua por conta própria, como o disse Benveniste. Assim, ele aproveita a homofonia (há/a) para comentar subjetivamente, e não expressar de fato, a relação temporal que aflige o narrador: há muito tempo que reparou as formas e, as tocou, *in extremis*, quando já não dava mais tempo, e não tem muito tempo para tocá-las. Com efeito, a personagem lamenta a falta de tempo, a escassez de tempo passado com o amado. Assim, o português possibilitando a homofonia, o

¹⁴⁸ I. Fénoglio criou o conceito de *événement d'énonciation* em 1995, a partir da noção de evento, desenvolvida em filosofia por Badiou.

¹⁴⁹ «Les événements d'énonciation graphique» colocado em linha em: 25 de setembro de 2006. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13752>>. Acesso em: 24 de maio de 2007.

¹⁵⁰ Ibid.

escritor-*scriptor* acaba escrevendo ambas as coisas. Salientamos, aqui, que uma leitura "comum" da versão, sem visada genética nem tradutiva, poderia não perceber a substituição, tendo em vista a oralização inerente à leitura e a ausência de rasura que, portanto, não interrompe o fluxo leitor. A forma "a tempo" acaba impondo-se e substitui a forma "há tempo", pois a urgência está no tempo que se esgota e não no que passou. Como a primeira exteriorização desse conflito temporal dá-se no começo da enunciação, é essa mesma forma não corrigida que perdura em todas as versões. De fato, ela significa fazer algo no tempo limite, antes que não seja mais possível, o "há tempo" remetendo ao tempo do crescimento do amor. Parece-nos que, na primeira ocorrência, o escritor usa a forma remetendo ao esgotamento temporal, expressando, contudo, ambos os movimentos temporais. Nas releituras, ele não toma consciência dessa simbiose, ele não corrige. Assim, sem rasura, não podemos elaborar uma tentativa de análise rastreadora, somente uma especulação. Na mesma página, na terceira linha do segundo parágrafo, lemos: "Uma coisa que eu não sentia a [*sic*] muito tempo começou a se fazer de novo quando o vi". Portanto, o escritor reproduz a mesma ocorrência. Notamos que, na leitura que mobiliza a voz interior, o "a" final do verbo e o "a" prepositivo, podem ser lidos numa mesma respiração, numa pronúncia emendada, praticamente juntos, dificultando, assim, a percepção visual do erro gramatical em favor do ritmo que estica a sonoridade. Assim, o lapso é *non-entendu*, "não-ouvido", "un lapsus est `non-entendu´ lorsque aucune trace ne permet de faire apparaître sa prise en charge dans l'énonciation par son locuteur"¹⁵¹, precisa Irène Fénoglio.

Nas três versões, os lapsos são recorrentes e essa recorrência acaba fazendo discurso. Na passagem a limpo da versão 1, o escritor retranscreve *ibidem*, no que passa a ser o segundo parágrafo, linha 3: "Uma coisa que eu não sentia a [*sic*] muito tempo começou a se fazer de novo quando o vi". Mesmo tendo invertido a ordem dos parágrafos, colocando este antes do outro, ele não identifica o lapso. No terceiro parágrafo, linha 5, lemos: "Deixou que a mão se perdesse na extensão do outro, comprovando formas a tempo pressentidas". Ele copia sem nenhuma rasura. O mais interessante é que nessa versão 2, o escritor-

¹⁵¹ L'autonymie dans les rectifications de lapsus. Ibid., nota 146, p. 69.

scriptor acrescenta um parágrafo, diretamente na passagem a limpo da versão 1, no qual ele mantém a mesma forma gramaticalmente "errada". Lemos, página 5, na primeira linha do segundo parágrafo: "Estão ali a [*sic*] muito tempo, nem sabem quanto".

Na passagem a limpo da versão 2, portanto na versão 3, todas as ocorrências continuam intocadas. No que passou a ser o segundo parágrafo, lemos, linha 3: "Uma coisa que eu não sentia a [*sic*] muito tempo começou a se construir novamente quando o vi.", constatamos que o *scriptor* limita-se a substituir, em uma rasura mental, "a se fazer de novo" por "a se construir novamente". Trata-se, então, de uma leitura-escritura, em que o leitor-*escriptor* intervém para, ao nosso ver, utilizar um registro lexical mais elaborado. No entanto, ele continua sem perceber a incorreção gramatical. Intuímos que, como a homofonia não perturba o ritmo, ela não é notada. Única intuição que podemos elaborar por ele ser visível e audível.

No parágrafo 2, linha 5, persiste: "Deixou que a mão se perdesse na extensão do outro, comprovando formas a tempo pressentidas." Da mesma forma, página 5, na linha 1 do segundo parágrafo, lemos: "Estão ali a [*sic*] muito tempo, nem sabem quanto".

O fato de o escritor-*scriptor* fazer acréscimos e substituições, no fluxo da passagem a limpo, sem perceber, e, portanto, sem corrigir, pode nos levar a pensar que a redação das três versões são consecutivas e acontecem em um mesmo tempo de escritura, talvez no dia 29/6/70. Assim, o escritor estaria de tal forma mergulhado na sua escritura, e imbuído de seu ritmo, que ele não perceberia uma falha na exteriorização do seu pensamento interior. Mas, é uma mera especulação, já que, no manuscrito, nenhuma rasura pode fundamentar nossa hipótese, que permanece uma intuição. Somente Caio F., se ele tivesse tido consciência do fato, poderia explicitar esse lapso. Portanto, esse mecanismo psíquico permanece no mistério do movimento enunciativo e criador.

4 AS TENDÊNCIAS QUE LEMOS NO MANUSCRITO DE CAIO F.

A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo (Cecília Almeida Sales).¹⁵²

A abordagem genética das três versões permitiu-nos identificar as várias tendências seguidas pelo escritor-*scriptor*, que, em definitivo, redundam em uma única tendência: o recorte e a colagem dos blocos de monólogo interior à procura do equilíbrio textual, da composição harmônica e dialogal da narrativa. Um diálogo de diálogo interior (o monólogo) com um diálogo escrito para si (o diário). Portanto, um diálogo silencioso. Contudo, diálogo implica emissão e percepção de alguma voz. De um lado, a voz do pensamento e a voz da leitura, ambas interiores. Do outro, a exteriorização do pensamento interior, que se dava a ouvir na mente, em algo que se dá a ver, no escrito. Por sua vez, no ato de leitura, o escrito volta a estimular a voz, no ouvido interno. Comunicação silenciosa. Ou incomunicabilidade. Parece-nos que o conto diz, via literatura, tudo o que não pode ser expresso via realidade. No conto, a personagem fala para si para falar a outrem. "Rien n'est plus étonnant que cette parole «intérieure», qui s'entend sans aucun bruit et s'articule sans mouvements", disse Valéry em um de seus cadernos¹⁵³. "Parfois, la communication n'est que retardée et le circuit interne sert de préparation à un circuit *d'intension externe*; puis il y a émission au choix"¹⁵⁴. A fórmula parece ilustrar a técnica narrativa utilizada pelo escritor, assim como a tendência cujos rastros balizam o prototexto.

Na versão 1, o monólogo interior é constituído de três blocos discursivos entrecortados de fragmentos de diário, sendo que a alternância acaba no fim da página 2. A partir daí, até o final do conto, seguem-se as anotações do diário. É patente que, na releitura dessa versão, o leitor-*scriptor* visa a reestruturar o texto, a descompactar o bloco do monólogo. O comprovam as circulações de frases, os traços ligando essas delimitações a outro lugar no texto, os colchetes e as três

¹⁵² C.Almeida Sales. *Gesto inacabado*, p.29.

¹⁵³ CAH1, 458-459.

¹⁵⁴ Ibid., Valéry sublinha.

séries de números. Em outras palavras, o *scriptor* recorta porções de texto que ele cola dentro da forma textual em devir.

A tendência seguida é, portanto, a do remanejo textual rumo à colagem mais satisfatória. Ou, em outras palavras, rumo à procura do texto móvel.

Na segunda versão, a reestruturação do escrito atesta nitidamente essa tendência. O bloco de monólogo inicial é fragmentado e redistribuído para estabelecer um diálogo com o texto do diário. Todos os acréscimos de monólogo redundam na realização da tendência que identificamos. Nessa versão 2, o estado estrutural já está definido, pois ele não muda na passagem para a terceira versão. Portanto, uma vez atingida a repartição textual almejada, o escritor-*scriptor* procede a acréscimos textuais na campanha de releitura. De modo geral, o texto do diário passa por poucas modificações, tanto nos deslocamentos como nas rasuras, no decorrer das três versões. Isso permite apontar para um processo de criação em nível estrutural, na procura de um movimento, de um ritmo portado pelo que qualificamos de diálogo de monólogos. Nesse sentido, sobressai o processo de composição de um texto a partir de dois textos. Por outro lado, a tendência à fragmentação pode estar atestada pela mudança do título, tendo em vista que anotações remetem a algo de descontínuo.

Apesar de escassas, as rasuras existem. Principalmente de substituição, tanto no fluxo da escritura à máquina como na releitura manual, e tanto gráficas quando mentais. Elas são lexicais. Há duas rasuras de supressão bastante importante. A primeira cancela a eventual ligação que o leitor poderia efetuar entre narrador e autor. É a supressão, na anotação do diário, na releitura da versão 2 de: {recebi hoje as provas de meu livro para corrigir}. E, na releitura da versão 3, no diário, da frase final que já tinha sofrido um acréscimo de texto manual: {quero viver coisas claras, um dia}. Confirmando o fechamento do círculo: tudo volta a ser como antes, cancelando a abertura de uma esperança.

Os acréscimos textuais são significativos. Preenchem os vazios, introduzem informação, acrescentam intensidade, isto é, eles fazem a narrativa avançar. Na primeira versão, um parágrafo inteiro é manuscrito no final do conto. Na passagem a limpo da versão 1, acréscimos de monólogo interior participam,

junto com a fragmentação do já escrito, da composição textual. O acréscimo da palavra {também}, na primeira frase, realocaliza o inventário em uma dimensão nova, passada, deixando a entender que a ação de inventariar já ocorreu, e marca a sua continuação no presente.

Por mais exaustiva e minuciosa que seja a análise genética de um manuscrito, sabemos que é uma ilusão pretender remontar até o pensamento do criador. No entanto, muitas vezes é intensa a sensação de ter desvendado o mistério de uma rasura, de um acréscimo, de uma modificação. Ressoa forte a voz escutada no prototexto, sorte de diálogo do autor consigo mesmo¹⁵⁵, tão forte que podemos até participar da "conversa", opinar, discordar, sugerir. Contudo, o movimento que foi de Caio F. nunca mais acontecerá. A voz interior de sua criação deixou-nos os rastros das idas e vindas entre seu pensamento e sua mão. E são essas marcas que reescrevemos.

¹⁵⁵ A. Grésillon, *Le langage de l'ébauche: parole intérieure extériorisée*. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=14034>>. Acesso em : 25 de abril de 2007.

SEGUNDA PARTE

TRADUÇÃO LITERÁRIA

Le but du véritable traducteur est plus élevé que de rendre compréhensible aux lecteurs des ouvrages étrangers; ce but le met au rang d'un auteur, et de petit boutiquier en fait un marchand qui enrichit réellement l'État. [...] Ces traducteurs pourraient devenir nos écrivains classiques (Thomas Abt).¹⁵⁶

Cette réflexion ne présente pas forcément les visage d'une «théorie» [...]. Mais, dans tous les cas, elle indique la volonté de la traduction de devenir une pratique autonome, pouvant se définir et se situer elle-même, et par conséquent se communiquer, se partager et s'enseigner. (Antoine Berman)¹⁵⁷

Donde, traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, submetido a uma certa descrição, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte (Umberto Eco).¹⁵⁸

Plus qu'une lecture plurielle, la traduction devient ainsi, d'une manière plus fertile, révélatrice du texte et gagne son statut de processus créateur. Finalement, c'est à travers cette tentative que la traduction se retrouve dans un même champ que le texte original, tout en relevant, elle aussi de la *création*. Ce champ, ce territoire de l'égal-pareil c'est l'écriture en acte qui se cherche, qui se trouve, qui se fait (Alina Ledeanu).¹⁵⁹

¹⁵⁶ Thomas Abt, in. *L'épreuve de l'étranger*, p. 68.

¹⁵⁷ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, p. 12.

¹⁵⁸ Umberto Eco, *Quase a mesma coisa*, p. 17.

¹⁵⁹ Alina Ledeanu, *Génétique et Traduction*, p. 59.

1 REFLEXÃO SOBRE A PRÁTICA DE UMA EXPERIÊNCIA

C'est en traducteur que je théorise. Ceci contre le déni de théorie qui sépare prétendument les traducteurs et les théoriciens. Car il n'y a de théorie que de la pratique (Henri Meschonnic).¹⁶⁰

Colocamos esse trabalho no registro da experiência, da descrição e da discussão dessa experiência. É um trabalho de laboratório situado na junção da teoria e da práxis tradutórias. Poderia ser uma contribuição à tradutologia, disciplina cuja visada é “la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d’expérience”¹⁶¹, segundo Antoine Berman. No entanto, não pretendemos generalizar nossa reflexão, que permanece uma ilha idiossincrática nos meandros dos estudos da tradução, ou da teoria da tradução, ou estudos culturais, ou de outro nome utilizado para circunscrever uma prática que não se deixa circunscrever. Aderimos à perspectiva bermaniana por remeter à experiência e à reflexão. Único modo, ao nosso ver, de chegar, ou pelo menos tentar chegar, a um dizer diferente.

A palavra tradução em si já é plurívoca. De fato, e sem detalhar os diversos tipos de traduções, a palavra isolada remete a três sentidos possíveis: ação de traduzir (eu faço a tradução desse texto), obra traduzida (esse livro é uma tradução) e campo de atividade (eu trabalho na tradução, eu estudo tradução). O ponto comum aos três sentidos é de remeter, sempre, subjacente e implicitamente, à noção de um original. Noção altamente perniciosa por conotar pejorativamente o conceito mesmo de tradução que, jamais, será o original, portanto, jamais será “tão boa quanto”. O que está sendo esquecido é que o próprio texto traduzido, o texto de chegada, é um original por ser uma forma nova. Mas, nem todas as palavras iguais ecoam da mesma forma.

Eis o *leitmotiv*, a litania satânica que estigmatiza a tradução. No entanto, é preciso recorrer à etimologia da palavra, para não deixar implícito o fato de que uma tradução é quase sempre infausta. É provável que o adágio seja, até certo ponto, justificado, pois, para usar o idiomatismo da língua, “não há fumaça sem

¹⁶⁰ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 97.

¹⁶¹ A. Berman. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 17.

fogo”, os exemplos de traduções mal sucedidas são legiões. Porém, reportando-nos à etimologia da palavra, ao latim *traductio*, vemos que o sentido primeiro é o de “travessia, ação de fazer passar”; se examinarmos o sentido retórico, *traductio* remete à “metonímia, repetição de palavra”; enfim, e estamos no núcleo duro do estigma, remete à “ação de expor ao desprezo”. Constatamos que, consciente ou inconscientemente, a etimologia original perenizou-se no entorno da palavra tradução, da prática da tradução e de quem produz a tradução. Basta debruçar-se sobre o estatuto da profissão de tradutor para dar-se conta da profunda aberração. Esse trabalho é, também, uma tentativa de desmistificação da carga negativa inerente à atividade tradutória¹⁶².

Pensamos que a escassez de reflexão do tradutor sobre o seu próprio trabalho participa dessa perenização negativa. A dicotomia teoria e prática ainda está padronizando as relações, mantendo o tradutor em um papel meramente executório, negando-lhe o direito e a capacidade de raciocinar sobre sua prática. Nesse sentido, a palavra experiência parece-nos fundamental, pois traduzir um texto literário é fazer a experiência, não somente da língua do outro, mas de sua carga cognitiva, abrangendo tanto o lado “exo” de seu ser, sua cultura, seu sociolecto, sua História, como o seu lado “endo”, sua intimidade, seu idiolecto, sua historicidade. É, por essência, e como diz Berman, fazer a prova do estrangeiro, *l'épreuve de l'étranger*. Eis a experiência. Deixar de ser um “eu” por inteiro para abrigar o outro, abrir-se à empatia. Eis o mergulho imprescindível para o relato dessa experiência. Está excluída a superficialidade na aproximação. É o que Novalis preconiza: “Nous ne comprenons naturellement tout ce qui est étranger que par un se-rendre-étranger – une modification de soi”¹⁶³. Essa modificação implica também um descentramento em relação à própria língua do tradutor.

¹⁶² DITL, Dictionnaire International des termes Littéraires, segundo o qual, o verbo em francês “traduire” aparece pela primeira vez no século XIII com o sentido de “reprovação, crítica” e “pena, castigo”. O sentido moderno data do século XVI. Por sua vez, o Dicionário etimológico da língua francesa, de Oscar Bloch, atesta, p.61: Traduire « faire passer d'une langue dans une autre» 1535; traducteur, 1540 (E.Dolet); [...] e, traduire «conduire d'une prison dans une autre, citer en justice», XII^{ème}.

¹⁶³ *Fragments I*, n. 236, p. 77. In: A.Berman. *L'épreuve de l'étranger*. p, 171.

Inúmeras vezes os tradutores salientam a “inutilidade” da teoria, como uma lástima e não como uma crítica, enquanto que os que teorizam, longe da prática e na superficialidade da aparência, não hesitam em estigmatizar os trabalhos de tradução que não se embutem em quadros pretendidos normativos e acadêmicos. E o desencontro perdura. E a espada de Damocles flutua, ameaçadora, em cima da cabeça do tradutor.

Contrariamente ao preconizado pelo senso comum da teoria, imbuir-se do texto a ser traduzido não consiste em ler, e relê-lo até a exaustão, na ilusória tentativa de “entender” o que o autor quis dizer. De fato, não será lida outra coisa que uma última etapa, o texto impresso e publicado, na sua dimensão fixa e momentaneamente estável que o escritor, vencido pelo cansaço ou a preguiça, oferece como porto seguro ao editor. Por outro lado, sabe-se, desde Cervantes, que um excesso de leitura pode “fazer perder o sentido”. Nossa experiência tradutória dá-se a partir do terceiro espaço dos estudos genéticos. Dessa forma, nossa leitura conta com um elemento fundamental: o saber genético. Forte deste outro tipo de saber, que não emana do tradutor mas é descoberto por ele nos documentos de processo, a leitura tradutória se dá no registro do ato criador do autor traduzido e, por sua vez, torna-se o palco de uma criação literária, mas também o palco de uma criação de natureza, a natureza do tradutor. Ou, seguindo Novalis e Berman, a criação de uma *mimesis*, singular, efêmera e única:

Le mime vivifie en lui le principe d'une individualité déterminée volontairement. Il y a une imitation symptomatique et une génétique. Seule cette dernière est vivante. Elle présuppose l'union la plus intime de l'imagination et de l'entendement.¹⁶⁴

Essa imaginação é imprescindível para criar uma tradução-texto. É a imaginação que preservará o texto de chegada de ser um mero reflexo do texto fonte. Refletir não é imaginar, é ficar na superficialidade, abrangendo tudo no reflexo e perdendo o essencial. Nesse sentido, refletir ilustra a impossibilidade de traduzir. Imaginar, em tradução, é penetrar na terceira dimensão do texto, isto é, no texto em devir, pela ausência que ele revela, a descoberta do não-sabido,

¹⁶⁴ Ibid., p.170.

colocando os passos nos passos do escritor, para ir além do texto publicado, tentar reencontrar o que Ph. Willemart chama de texto móvel, através da linguagem pura aludida por Benjamim. É nesse exato momento que parece-nos fundamental o acesso ao manuscrito do escritor, à sua escritura em devir que revela a sua própria procura dessa linguagem pura. Pois, escrever, como escrever-traduzir, é procurar essa língua mãe. Uma língua que não necessita das palavras para ser inteligível. Contudo, não se pode escrever sem palavras; então, o escritor e o tradutor procuram escrever apesar das palavras. O escritor, qual Flaubert, queixando-se a Louise Colet: "Le mot surcharge la pensée, l'exagère, l'empêche même"¹⁶⁵. Qual Mallarmé fustigando sentido e palavras, "le sens, évoqué par un mirage interne des mots eux-mêmes", ou ainda procurando um novo tipo de palavra que "de plusieurs vocables fait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire"¹⁶⁶. Tendência seguida por Guimarães Rosa quando estica a elasticidade de sua língua materna e realiza o desejo mallarmeano em uma criação que torna-se estilo e assinatura. Acontece o mesmo com tradutor, qual Chateaubriand traduzindo Milton, ou Hölderlin traduzindo Sófocles, ambos trabalhando com a literalidade do texto fonte. Eis a busca e a luta incessante entre escritor e *scriptor* que nutre a criação. Mas não há literatura sem linguagem, sem língua, sem signo, resta ao tradutor-escritor utilizar sua imaginação e sua liberdade para, na criação de sua terceira língua, reinventá-los no seu discurso, fazendo de seu texto uma tradução-texto.

1.1 O QUE É TRADUZIR?

On ne voit pas pourquoi l'acte du traducteur ne serait pas apprécié comme l'acte littéraire par excellence (Maurice Blanchot).¹⁶⁷

Pergunta anódina cuja resposta encontra-se, no entanto, sempre em devir. Como a tradução, poderíamos dizer. De fato, a tradução de um texto não passa de uma possibilidade entre uma infinidade de possibilidades. Seria, talvez,

¹⁶⁵ Carta a Louise Colet, 19 de setembro de 1852.

¹⁶⁶ Em uma carta a Cazalis, concernente ao soneto em X.

¹⁶⁷ M. Blanchot. *La part du feu*.

mais rápido ou mais simples, uma definição em negativo, mas não temos certeza absoluta de poder resumir em poucos itens o que não é traduzir. Tal definição, portanto, seria aporética?

Considerando que a tradução não possui, ainda, um campo específico, sendo recuperada ora pela literatura, ora pela lingüística, ou catalogada em “estudos culturais”, parece-nos plausível reivindicar não uma definição, mas uma descrição, como a poetização de uma experiência amorosa. É interessante mencionar que, no seu último ensaio sobre tradução, Umberto Eco abre sua introdução com a pergunta: "O que quer dizer traduzir?"¹⁶⁸. Ele gostaria que a resposta fosse: "dizer a mesma coisa em outra língua"¹⁶⁹. Nas 426 páginas seguintes, ele procura responder, tentando "compreender *como*"¹⁷⁰ isto seria possível. Obviamente, nunca se diz a mesma coisa; somente "*quase* a mesma coisa"¹⁷¹. Sua reflexão analítica visa cingir o que é este *quase*; nossa reflexão analítica visa cingir este *como*. Procurar *como* se diz, e se faz, o *quase*, pode constituir uma pista de resposta que será explorada mais adiante.

Antes de Eco, Ricœur formulou o seguinte: "il est toujours possible de dire la même chose autrement"¹⁷². Contudo, ao reexpressar-se em outras palavras consegue-se, realmente, dizer a mesma coisa? Por mais equivalências que ofereça o léxico, em tradução interna como em tradução externa¹⁷³, é pouco provável que se diga exatamente a mesma coisa. Pelo menos, no registro do discurso. Inscrevemo-nos na posição de Eco: de fato, em outras palavras, diz-se *quase* a mesma coisa. Portanto, falar de tradução é entrar no registro do *quase*. *Quase* mais ou *quase* menos. A crítica da tradução, suspeitosa por essência, tende geralmente para o *quase* menos e sua conotação pejorativa.

Traduzir é falar língua e falar texto para criar uma tradução-texto, sendo imprescindíveis ambas as habilidades para fazer do tradutor um escritor. Assim, a

¹⁶⁸ U. Eco. *Quase a mesma coisa*, p. 9.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Grifo nosso.

¹⁷¹ Ibid., p. 10.

¹⁷² P. Ricœur. *Sur la traduction*, p. 45.

¹⁷³ Isto é intralingual e interlingual.

tradução não é uma categoria da lingüística, ela participa do espaço literário, pois escrever não é copiar.

Haroldo de Campos adota uma posição diplomática, preconizando a abolição das fronteiras entre lingüistas e artistas para "legitimar" a tradução criativa. Ele propõe a criação de Laboratórios de Textos¹⁷⁴ onde ambos experimentariam uma colaboração criativa, e criadora, e onde seria essencial explicitar e analisar as soluções adotadas. Eis, ao nosso ver, uma idéia precursora do estudo genético do processo tradutório.

Traduzir é hospedar a língua do outro, mas é também hospedar uma dimensão peculiar de sua própria língua, que, no processo tradutório, teça-se em outra roca, fazendo com que seja outra, também. Daí a decalagem, o descentramento do tradutor no seu espaço vital. Ao conviver com a língua do outro e com a sua ampliada, o tradutor acaba criando uma terceira língua. A analisaremos mais adiante.

Traduzir é fazer caber o sobejo de sentido. Assim, continuemos nesse registro do transbordar, do ultrapassar, do a mais, que, para nós, caracteriza a tradução e nos leva a referir seu espaço como sendo terceiro e inegavelmente afim com a crítica genética, por ser perpetuamente em devir, no sentido de não poder apresentar um texto definitivo. Isto é atestado pelas incessantes retraduições que, ao longo da História Literária, vêm aumentando as gêneses dos textos fonte.

Traduzir, então, é penetrar na dimensão terceira da escritura, no ponto não-normatizado da língua de chegada. Isso pode explicar o pré-requisito, dizendo que é imperativo que o tradutor literário traduza para sua língua materna. Uma língua que ele, supostamente, deve conhecer e dominar em todas as suas consistências, pois é somente a partir do domínio que pode se dar a subversão desse domínio. Isto é, o trabalho no não-normatizado. É esse mesmo lugar que aponta Benjamin¹⁷⁵ como sendo o lugar em que tradução é mais que comunicação

¹⁷⁴ H. de Campos. *Metalinguagem e outras metas*, p. 47.

¹⁷⁵ W. Benjamin. *La tâche du traducteur*, p. 252.

e onde será encontrado o acessório do pensamento¹⁷⁶. Nessa dimensão terceira converge o que Derrida chama de "mais de uma língua", a "tradução-texto" de Meschonnic, a "hospitalidade linguageira" de Ricœur e, ainda, a transculturação de Haroldo de Campos. Nessa dimensão situa-se, também, o enigma evocado por Hugo: "[...] tout écrivain a son énigme [...] Cette énigme, le traducteur est tenu de la pénétrer"¹⁷⁷. Poderíamos convidar a palavra de Lorca e chamar esse enigma de *duende*¹⁷⁸, para mostrar que a dimensão literária, em todos os seus espaços, já hospeda todos os pensamentos, apesar de todas as línguas.

Parece-nos que a abordagem genética, como primeira fase de penetração do texto a traduzir, visava reconstruir o movimento de sua escritura para entender o seu funcionamento, isto é, aproximar-se do *duende*, desvendar o enigma. Uma descrição genética não é uma abordagem estética ou poética do prototexto, não almeja reconstituir uma estética em devir, e não serve um tipo peculiar de compreensão ou interpretação do sentido. Uma vez descrito, o prototexto pode ser cruzado com inúmeros campos do saber e interpretado sob o ângulo de uma área específica. Nossa proposta não visa a uma interpretação. Utilizamos, em nosso processo tradutório, a descrição e a análise das três versões do conto como uma ferramenta para o nosso processo criativo. É nesta abordagem genética que se embasa nossa compreensão do escrito, porque ela dá a entender os efeitos do sentido, não a explicá-los. Da mesma forma, uma tradução dá a entender os efeitos de sentidos de um texto fonte, não os explicita. É mais um ponto comum entre crítica genética e tradução literária.

Se, como pensamos, compreender situa-se em uma primeira leitura e interpretar em uma segunda e, se traduzir é compreender – como o afirma Steiner –, então traduzir começa antes de interpretar – como o afirma Meschonnic –, e há uma diferença entre compreensão e interpretação. Por outro lado, segundo Jauss, teoricamente, a unidade do processo hermenêutico comporta três momentos: a compreensão, a interpretação e a aplicação¹⁷⁹. Enfim, não podemos esquecer que

¹⁷⁶ Mallarmé dizia: "[...] penser étant écrire sans accessoires [...]". In: *Crise de vers*. La Pléiade, p. 363.

¹⁷⁷ V. Hugo. *Les Traducteurs*, p. 113.

¹⁷⁸ F. Garcia Lorca. *Teoria y juego del duende*.

¹⁷⁹ H.R. Jauss. *Pour une herméneutique littéraire*, p. 357.

“l'une des tâches d'une herméneutique du traduire est la prise en vue du sujet traduisant”¹⁸⁰, isso, no intuito de embasar a crítica da tradução na objetividade do sujeito escrevente, sujeito do enunciado tradutório. Nesse emaranhado de pontos de vista dos estudiosos, muitas vezes conflitais, tentemos vislumbrar nossa própria análise de como se dá e se escreve nossa compreensão.

Para nós, o alicerce da tradução é a compreensão do texto fonte. Assim, compreender é conseguir reescrever um dito que reproduza o efeito ao mesmo tempo que se dá a leitura, num único fluxo. Como se o ato de compreensão fosse atestado no e pelo ato da mão que escreve as palavras lidas em língua fonte em outras palavras em língua-alvo. Compreende-se porque reconhece-se. Não há pergunta. Assim, compreender é perceber a significação de um discurso novo, porém realizado com signos já conhecidos, numa língua dada.

Segundo Eco, nesse discurso, diz-se “quase a mesma coisa”; segundo Ricœur “il est toujours possible de dire la même chose autrement”¹⁸¹. Isto é, reformular em outras palavras, e na mesma língua, o primeiro enunciado, quando há falha na compreensão ou para enfatizá-lo. De fato, em outras palavras, acabamos traduzindo, intralíngua, para não interromper a corrente discursiva. Esse mesmo recurso vale para a tradução interlíngua. É nesta tênue nuance – outras palavras, palavras outras – que se abre a dimensão terceira em que se dá a *tradução da tradução*. Parece-nos que aí está o cerne da compreensão: tomar em conjunto – prender com – o reconhecimento da palavra e logo a sua significação portadora do discurso singular do escritor. É essa singularidade que deve prevalecer e permanecer no *continuum* discursivo que se perpetua na criação do discurso do tradutor, “homem na língua” (Benveniste), mas igualmente na *lalíngua* e na terceira língua. Não podemos perder de vista que o tradutor compreende numa língua e escreve sua compreensão em outra língua. Então, se a compreensão intralingual já necessita uma tradução, é uma tautologia dizer que a compreensão interlingual necessita uma tradução. Mas, será o mesmo tipo de necessidade? O mesmo tipo de tradução? Fora do meio tradutor profissional, a pergunta nem se esboça. Traduzir é traduzir, um pouco de estudos, alguns bons

¹⁸⁰ A. Berman. *Pour une critique des traductions*, p. 73.

¹⁸¹ P. Ricœur. *Sur la traduction*, p. 45.

dicionários e está resolvida qualquer necessidade. Parece-nos bastante ambíguo o uso de um único termo para, de um lado, uma falha na comunicação e, do outro lado, uma prática técnica ou literária. Pois, é dessa promiscuidade que nasce a banalização. Tentar senão reverter, pelo menos amenizar tal banalização é, também, a tarefa do tradutor. Para isso, só uma produção reflexiva sobre sua prática participará da revalorização do profissional da tradução, sobretudo do tradutor literário.

Victor Hugo disse que os tradutores têm uma função de civilização¹⁸². Sua reflexão parece corroborar o que Berman qualifica de lado educativo da tradução. Contudo, tendo em vista a carga amplamente normativa e prescritiva, tanto da civilização quanto da educação, convém salientar que o nosso intuito, longe de querer moldar, é puramente epifânico, no sentido de levar o leitor até o outro para possibilitar o encontro e a hospitalidade.

1.2 QUANDO TRADUZIR É ESCREVER: A VISIBILIDADE DO TRADUTOR-ESCRITOR

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse `traduzindo`, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no `plano das idéias`, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa `tradução`. Assim, quando me `re`-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergências, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do `original ideal`, que eu desvirtuara... (J. Guimarães Rosa).¹⁸³

A frase de Rosa ilustra, de forma idônea, a asserção de Meschonnic quando ele diz: "Traduire même un texte qui n'a jamais été traduit, c'est toujours déjà retraduire"¹⁸⁴. O que já havia sido afirmado por, entre outros, Proust ou Valéry, ao dizer que escrever já é traduzir. Portanto, o tradutor teria uma dupla tarefa escritural. Portanto, o tradutor literário é um escritor.

¹⁸² V. Hugo. *Les Traducteurs*. In. *Siècle 21*, revue, p. 111.

¹⁸³ J. Guimarães Rosa. *Correspondência com seu tradutor italiano*, p. 8.

¹⁸⁴ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 436.

Seguindo a sentença de Guimarães Rosa, podemos dizer que escrever é concretizar – Rosa utiliza a palavra "traduzir" – em signos gráficos representações mentais que, via um processo de textualização, dá luz a uma forma nova. Quando Rosa alude ao resgate do "original ideal", como tarefa do tradutor, ele invalida a supremacia do texto fonte tradicionalmente caracterizado de original e, portanto, mumificado na supremacia de uma autoridade anterior. O que está em jogo, no processo tradutório, não é a passagem do original para o segundo texto, é o resgate do sobejo, do *indizável* de Flaubert, do texto móvel de Willemart, do alto original de Rosa. No entanto, ninguém sabe revelar o enigma do texto móvel, o alto original. Nem o próprio autor. É o que perpetua a produção literária, em línguas de partida e em línguas de chegada. É o que Charles Kiefer descreve assim:

[...] é o mesmo compromisso e a mesma miséria diante da Palavra. Queremos dizer o que queremos dizer, mas nunca atingimos esse *dizer*, que fica vibrando em eterna expectativa. Por isso, voltamos sempre a escrever e a traduzir.¹⁸⁵

Existe uma escritura tradutória, e é a análise do terceiro texto que nos ajudará a cingi-la. Nesse sentido, o tradutor é também um escritor que investe e investiga as malhas finas de sua língua para tecê-la com a língua que ele traduz. Contudo, não é a condição necessária e suficiente para traduzir "bem" e, nesse sentido, há de concordar com Nabokov quando ele diz que um escritor ruim é um tradutor ruim. Consideramos, então, que há uma escritura tradutória que pode ser identificada segundo os três sentidos definidos por Almuth Grésillon, a respeito do tipo de escritura visado na abordagem genética.

Em primeiro lugar, o sentido material, pelo qual designamos um traçado, uma anotação, uma inscrição, nível que supõe o suporte, a ferramenta e, sobretudo, a mão que traça; em segundo lugar, apesar de não podermos sempre abstrair-lo do primeiro, um sentido cognitivo, pelo qual designamos a implantação, pelo ato de escrever, de formas de linguagem dotadas de significação e, em terceiro lugar, o sentido

¹⁸⁵ As citações de Ch. Kiefer, M. Backs e E. Nepomuceno são todas extraídas de um questionário que foi enviado e respondido por e-mail. Grifo de Kiefer.

artístico, pelo qual designamos a emergência, na própria escritura, de complexos da linguagem reconhecidos como literários.¹⁸⁶

Se a escritura necessita de um impulso para que as palavras coloquem os dedos em movimento no teclado da linguagem, a tradução, por sua vez, depende do mesmo impulso para ser criativa, para o tradutor¹⁸⁷ arriscar-se a reinterpretar o ritmo primeiro no seu próprio compasso; para o tradutor arriscar-se a escrever-se no seu texto, como diz Meschonnic: "Celui qui écrit s'écrit, celui qui lit se lit. C'est parce que l'écriture travaille dans les signifiants qu'elle représente le sujet pour d'autres signifiants"¹⁸⁸, ou, ainda, "je m'écris dans les textes bibliques en les traduisant"¹⁸⁹.

O fato de o tradutor escrever-se na sua produção textual implica a sua visibilidade. A visibilidade implica a alteridade. Escrever-se equivale a deixar a sua subjetividade aflorar no seu enunciado "de forma cifrada, mimética, mas esconde-se nas dobras do fingimento, nas frestas das pulsões. Ao traduzir, o escritor é um *duplo outro*"¹⁹⁰. O tradutor torna-se sujeito de seu ato de escritura e liberta-se da submissão ao texto fonte, da sua obrigação de fidelidade: "Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps, une autre langue, en faire un texte"¹⁹¹.

Não se trata de destituir o autor, nem de substituir o texto de chegada ao texto-fonte. Trata-se de existir ao lado dele, no espaço literário, com o mesmo tipo de reconhecimento: um autor que produziu uma obra literária.

[...], a questão fundamental proposta pela tradução literária é a alteridade e não a semelhança. Não cabe ao texto traduzido ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro, mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser.¹⁹²

¹⁸⁶ A. Grésillon. *Elementos de Crítica Genética Ler os manuscritos modernos*, tradução do grupo do Bacharelado em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no âmbito do Projeto "A Tradução no Instituto de Letras: da teoria à prática", p. 18.

¹⁸⁷ Usamos a palavra no gênero masculino, mas entendemos o tradutor e a tradutora.

¹⁸⁸ Meschonnic Henri, *Pour la poétique* II, p. 47.

¹⁸⁹ Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, p. 460.

¹⁹⁰ Charles Kiefer respondendo ao questionário. Grifo do autor.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹² T. Carvalhal. *O próprio e o alheio*, p. 227.

No seu fazer, o tradutor trabalha na língua e com a língua. A sua língua materna, no ponto nevrálgico da língua materna, que Berman chama o *non-normé*¹⁹³, o não-normatizado, que poderia, por sua vez, representar a terceira margem da língua em que se dá o encontro e a fusão da língua fonte e da língua de chegada. Portanto, não a língua normalizada do dicionário, mas essa língua contaminada pela carga cognitiva do tradutor, pela sua criatividade, sua poética, e, poderíamos acrescentar, seu atrevimento para esticá-la, descentrá-la e subvertê-la. Uma língua que seria o eco da língua do outro, refletida pelas vibrações de uma sensibilidade própria, de um imaginário, de um estilo que, por sua vez, não são ocios, mas já contaminados pelas leituras, pelos precursores. O uso de uma língua caracteriza sempre um indivíduo peculiar, deixando assim o conceito de transparência insustentável por não poder ser objetivo. “Les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles”¹⁹⁴. É a memória do tradutor que se inscreve no texto traduzido. Isto não significa uma atitude presunçosa que se contrapõe às necessárias modéstia e transparência do tradutor geralmente preconizadas; significa a necessidade de uma “conscience historique du travail que fait le traducteur et qui ne peut être de la transparence”¹⁹⁵. Na mesma linha teórica que Meschonnic, está Barbara Folkart, que afirma:

Reconnaître l’altérité du texte traduit, assumer l’inscription du sujet (ré)énonciateur dans le texte qu’il produit, ne revient nullement à installer la traduction dans l’arbitraire. Au contraire: le traducteur qui sait qu’il réactualise, non pas un absolu, mais sa saisie à lui du texte originaire, veillera à ce que cette saisie se fasse avec le plus de respect, le plus de probité, le plus de rigueur possible.¹⁹⁶

A reflexão de Barbara Folkart encontra a de Tânia Carvalhal enquanto possibilidade de ser do texto originário. Surge, então, a necessidade de uma crítica literária capaz de considerar o texto traduzido como uma obra própria e criticar, não os supostos erros de tradução, e sim o estilo, o ritmo, a poesia. Isto é,

¹⁹³ A. Berman. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 131.

¹⁹⁴ R.Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*, p. 16.

¹⁹⁵ *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles 1985, p.36.

¹⁹⁶ *Communication, traduction et transparence: de l'altérité du traducteur*, Méta, n. 40, in: *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, p. 376.

capaz de fazer, de fato, uma crítica literária de um texto de criação literária. François Cartano¹⁹⁷ faz o seguinte comentário

Trop peu de critiques aussi semblent prendre en considération qu'il s'agit de textes traduits lorsqu'ils rendent compte d'une œuvre étrangère, même s'il arrive qu'une traduction se voit saluée (ou éreintée). Ce maintien dans l'ombre d'un maillon indispensable mais apparemment gênant n'est pas innocent. Il correspond à une sorte de négation, de volonté d'escamoter le travail du traducteur et le traducteur avec.¹⁹⁸

O trabalho de criação é uma forma do trabalho psíquico¹⁹⁹, fulgurante no surgimento da inspiração. Entendemos inspiração como o fato de o autor ser trabalhado pela atividade de criação. Sendo a criação "l'invention et la composition d'une œuvre, d'art ou de science, répondant à deux critères: "apporter du nouveau (c'est-à-dire produire quelque chose qui n'a jamais été fait), en voir la valeur tôt ou tard reconnue par un public"²⁰⁰. A inspiração materializar-se na passagem, na tradução, de dentro para fora. Este algo pode ser, por exemplo, uma idéia de história ou de intriga, uma situação, uma personagem, um lugar. A inspiração é sempre parcimoniosa, é a célula do núcleo que tornar-se-á forma nova com o trabalho da escritura. Nesse sentido, ela é bem próxima à *intuition foudroyante* que já evocamos. Considerando sua fulgurância e sua concentração, a inspiração não está em contradição com o propósito de Umberto Eco: "Quand l'auteur nous dit qu'il a travaillé sous le coup de l'inspiration, il ment. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration*"²⁰¹.

Segundo a citação, oitenta por cento do processo escritural, que constitui o prototexto, e o terceiro texto, pode ser analisado pela crítica genética. No mesmo capítulo 202 da *Apostila*, Eco diz a respeito de Poe: "Poe dans sa Genèse d'un poème raconte comment il a écrit le Corbeau. Il ne nous dit pas comment

¹⁹⁷ Tradutora literária, ensina a tradução literária em Paris VII, no Instituto Charles V e em Bruxelas.

¹⁹⁸ «*Le statut du traducteur en France*, in: Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire en Arles, 1986, p.180-189.

¹⁹⁹ A psicanálise observa três tipos de trabalhos psíquicos: o trabalho do sonho, o trabalho do luto, o trabalho da criação. Anzieu Didier, *Le corps de l'œuvre*, p. 19.

²⁰⁰ Ibid., p. 17.

²⁰¹ U. Eco. *Apostille au Nom de la Rose*, traduzido do italiano por Myriem Bouzaher, p. 513. In: *Au nom de la Rose*, Grasset, 1985.

²⁰² Intitulado: contar o processo, (raconter le processus), ibid., p.513.

nous devons le lire, mais quels problèmes il s'est posé pour réaliser un effet poétique"²⁰³.

Na condição de tradutora, julgamos fundamental ter acesso à reflexão, criativa e criadora, do poeta sobre o processo de sua criação, pois podemos, assim, refletir sobre os mesmos problemas salientados por ele na procura e na realização do efeito poético, e usá-los como um apoio em nosso processo tradutório para recriar, senão o mesmo efeito, um efeito engendrado pelas mesmas fontes. O próprio Poe dizia: "L'effet de l'œuvre est une chose et la connaissance du processus en est une autre"²⁰⁴. Poder conhecer os dois extremos de uma obra aparece como uma vantagem a ser repercutida na escritura do novo texto literário.

No processo tradutório, a inspiração nasce do grau de intimidade que o tradutor consegue alcançar com o texto fonte. Contrariamente ao que preconiza a teoria da tradução, imbuir-se do texto fonte, fazendo inúmeras leituras, não constrói forçosamente a intimidade. Parece-nos, pelo contrário, que imbuir-se implica interpretar. E interpretar equivale a dar um sentido ao significante aberto do escritor, que o *scriptor* rasura e faz transbordar. Assim, desde já, o dizer e o fazer do texto fonte estão delimitados, e o resultado é um texto que Meschonnic qualifica de não-texto. Na mesma tendência está Ph. Willemart, ao dizer:

Dominar uma língua consiste em assimilar sua estrutura, sintaxe e significantes. O sentido depende do sujeito da enunciação. A união íntima do sentido e do sujeito da enunciação provoca a particularização da língua de cada falante [...].²⁰⁵

Para o tradutor, ter acesso a essa particularização da língua, à "fala singular"²⁰⁶ em que aparecem, em qualquer materialidade de qualquer discurso, as marcas específicas de uma singularidade, é fundamental para sua reescritura. É o acesso a essa dimensão que proporciona a crítica genética e, portanto, a abordagem do prototexto. O tradutor pode ler o sujeito escrevendo seu discurso, isto é, fazendo algo *com* sua língua, *na* sua língua *à* sua língua. O que abole

²⁰³ Ibid., p. 513.

²⁰⁴ Ibid., p. 514.

²⁰⁵ Ph. Willemart. *A pequena letra em teoria literária*, p. 142.

²⁰⁶ I. Fénoglio. Ibid., p. 68, nota 140.

todas as dicotomias que estigmatizam a tradução: significado-significante, forma-fundo, espírito-letra, já que, como diz Meschonnic, não é mais a coisa escrita que é dada a ler mas o próprio sujeito escrevendo. Por sua vez, o terceiro texto dá a ler o sujeito tradutor.

Ao ler o livro de Claudia Amigo Pino: *A Ficção da escrita*, o capítulo intitulado "O Oulipo: a criação como programa", interpelou-nos a ponto de ousar formular a seguinte frase: "A tradução: a criação como programa". Nesse caso, a *contrainte* de estrutura e conteúdo, ou a "baliza demarcatória", para citar Haroldo de Campos, seria o texto fonte a partir do qual outra obra literária é criada, inventada, pois se o texto fonte foi invenção de discurso, a tradução também há de ser. Meschonnic vê na invenção a relação íntima e recôndita entre escrever e traduzir. Então, sendo uma invenção, a escritura tradutória não pode ser qualificada de escritura segunda (a escritura primeira sendo o texto fonte), é uma escritura *sui generis*, já que a tradução é considerada como uma operação *sui generis*. Mas, o que é a tradução literária senão a escritura de um texto? E por que o produto do ato tradutório seria considerado segundo e não *sui generis*? É possível separar o ato tradutório do ato de sua escritura em uma "rasura estratégica"? No ato tradutório, existiria um processo de tradução e um processo de escritura distintos? Não se pode apartar os rastros da criação, como Paul Valéry já sentenciou, escrever não é um ato maquinal, necessita de uma alquimia invisível, no pensamento, que antecede a escritura, isto é, o instante em que a mão empunha a caneta ou corre no teclado para dar existência gráfica às palavras. Então, podemos dizer que a tradução em si, a passagem de uma língua para outra, duplica o processo reflexivo. O primeiro passo é a leitura na língua fonte que internaliza o texto, o devora, em uma passagem de volta ao imaginário, ao pensamento que, ao mesmo tempo que o descontextualiza, o transfigura, o *transfinge* na sensibilidade e na singularidade do leitor-tradutor-escritor. Segue o passo da escritura, que seria a reescritura do mesmo no outro do texto, através da lalingua do escritor, que resgata sua leitura-tradução interna, exatamente no mesmo movimento criativo e original da escritura que traduz o pensamento do escritor. O que ilustra o pensamento de Meschonnic, quando ele diz: "Traduire même un texte qui n'a jamais été traduit, c'est toujours déjà retraduire".

A escritora Assia Djebar formulou uma frase que parece-nos bastante ilustrativa: "Écrire, pour moi, c'est d'abord recréer, dans la langue que j'habite, le mouvement irrépressible du corps au dehors". Ela coaduna escrever e recriar no movimento único da escritura, em uma simbiose que lhe confere unicidade e primazia, o que corrobora a afirmação de Octavio Paz, quando diz: "Cada texto es único y, simultaneamente, es la traducción de otro texto... todos los textos son originales porque cada traducción es distinta". Distinta e única em decorrência da singularidade de cada tradutor-escritor. Assim, junto com Maurice Blanchot, podemos afirmar que "les traducteurs sont des écrivains de la sorte la plus rare", ou ainda, que "le traducteur est un écrivain d'une singulière originalité"²⁰⁷. Uma singularidade que permite abordar a escritura tradutória na sua diferença, na sua *outridade*, na sua alteridade, ao caracterizar o sujeito da escritura que escreve e se escreve no texto.

Jean Rouaud, no seu livro *L'invention de l'auteur*, tenta definir a escritura; ele diz:

[...] ainsi serait le moment, d'une poussée légère de la pensée quitter d'un seul mot comme d'un déploiement d'ailes, un mot émergeant, un premier mot nécessairement plus haut que l'autre, le précédent à jamais noyé dans le blanc, appartenant à ce grand silence agité de l'esprit, où tout est là pourtant de ce qui va advenir, mais en puissance, en attente, mystérieux, embrouillé, dilué, étendu, comme un chant rentré dans la gorge qu'on ne sait par quelle note entamer, un chant tout de probabilité mais incertain sur son mode, plein de bonne volonté mais confus, ne demandant qu'à naître [...] se rendre visible et s'élancer au petit bonheur la chance en faisant aveuglément confiance aux éléments, aux phénomènes combinatoires, en se fixant comme ligne de conduite un principe d'incertitude, c'est-à-dire que ce qu'il adviendra, eh bien, on verra bien [...]

Parece-nos que essa *poussée légère*, essa leve puxada, é o que irá "desencadear o processo escritural que põe em marcha a pulsão de escrever", como explica Philippe Willemart. Por outro lado, esse *principe d'incertitude*, o princípio de incerteza, caracteriza não somente a escritura mas também a escritura tradutória, em suas várias camadas ou "consistências novas" sob efeito do Terceiro que, de forma ininterrupta, faz alternar a presença do escritor-leitor e do escritor-*scriptor* nas releituras, nos riscos, nas rasuras, nessa escritura em

²⁰⁷ M. Blanchot. *L'amitié*, p. 71.

processo, *en friche*, dizia Marguerite Duras, o que faz do manuscrito, do texto por vir, *un tissu de traces*, como o qualificava Jacques Derrida.

A escritura tradutória seria como uma tensão, entre um pólo positivo e um pólo negativo, sem que negativo e positivo sejam julgamento de valor. Sem tensão entre esses dois pólos, um toma conta do outro e vice versa, assim, não existe equilíbrio, a tradução é etnocêntrica, ou sacrifica o autor ou sacrifica o leitor. A escritura tradutória há de manter a tensão entre os dois pólos, criando uma zona tencional em que pode dar-se a hospitalidade languageira, a negociação. Nessa zona trabalha-se o não-normatizado da língua, no ritmo do significativo, na poeticidade. Traduzir é manter o esforço tencional que gera a possibilidade de equilíbrio.

2 GÊNESE DE UMA TRADUÇÃO: LER-TRADUZIR-ESCREVER

O trabalho de leitura-escrita do tradutor processa-se num movimento pendular entre estes dois níveis: o da corrida de obstáculos pela estrada/floresta do texto, e o do olhar desimpedido sobre ele – que é algo que deve acontecer antes e depois do trabalho oficial da reconstituição dos pormenores, do confronto físico com as palavras (João Barrento).²⁰⁸

O texto oriundo de uma tradução é, em seu processo de emergência e de criação, idêntico ao texto literário. A partir daí, a escritura tradutória pode ser abordada pela análise genética. Tal qual o texto literário, o texto literário traduzido passa por uma trajetória criativa, de exposição e de eclosão. Convém falar de graça, de inspiração nesse processo tradutório, pois é nesse movimento – que o cria e que ele cria – que se situa a (re)criação. Neste sentido, o trabalho de tradução é o oposto do trabalho de transcrição. Ao constituir o dossiê genético e o prototexto do trabalho tradutório, ao analisá-lo²⁰⁹ sob o ângulo da crítica genética, poderemos tentar “elucidar seu processo de concepção e de redação”²¹⁰.

²⁰⁸ J. Barrento. *O poço de Babel*, p. 85.

²⁰⁹ Salientamos a diferença entre *Genética Textual* que analisa os manuscritos, os classifica, os decifra e pode editá-los, e *Crítica Genética* que interpreta os resultados dessa análise.

²¹⁰ P-M. de Biasi. *La Génétique des textes*, p. 9.

Mesmo que a tradução se baseie num texto preexistente, o texto resultante será outro, idêntico em sua substância e diferente em sua aparência.

La traduction est cette activité toute de relation qui permet mieux qu'aucune autre, puisque son lieu n'est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité. La traduction est cette activité où s'inversent le caché et le montré.²¹¹

Traduzir poderia, então, revelar a presença do sentido ausente, da mesma forma que a crítica genética revela a ausência do autor.

En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens là qu'il s'agit de traduire [...] il faut d'abord le saisir; et il ne suffit pas de le saisir; il faut encore le recréer.²¹²

Esse ato de revelação poética, operado pela tradução literária, desvela o invisível recriando, para o novo leitor, as sensações presentes na alma do texto. Não se trata de transcrever o significado, que será o significado do tradutor, de sua interpretação, pois não há como saber qual o significado que o autor almejava; é por isso que, como o sugere Meschonnic, trabalhamos com o significante, isto é, com a imagem acústica do signo lingüístico²¹³. Trata-se de fazer as palavras estrangeiras soarem novamente, em uma melodia impura, já que outra, em uma poética que até então era inacessível ao entendimento, para "Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font"²¹⁴. Assim, quando as palavras fazem, elas provocam um pequeno evento que se dá no exato momento da compreensão. Então, para uma tradução eficaz convém "prendre non la chose, mais l'effet qu'elle produit"²¹⁵, para que esse efeito seja novamente "revelado e sentido no ato de leitura"²¹⁶. No entanto, Baudelaire qualifica esse processo de *charlatanerie* e qualifica o leitor de hipócrita leitor. Portanto, parece-nos que, a

²¹¹ H. Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 191.

²¹² V. Larbaud. *Sous l'invocation de saint Jérôme*, p. 65.

²¹³ "L'image acoustique est par excellence la représentation naturelle du mot en tant que fait de langue virtuel, en dehors de toute réalité de la parole". In: Saussure Ferdinand de, *Cours de Linguistique Générale*, p. 98.

²¹⁴ H. Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 55.

²¹⁵ Segundo Mallarmé. *L'effet de fiction dans la poésie de Mallarmé*.

²¹⁶ E. Poe. *Filosofia da composição*.

tarefa do tradutor é de prolongar, no seu texto, a possibilidade do leitor ser hipócrita.

Este fazer das palavras diz respeito à criação literária, à tradução e à crítica genética, em uma abordagem crítica do processo escritural, ponto comum às três áreas, que poderia redundar em uma estética da criação. O que pode ser ilustrado pelas frases de Derrida e de Paz: "A tradução é uma escritura, não é simplesmente uma tradução no sentido da transcrição, é uma escritura produtiva que é chamada pelo texto original"²¹⁷ e "traducción e criación son operaciones gemelas"²¹⁸.

A abordagem genética não visa a esclarecer as camadas obscuras do escrito, ela visa a tentar entender o processo dinâmico da escritura. A crítica genética debruça-se sobre, e dentro, de um movimento e não sobre a imobilidade de um produto fixado. Não se trata de uma análise textual que, em uma visada tradutória, seria, apenas, mais uma abordagem semântica do texto fonte. Nesse sentido, o que qualificamos de terceira margem da crítica adquire um papel fundamental para uma compreensão, a mais completa possível, do texto a traduzir:

O geneticista argumentará certamente, que a verdade da obra e sua interpretação, objetivo do crítico, exigem o conhecimento não somente da última etapa de uma obra, mas do conjunto do trabalho do escritor ou do artista, incluindo todo o percurso deste. Isto quer dizer que a marginalidade, com todas as suas dificuldades, faz parte da obra e não pode ser excluída, ainda que assim o diga a crítica tradicional.²¹⁹

Meschonnic esclarece o contexto quando ele refere-se ao "rôle unique, et méconnu, de la traduction comme révélateur de la pensée du langage et de la littérature [...]"²²⁰, e diz que a tradução pertence à teoria da linguagem, pois é um ato de linguagem. É neste sentido que ela emancipa-se do texto fonte e adquire um estatuto literário independente, deixando de ser uma mera cópia, inferior, por definição ao que se costuma qualificar de original, o texto fonte. Ela é literatura

²¹⁷ Citado, em português, pelo professor Nei, *A Mesa* p. 128. In: Claude Lévesque & V. McDonald. *L'oreille de l'autre*, p. 202.

²¹⁸ O. Paz. *Traducción: Literatura y literalidad*, p. 14.

²¹⁹ Ph. Willemart, *Crítica Genética e psicanálise*, p. 18.

²²⁰ H. Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 10.

“produit de l'écriture lu et transformé dans et par l'idéologie”²²¹. Por outro lado, não podemos esquecer que, por mais original que seja o texto dito original, ele não passa de um original *après-coup*. Com efeito, é a tradução que faz dele um original.

É a partir do prototexto, atestando o movimento escritural de um texto em devir, que o geneticista procura reconstituir o percurso criativo do escritor como do tradutor. Não pretendemos insinuar que o tradutor deva ser também geneticista para que seu trabalho tenha êxito. Evidentemente, não se pode estabelecer um dossiê para todos os textos a serem traduzidos. Mas, quando for possível, o tradutor pode apoiar-se no dossiê ou no prototexto sem tê-los constituído. No entanto, é muito provável que o grau de intimidade com o funcionamento da escritura alheia seja maior quando o tradutor realiza e analisa o dossiê genético da obra que ele traduzirá. O tradutor pode aproveitar este passeio pela criação alheia e colocar seus passos nos passos do autor. De um certo modo, ele refaz o caminho do escritor, retoma o seu procedimento, sua maneira de escrever até penetrar no seu espaço literário e, então, no campo da criação, colocando o processo tradutório no mesmo registro que o processo da criação literária.

Quando o material genético existe e é analisado, ele pode abrir a porta do universo criativo do autor escolhido. Isto nos permite dizer que o material genético de um texto traduzido nos leva ao universo criativo do tradutor.

Peter Bush²²², durante uma palestra no Salão do Livro de Turino, em maio de 2002, salientou o fato de o tradutor ser, ao mesmo tempo, leitor-escritor e dirigiu uma crítica ao ensino da tradução que se limita à abordagem de teorias produzidas pelos tradutólogos, julgadas muito normativas. Ele revelou-se a favor de uma observação dos tradutores e de seus manuscritos.

S'obstiner à ignorer la pratique et l'expérience réelle des traducteurs littéraires a quelque chose de pré-baconien. Une telle absence

²²¹ H.Meschonnic. *Pour la poétique II*, p. 25.

²²² Tradutor e professor, fundador da disciplina intitulada «*Theory and Practice of translation*» na Middlesex University de Londres, em meados dos anos 1990; responsável, no programa europeu Ariane, da direção da rede de centros de formação profissional, “Le traducteur, lecteur et écrivain”, atualmente diretor do British Centre for Literary Translation (BCLT).

d'observation des traducteurs en chair et en os et de leurs manuscrits, de leur correspondance et de leurs parcours a de quoi troubler dans une discipline qui s'intitule elle-même *Translation Studies*. (Traducteurs italiens, conservez-vous vos brouillons, existe-t-il des archives nationales qui cherchent à les acquérir?).²²³

Se um profissional desta importância, ele mesmo formador de tradutores, salienta como sendo necessário conservar e analisar os rascunhos dos tradutores, inscrevemo-nos nesta linha, pois é ela que fundamenta a relação tradutor-escritor e faz do tradutor um criador. Peter Bush continua sua intervenção afirmando que o tradutor deve possuir talentos excepcionais para a escritura; esse talento é inato, pois nenhum curso é capaz de criá-lo e somente se limita a aperfeiçoá-lo.

Por outro lado, o *Collège international des traducteurs littéraires d'Arles et Le centre d'études valéryennes* de l'Université de Montpellier organizaram, em 1995, um colóquio intitulado *Génétique et Traduction*, a partir do pensamento de Valéry, quando ele afirma que o poeta é “une espèce singulière de traducteur” e que “le travail de traduire, mené avec le souci d'une certaine approximation de la forme, nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de ceux de l'auteur ... remonter à l'époque virtuelle de sa formation”²²⁴.

2.1 O ESTUDO GENÉTICO COMO PREPARAÇÃO DO PROCESSO TRADUTÓRIO: DESCOBRIR O QUE UM MANUSCRITO FAZ

L'énoncé manuscrit serait un acte de langage impliquant deux instances parlantes (le scripteur et le lecteur), qui reflètent le dédoublement du sujet-auteur et matérialisent le dialogue intérieur (Almuth Grésillon).²²⁵

Analisar, quando possível, o manuscrito do texto a traduzir como trabalho preparatório à tradução é procurar o que ele faz e de qual maneira. Todo nosso trabalho de pesquisa está embasado na procura do estabelecimento de uma

²²³ *TransLittérature*, n. 23, p. 50 (revista semestral publicada pela Association des Traducteurs Littéraires de France).

²²⁴ S. Bourjea. *Génétique et Traduction*, p. 6. In: Paul Valéry, *Variations sur les Bucoliques*, Tome 2, Gallimard, la Pléiade, p. 213.

²²⁵ «Le langage de l'ébauche: parole intérieure extériorisée». Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=14034>>. Acesso em: 25 de abril de 2007.

interdisciplinaridade entre crítica genética e tradução literária. O manuscrito é a cena da escritura, onde, segundo Valéry, assistimos à passagem do descontínuo do pensamento interiorizado ao contínuo do pensamento exteriorizado. Na perspectiva valeriana, somente no manuscrito, e na sua "leitura", é possível aproximar-se da "pure saisie du sensible verbal", da "instance singulière du discours". Contudo, ao ler com os olhos, só se capta a inércia do escrito. É preciso ler com o ouvido. Nesse ponto, ele encontra Meschonnic, que salienta a necessidade de ler com o ouvido, ou seja, ativar o ouvido interno do leitor para escutar a voz do escrito. De certa forma, é procurar uma voz enunciativa para fazer reviver a linguagem tal como a viveu o escritor no seu ato escritural. Entendemos que, para Meschonnic, é esse movimento, essa oralidade, que deve ser traduzida. Entendemos, também, que somente o manuscrito pode abrir-nos esse mundo.

Neste estado do nosso percurso, antes de utilizar, no ato tradutivo, o saber adquirido na análise genética do prototexto, podemos sintetizá-lo na seguinte pergunta: o que um manuscrito faz e de qual forma ele faz? Perguntar o que um manuscrito faz é, em outras palavras, questionar-se sobre a sua performatividade. Para isso, retomamos o conceito desenvolvido pelo lingüista J.L. Austin: *quando dizer é fazer*²²⁶, que ele aplicou a enunciados orais. Esse conceito foi posteriormente ampliado por Benveniste, que se ocupou de estudar a performatividade do enunciado escrito. À diferença da fala, o enunciado oral, em que enunciador, enunciação e enunciado coexistem no tempo único e indissociável do ato de linguagem, a escritura implica um diferido, uma dissociação. No escrito, a enunciação, em seu tempo, o ato de escrever, nunca mais se dará. Só perdura a sua marca, o enunciado, que é o próprio texto.

Nos estudos genéticos essa marca é abordada na sua dimensão plena, na leitura estrelada do palimpsesto da criação. No texto publicado esse palimpsesto não é visível, apesar de sustentá-lo e conferir-lhe seu efeito, singular,

²²⁶ "O termo *performativo* será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo *imperativo*. Evidentemente que esse nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo *ação*, e indica que ao se emitir o proferimento está se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo". J. L. Austin. *Quando dizer é fazer*. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990, p. 25.

pluridimensional e perene. O texto publicado há de adotar outra aparência, uma forma *limpa*, para possibilitar a leitura linear. Mas a linearidade dessa leitura não anula o seu efeito multidimensional. À metáfora do palimpsesto podemos justapor a do *holograma*²²⁷ para caracterizar o texto publicado. De fato, tal o *holograma* que concentra suas imagens em uma imagem e as revela em função da maneira de movimentá-lo, o texto publicado, em função de cada leitura, suscitará suas imagens e seus efeitos. Diríamos que o palimpsesto (no prototexto) congrega um fazer e que o holograma (no texto publicado) difrata esse fazer em efeitos²²⁸. Todavia, essa intuição não pretende afirmar que todas as rasuras são identificáveis pelo leitor do texto publicado. Contudo, veremos que, na análise do terceiro texto, embasada na experiência de uma prática e de uma leitura peculiar, intuição e realidade processuais podem convergir. Trata-se de dizer que o movimento dialético de inscrição e apagamento sucessivos dessas marcas, traduzindo a procura de uma forma, conferem ao enunciado final uma capacidade de fazer algo, portanto de produzir efeito. É essa forma que tentamos recriar no texto dito fixado, seguindo a afirmação de Ph. Willemart:

O que está escondido sob a rasura, muito mais do que seu efeito – o texto visível – é frequentemente o ponto de partida do *scriptor* e assinala um não-dito do texto publicado. Por isto, sustentamos que o texto publicado é a metonímia do manuscrito.²²⁹

Na mesma perspectiva está Irène Fénoglio, ao dizer:

On écrit pour dire quelque chose. Ce «quelque chose» ne peut-être dit que dans un acte d'énonciation qui tend à produire un énoncé. Mais cet énoncé ne peut s'accomplir que par la dimension de l'insu; le «quelque chose» à dire se modifie au fur et à mesure qu'il est «défini», c'est-à-dire énoncé [...].²³⁰

Podemos acrescentar que, também, escreve-se para fazer algo.

²²⁷ Fotografia que produz uma imagem tridimensional e que contém informação sobre a intensidade e a fase de radiação refletida, transmitida ou difratada pelo objeto fotografado. (Houaiss). É interessante relacionar holograma com holográfo (totalmente escrito pela mão do autor), que poderia caracterizar o manuscrito.

²²⁸ Sentimos o efeito de concentração e de difração na segunda fase tradutória, quando acompanhamos a sincronia da escritura.

²²⁹ Ph. Willemart. *Crítica genética e psicanálise*, p. 20.

²³⁰ I. Fénoglio. *Une auto-graphie du tragique*, p. 144.

Em nossa proposta de aproximar estudos genéticos e tradução literária, intuímos que um texto traduzido, cujo processo criativo não passou pela leitura estilhaçada, sinestésica e multi-sensitiva do prototexto, tenderá a reconfigurar o texto fonte no efeito que, de fato, ele provoca, sem possibilidade de amparar-se no não-sabido para recriar o máximo possível do efeito pleno. Assim, o tradutor é transparente, ele reflete o texto. Melhor dizer que ele o deixa passar, sem tensão. Nessa atitude, ele evolui no monocórdio da leitura-escritura, pendendo para a fonte ou para o alvo, sem grande chance de produzir uma tradução-texto²³¹. Defendemos que o texto traduzido há de ser recriação e reescritura o que torna, portanto, a presença do tradutor no seu enunciado, fundamental e imprescindível, para que o texto traduzido produza, por sua vez, o conjunto de efeitos iniciais. Essa posição tradutiva gera tensão na criação de uma terceira margem, em que o tradutor enfrenta a hospitalidade languageira. Usamos a palavra enfrentar porque hospedar não implica passividade, é um ato ativo que trabalha no "mais de uma língua" derridiano, no não-mormatizado da língua bermaniano, na tensão criadora de dois discursos. Enfatizamos que a adoção, quando possível, dessa prática novadora, a passagem pelo prototexto, só pode repercutir positivamente sobre a produção do tradutor para alcançar a forma de tradução-texto, tal a define Henri Meschonnic. Com efeito, o prototexto revela que houve tensão no processo escritural, no movimento incessante de dentro para fora à procura do mistério do texto móvel.

Nossa prática tradutória, na sua passagem pelos estudos genéticos, e considerando o fazer próprio do tradutor, tenta perenizar este ato factível originando os vários estados da criação. Não quer dizer que se trata de reproduzir, copiar ou mimetizar os atos de escrita do escritor ou do *scriptor*, portanto, de reencontrar algo que já está lá. Quer dizer que se trata de elaborar formas novas a partir da *marginalidade*. Isto implica que não estamos no registro da descoberta. Estamos no registro da criação.

Não é possível reconstituir um contexto de enunciação escrita, dizer se o autor estava sozinho, triste, alegre, etc. Esse contexto enunciativo não é mais visível, por isso não pode servir de suporte para interpretar o que o autor quis

²³¹ H.Meschonnic. *Pour la poétique II*, p. 307.

dizer. Pode-se unicamente constatar o que está dito, escrito. Geralmente, a tradição opõe, no enunciado escrito, a letra e o espírito. Dicotomia que dilacera a continuidade do enunciado e repercute-se na hora de traduzir, obrigando o tradutor a escolher seu campo: *sourcier* ou *cibliste*²³². Não pretendemos afirmar que a abordagem genética de documentos de processo permitirá ao geneticista-tradutor de desvendar o que o escritor quis dizer. Parece-nos que ela permite, somente, constatar o que ele *não quis dizer* e que está atestado nas rasuras que modificam o já escrito. Visando fazer algo, dar forma, criar efeito. O acesso a essa parte oculta da escritura alheia auxilia o tradutor na criação de seu próprio *holograma*.

Prosseguindo no caminho de Benveniste, procuramos analisar a performatividade de *enunciados escritos em devir*. Enquanto o enunciado publicado revela que houve ato de linguagem, a abordagem genética do *protoenunciado*, mesmo se não permite sua total reconstituição, possibilita, nas marcas desta marca, reencontrar o movimento de uma escritura. Esse movimento evidencia o que Cecília Almeida Sales chama de *tendências* e que o escritor seguiu no palimpsesto das consistências de suas diversas campanhas de escritura. Essas tendências revelam o fazer do escritor na sua procura de uma "espécie de rumo vago que direciona o processo de construção se sua[s] obra[s]"²³³.

Consideramos o *protoenunciado* como discurso, isto é, invenção de pensamento, segundo o define Meschonnic. Nessa invenção de discurso, em devir, o geneticista apreende não o que está dito, mas o que está feito ao dizer. Assim, não se debruça sobre um dito fixo, mas sobre vestígios do movimento de um dito ao ser enunciado. Ele não se limita a descrever uma forma, procura entender a gênese desta forma, isto é, como o escritor faz, na sua língua e à sua língua, para criar. É essa descoberta, revelada pela crítica ao processo, que nos auxilia na tradução. Contudo, a referência é o dito que não deixa de ilustrar uma intenção, um querer dizer do escritor. Há sempre uma decalagem entre o querer dizer e o dizer, uma sorte de impossibilidade, de falha, o que Flaubert qualifica de

²³² *Sourcier*: que leva o leitor até a fonte; *cibliste*: que leva a fonte até o leitor.

²³³ C. Almeida Sales. *O gesto inacabado*, p. 28.

indisable (*indizável*), característico da "inadequação da língua à nomação do mundo"²³⁴. O sentido almejado é quase sempre amputado de sua plenitude na exteriorização da palavra interior. Paradoxalmente, traduzir o que está dito aumenta esta falha, pois o sentido ausente permanece. No entanto, intuimos que o *noyau dur* da tradução concentra-se nessa transmissão do sentido ausente, que não é uma ausência de sentido. Pelo contrário, é um excesso de sentido, um transbordamento. É tudo o que a palavra não pode conter de forma visível. Aí está a façanha do tradutor. Esta falha não pode ser lida, somente sentida. Então, parece-nos que traduzir o que está sendo feito agrega ao escrito uma outra dimensão, a da oralidade. Pois, ao ler, ouve-se. Ouve-se a voz do texto, o que provoca uma reação outra, talvez mais profunda e mais plena. Poder ouvir a voz estilhaçada do texto em devir permite, ao tradutor, amenizar a falha do sentido presente no significante. Assim, podemos até aproximar a atividade de tradução de uma atividade de cunho *Oulipo*, em que a coerção (*contrainte*) seria, para o escritor-tradutor, criar uma forma nova partindo de um dito *indizável*.

No fazer singular da criação nasce a forma que gera o efeito e é nessa ação, da forma para o efeito, que se encontra o *performativo*. O estudo da performatividade do *protoenunciado* parece-nos um ponto nevrálgico propiciado pelos estudos genéticos, a ser utilizado, de forma igualmente performativa, no campo da tradução literária. Nesse embasamento, podemos seguir a linha de Meschonnic, segundo o qual não se deve traduzir o que um texto diz, mas o que ele faz. Em sintonia com o escritor-tradutor francês está o tradutor-ensaísta português João Barrento, que escreve:

O essencial desse processo [de tradução] é o da reaproximação do *status nascendi* do texto (do gesto do dançarino em Kleist), sempre impossível de reconstituir, mas sempre (precária, mas insistentemente) reconstituído em cada acto de leitura – ou em cada tentativa de tradução. Esse «movimento», se conseguido, levará à apreensão daquele estrato envolvente e determinante que na língua de chegada corresponderá «à *forma nova*, feita para ela» (Alberto Pimental), do texto-outro, ou ao *ritmo* próprio do texto traduzido (Henri Meschonnic).²³⁵

²³⁴ J. Authier-Revuz. *Arrêt sur mot*, citado em: I. Fénoglio. *L'écriture et le souci de la langue*, p. 118.

²³⁵ J. Barrento. *O poço de Babel*, p. 63.

Contudo, não podemos deixar-nos levar pelo lirismo de tais asserções. A intenção é, certamente, atraente, mas entregar-se de forma total ao movimento da sensação pode desequilibrar. Evidentemente, nomes desse porte podem entregar-se ao luxo de seguirem os seus impulsos. Serão, como é Meschonnic, criticados pela *doxa*, mas tolerados no círculo literário. Assim, mesmo se aderirmos aos conceitos inovadores de Meschonnic, convém usá-los com parcimônia e sempre embasados em uma reflexão própria.

No Brasil, na emulação da linha performativa da crítica genética, aberta, entre outros por Philippe Willemart e Cecília Almeida Sales, está o livro *Escrever sobre escrever*, de Claudia Amigo Pino e Roberto Zular, que investiga a noção de performativo nas práticas de escrita. Isto é a transformação do material lingüístico em linguagem literária, em literatura. Está marcada, nessa transformação, a passagem do enunciado performativo como simples ato de linguagem para o enunciado performativo como ato de criação. Nasce então uma forma, revelada por um fazer singular cujas práticas o geneticista procura entender:

[...] a forma – dizem Claudia Pino e Roberto Zular – seria a possibilidade de um ato de fala significar para além do que ele diz. Como se os sucessivos atos de escrita configurassem uma constelação de relações que traz a marca desses atos, mas não se reduz a eles. Nessa visão do universo poético, a ênfase não recai sobre a multiplicidade de atos, mas no ato de configuração formal dessa multiplicidade em um objeto, o poema.²³⁶

Parece-nos que essa descrição pode ilustrar o princípio do *holograma*. Por outro lado, podemos estendê-la à narrativa em geral cujo objeto, o texto, passa também por esse processo e tem a mesma visada: fazer o sentido transbordar. Quem lê não imagina um prototexto, mais sente seu efeito. O texto traduzido, deve reproduzir tal sensação, como resultado de um (re)fazer, da procura de uma (re)configuração da multiplicidade semântica em um único objeto: o texto traduzido publicado. Este, por sua vez, deve funcionar como *holograma*. Assim, uma recriação elaborada sem o acesso prévio às etapas da configuração formal inicial, parece-nos amputada. E, nessa falta poderíamos ver um dos motivos que sustentam a avaliação sempre suspeita de uma tradução. O benefício dessa passagem pelo prototexto parece atestada na seguinte prática de

²³⁶ C. Amigo Pino, R. Zular. *Escrever sobre escrever*, p. 70.

Umberto Eco. Numa entrevista concedida a Irène Fénoglio, ele diz ter usado, na gênese de *O Pêndulo de Foucault*, um programa de computador para organizar o quadro (35 páginas) das estruturas narrativas e tê-lo enviado a seu tradutor inglês com uma recomendação: "fais attention, parce que les rapports temporels sont ceux-là, peut-être les as-tu perdus de vue, c'est possible, mais le lecteur doit en être averti d'une façon subliminale, à travers l'emploi des temps verbaux"²³⁷. Concluímos que, sem a consulta dessa parte do prototexto, o tradutor corre o risco de amputar uma parte do *holograma* original recriando um original "aleijado", não a nível superficial do semântico, mas a nível mais profundo que Eco qualifica de subliminal, e que é imprescindível por fomentar o efeito. É nesse sentido que o escritor francês Pascal Quignard afirma

Le lecteur qui saisit un livre est dans l'incapacité de pressentir la métamorphose qui lui a donné le jour [...] Sans doute peut-il évoquer celui qui l'écrivit, s'interroger sur ce qu'il prétendait dire etc., mais seul le *liber*, l'opus est questionné, à l'extrême rigueur le *scriptum*: non la *scriptio*, non la contingence et la chimère de l'*opératio*.²³⁸

Quignard confirma, assim, o dizer de Umberto Eco, ao afirmar que é na *operatio*, isto é, na ação de um poder que provoca um efeito, que se localiza o subliminal. Por sua vez, a recriação tradutória, para conservar a integridade do efeito inicial, precisa passar por essa *operatio* que ela hospedará na sua *operatio* própria. Desse modo, parece-nos possível dizer que traduzir também é fazer. No entanto, no seu estudo do manuscrito, o geneticista não apontará a totalidade das práticas de um autor, somente facetas, por essas práticas ultrapassarem o limite do manuscrito. No conto estudado, o autor, nas várias campanhas de escritura, trabalha principalmente a reestruturação textual, diríamos a fragmentação do escrito. Ele burila o agenciamento da forma lingüística já escrita. Constam poucos acréscimos manuscritos e as substituições lexicais são quase inexistentes. O trabalho de criação concentra-se na procura de uma organização espacial, de uma forma a dar ao já escrito. Ele segue "o rumo vago de um movimento" idôneo na alternância de dois tipos de narradores e de dois gêneros textuais – fluxo de consciência ou monólogo interior e diário.

²³⁷ I. Fénoglio. *L'écriture et le souci de la langue*, p. 183.

²³⁸ *Scriptum*: o escrito; *scriptio*: processo de textualização; *operatio*: ação de um poder que provoca um efeito (sentido moderno – XIV). P. Quignard. *Petits traités*, p. 124.

O que se deve compreender no *protoenunciado* do conto de Caio F.? Não as palavras, mas a realidade, não somente à qual remetem, mas a realidade que nela encerra-se e as faz significarem. A realidade interior, portanto inacessível. Como já o dissemos, não existe outro meio de dizer uma realidade não-lingüística sem o recurso ao lingüístico. No entanto, vimos que uma parte da narrativa do conto é constituída de monólogo interior, remetendo, portando, à linguagem do pensamento, que não necessita do lingüístico. É um dito para si, supostamente inacessível, pois não concretizado na escritura. Eis o faz de conta, a técnica narrativa do escritor alternando dito para si e escrito para si.

Il existe définitivement une tendance particulière à réduire les phrases et les expressions; le prédicat et les parties de l'expression qui y sont rattachées sont retenus, alors que le sujet et les mots qui font partie de la même expression sont omis. Une telle primauté des prédicats dans la syntaxe du langage intérieur devient apparente [...] avec une constance rigoureuse [...] de telle manière qu'à la fin, en utilisant la méthode d'interpolation, nous devrions supposer que la principale forme syntaxique du langage intérieur est la pure et absolue primauté des prédicats.²³⁹

Estrutura complexa de uma escritura íntima que não sai do espaço da criação em processo, já que qualificada de "anotações". Com efeito, as várias camadas de escritura redundam em modular o grau de intimidade conferido ao enunciado. O fazer praticado na versão 1 resulta no feito da versão 2 à procura de uma técnica narrativa que se desenvolve sem a intervenção de um narrador. Assim, o narrador, transforma-se em um "eu" que já se dissolve em "ele", para logo deslizar em "nos", abrangendo as três instâncias, que, no entanto, são implícitas, pois sempre graficamente omitidas. Este fazer redundante assim num efeito que catapulta o leitor no pensamento da personagem, isto é, na virtualidade de um espaço inacessível. E, logo em seguida, no espaço mais íntimo consentido à exteriorização da palavra interior: o diário, um escrito para si, desta vez não virtual, mas normalmente secreto e mantido inacessível. Ambos os espaços supõem uma entrega e um desnudamento totais de quem escreve. O leitor encontra-se encurralado numa intimidade narrativa que não o deixa escapar. Efeito primordial que há de ser perpetuado na tradução. A textualidade, na primeira versão, mostra grandes parágrafos narrativos intercalados de fragmentos

²³⁹ L.Vygostki. *Pensée et langage*, p. 365.

de diário. O trabalho de reorganização textual concentra-se em desfazer o cumprimento dos parágrafos de monólogo para precipitar as alternâncias narrativas e não deixar o leitor descansar numa continuidade textual. O fazer praticado na versão 2 esmera o feito à procura do ritmo idôneo na alternância monólogo-diário, ampliando a fragmentação e a disseminação do primeiro, introduzindo poucos acréscimos e deixando o segundo inalterado:

La première et la plus importante particularité du langage intérieur est son étrange syntaxe. [...] Cette particularité est démontrée par la fragmentation apparente, la discontinuité et la contraction du langage intérieur quand on le compare au langage extérieur.²⁴⁰

Na página 1 da versão 1, numa primeira campanha de releitura, o escritor-*scriptor* circula várias porções de texto e, com traço, lhes atribui uma nova localização. Esse procedimento é limitado ao primeiro parágrafo. É provável que o autor tenha percebido que, prosseguir nessa prática, redundaria em um excesso de traços, podendo levar à confusão. Parece-nos que ele passa a adotar um sistema de colchetes e de números para reformular a ordem do escrito, sem prejudicar uma visão nítida do texto. Nessa primeira versão, todas as substituições ocorrem no fluxo da escritura mecânica; as marcas manuscritas limitam-se aos números e ao acréscimo textual na última lauda. Esses rastros gráficos não são formas verbais enunciativas, contudo participam da configuração enunciativa, portanto da criação do efeito. Os três tipos de números, diferenciados pelo tamanho e a localização, parecem confirmar a dificuldade de visualizar a nova disposição textual. À cada campanha de releitura, eles tornam-se menores e passam a ocupar a margem direita da lauda. Na terceira campanha, sobrepõem-se a números já existentes. Esse uso de recursos não-lingüísticos, traços, colchetes, números, exemplificam o ato performativo criativo, produto do diálogo interior, em que o escritor procura visualizar o resultado de possíveis alterações e o *scriptor*, propondo possibilidades que vêm à tona, provoca nova reestruturação. Por outro lado, ela aponta nitidamente o trabalho criativo, buscando a concatenação idônea do encadeamento das palavras até encontrar a oralidade da linguagem interior, que também é inerente a toda escritura. A estrutura sintática mormatizada é substituída pela sintaxe do ritmo, pois uma

²⁴⁰ Ibid., p. 363.

escritura tão intimista quando a de Caio F. não se estrutura sem o componente musical, os suspiros, os brancos, que deixam transparecer sem desvelar. Eis um ponto fundamental na hora de traduzir, conservar antes de tudo o ritmo, a melodia da voz do texto para obter uma tradução-texto.

De modo geral, identificamos que o *scriptor* recorta a integridade textual da versão 1, principalmente do longo primeiro parágrafo, por ele já constituir uma sorte de miniconto, e procura construir a narrativa por colagem. Parece-nos que essa técnica pode ilustrar o que Ph.Willemart chama de inconsciente genético, isto é, todas as informações que formam a memória literária e que são registradas por escrito, podendo ser consultadas a qualquer momento. No entanto, quando não são retomadas, acabam por se aproximar às da memória e ficam esquecidas da mesma forma. A partir desse esquecimento ou rejeição no passado do manuscrito, nasce o inconsciente genético, cuja finalidade é diferenciar esse tipo de informações. Neste caso, uma prática escritural, já experimentada no primeiro romance do autor Caio F., *Limite branco* (1967), cuja arquitetura textual segue o mesmo processo de alternância enunciativa entre narrativa e diário. É uma prática anterior a este conto inédito escrito em 1970. "O termo 'fragmentar' implica também a destruição de um *déjà-là*, e não sua aniquilação, porque, como um filme, será remontado em seguida pelo *scriptor*"²⁴¹. Parece-nos imprescindível citar na íntegra as palavras de Willemart, que fazemos nossas, por serem altamente ilustrativas do que acontece em nossos documentos de processo

O que o *scriptor* vai fragmentar? Justamente o que o escritor e seus contemporâneos sabem e vivem: uma tradição literária, um modo de escrever, a espessura das personagens, uma paginação padrão, uma certa visão do mundo, as estruturas socioeconômicas, os sons e as técnicas que circulam, etc.²⁴²

No seu fazer, que origina a forma textual, o escritor procura fragmentar a própria linguagem num uso alternado. Dialogam, de um lado, uma linguagem interior, dirigida a si mesmo, quase egocêntrica, altamente sensorial, com a estrutura peculiar do fluxo de consciência; do outro lado, uma linguagem exterior, contudo não voltada para a comunicação já que circunscrita ao diário, isto é, um

²⁴¹ Ph.Willemart. *De qual inconsciente falamos no manuscrito*. In: *Manuscrita*, n. 5, p. 58.

²⁴² *Ibid.*, p. 59.

escrito para si mesmo. No entanto, esta intimidade narrativa é toda dedicada ao outro, designado por um "ele". É uma interioridade que grita sua dor. Que quer desesperadamente comunicar. Essa passagem por uma grande dor, e a sua metamorfose expressiva no enunciado, pode ser sentida na leitura consecutiva das três versões. É o movimento que deve conduzir a tradução e ser refeito no texto traduzido.

2.2 QUANDO LER É TRADUZIR-ESCREVER: A LEITURA TRADUTÓRIA

Il est par ailleurs généralement admis que traduire est la façon la plus accomplie, la plus complète de lire (Freddie Plassard).²⁴³

Traduire un texte est la manière, la plus parfaite la plus complète de le lire (Jaume Pérez Muntaner).²⁴⁴

A leitura com finalidade tradutiva é multifacetária em si. As etapas seguidas pelos tradutores, em geral, são relativamente similares. Em função das práticas de leitura expressadas pelos escritores-tradutores que interrogamos²⁴⁵, podemos distinguir dois momentos. Em um primeiro tempo, segundo Kiefer: "leio uma ou duas vezes o texto, faço anotações, sublinho passagens mais complicadas. Cerco-me de bons dicionários", prática corroborada por Backes: "Sempre leio uma vez antes de traduzir. E jamais li um livro sem fazer muitas anotações à margem". Emerge, portanto, uma fase de leitura como aproximação, pré-tradução, na linha definida por Berman: "lire pour traduire, c'est illuminer le texte d'une lumière qui n'est pas de l'ordre de l'herméneutique seulement, c'est opérer une lecture-translation – une *pré-translation*"²⁴⁶.

Essa primeira fase, de trabalho preparatório, não deixa de produzir uma escritura sob forma de anotações. Elas funcionarão como balizas, assinalando pontos problemáticos, pistas de resolução, pesquisas a fazer, dúvidas, etc., e poderão evidenciar o tipo de saber mobilizado. Geralmente faz-se anotações no próprio texto lido, nas margens, entre as linhas, onde for possível encontrar espaço próximo da passagem julgada difícil. Elas antecipam o grau de

²⁴³ F. Plassard. *Lire pour traduire*, p. 21.

²⁴⁴ *La traduction comme création littéraire*. In: *Meta*, v. XXXVIII, n. 4, 1993, p. 640.

²⁴⁵ Ilustramos este capítulo com as respostas dos escritores-tradutores que responderam ao questionário sobre suas práticas de escritura e de tradução.

²⁴⁶ A. Berman. *L'épreuve de l'étranger*, p. 248.

complexidade que enfrenta o tradutor e podem revelar o nível de competência que possui o tradutor na língua a traduzir e na língua em que traduz (*traduisante*).

Portanto, o movimento do processo tradutório é sustentado pelo movimento de leitura. Ler para compreender e reconstruir essa compreensão. Uma leitura peculiar, que ultrapassa a sistemática passagem de uma palavra à outra, almejando a formação seqüencial de sentido. Ler para traduzir seria, como disse Barthes, não consumir um texto, mas produzi-lo. Assim, o leitor comum lê o legível, enquanto o tradutor lê o não-legível. Não-legível por estar oculto, não por estar ilegível. O tradutor seria, então, uma sorte de leitor protótipo, e essa competência realizar-se-ia de forma mais plena na leitura tradutiva de um prototexto, já que seus rastros podem revelar a luta do escritor-*scriptor* contra a incompletude da linguagem. Um leitor protótipo poderia assim exercitar uma compreensão além da significação aparente, mergulhando desde o primeiro contacto na multiplicidade, nos excessos significantes do texto contidos no transbordamento da escritura e atingir o que Barthes chama de *encantamento* do sentido. Para nós, é possível aproximar-se dessa zona encantada pela leitura do manuscrito que dá a ver o que um texto faz e como ele faz. Assim, ler não é ler palavras nem frases, é ler, "de início, na visada do texto total"²⁴⁷, pois "savoir ce qu'est un texte et comment il est construit semble bien en être une condition"²⁴⁸. Sendo, para nós, o texto total acima referido, o prototexto. Constatamos que essas reflexões procuram fugir dos limites do texto ou expandi-los, já que, como disse Bakhtin, o texto é o que não entra no quadro lingüístico nem filológico. Portanto, o material língua não é suficiente à formação de um texto. É preciso fazer uso singular do material, com ele criar uma composição para obter-se uma essência, uma textualização, uma forma, que é, segundo Berman, "le principe agissant d'un être". Aonde e como conseguir ler o excesso se o texto revela-se mudo? Parece-nos que é no prototexto. Ainda mais no registro da leitura em língua estrangeira. Contudo, para o tradutor, é, geralmente, quase impossível desenvolver seu processo tradutório a partir do prototexto. Supomos que, na práxis, essa possibilidade nem passa pelo espírito do tradutor. Lembramos, aqui, a carta e o cronograma que Eco mandou para seu tradutor inglês para ele não

²⁴⁷ J.L Dufays, in: F. Plessard. *Lire pour traduire*, p. 69.

²⁴⁸ Ibid.

perder de vista as relações temporais sustentando a narrativa e que não deviam ser perdidas de vista no processo tradutório. Somente às vezes o tradutor recorre aos manuscritos, ainda que em situação peculiar, por exemplo, como o explica Backes:

[...] eu busquei os manuscritos [Kafka, Nietzsche] inclusive para esclarecer algumas coisas conflituosas, que variavam de edição para edição. Também os procurei por curiosidade, é verdade, para ver em que medida os autores retrabalhavam seus textos e como o faziam. E, não se pode esquecer, em ambos os casos tratava-se não meramente de uma tradução, mas sim de uma edição comentada (pelo tradutor).

O *corpus* traduzido sendo de autores já falecidos, o manuscrito foi a única fonte de informação viável.

Concernente à nossa prática, desde que começamos a refletir sobre tradução literária e trabalhar com ela, nossa intuição apontava para não ler o texto fonte antes de traduzí-lo. Com efeito, começar por desvendar os mistérios do texto, definir sentidos, anotar, sublinhar, nos remetia a desmembrar uma unicidade, um equilíbrio; a esvaziar o sentido contido nesse equilíbrio que, uma vez desmontado, não voltaria a falar a mesma "língua", a sua "língua", já que nossa primeira leitura deixaria para sempre seu eco em nosso ouvido. Acabaríamos traduzindo nossa interpretação ao invés do fazer do texto. Nesse ponto, é provável que falar de oralidade do texto e não de língua seja mais adequado à necessidade de preservação do contato primeiro. Com efeito, como o salienta Meschonnic²⁴⁹, oralidade não remete a som, remete a um sujeito e é esse sujeito que há de ser traduzido, a força de sua linguagem e não somente o que dizem as suas palavras. Contudo, tratando-se de uma atitude quase herética perante a práxis institucionalizada, a intuição era mantida em silêncio. Até o dia em que, na entrevista do *escritor que traduz*, Eric Nepomuceno, realizada pela escritora Cíntia Moscovitch e publicada no jornal Zero Hora²⁵⁰, lemos que "para manter a lealdade ao texto de partida, Nepomuceno não lê nunca o texto antes de iniciar a tradução". Foi uma epifania. O fato de um escritor tão renomado quanto Eric Nepomuceno revelar tal prática tradutória autorizava-nos a levar além nossa

²⁴⁹ H. Meschonnic. *Éthique et politique du traduire*, p. 157.

²⁵⁰ Sábado, 23 outubro de 2004. Caderno Cultura. Eric Nepomuceno é, entre outros, o tradutor de Gabriel García Márques.

intuição. Num primeiro tempo, apareceu-nos necessário aprofundar as práticas de escritura de Nepomuceno. Começamos a estabelecer um diálogo com o escritor que, de forma absolutamente cooperativa, respondeu a todas as nossas perguntas²⁵¹. Descrevendo a sua prática tradutória, ele diz:

Procuro jamais ler antes de traduzir. Vou lendo conforme vou traduzindo. É a maneira que tenho de me embrenhar no texto, mergulhar fundo, me surpreender a cada dia, a cada fim de jornada de trabalho, a cada começo. É como se estivesse escrevendo o livro.²⁵²

Essa afirmação de Nepomuceno evidencia uma osmose, uma empatia, não com o autor, mas com o fazer do processo escritural em si, no seu absoluto. O ofício de escrever, independentemente de estar a traduzir ou não. Para nós, é essa primeira fase que dá o alicerce da tradução, a escritura imediata em língua B de uma leitura em língua A. O trabalho posterior, de leitura-escritura será na língua B, mesmo recorrendo de vez em quando ao texto de língua A. Essa primeira operação mental, sua espontaneidade, quase um reflexo, não se dará mais.

Por outro lado, é interessante salientar que, quando traduz, Nepomuceno, no seu *traduscrever*²⁵³, ouve a voz do autor: "Era como si eu ouvisse a voz de García Márques, na cozinha da casa dele na Cidade do México, desfiando aquelas histórias todas. Eu só tinha de registrar o que ele me dizia".

No entanto, essa prática sem pré-tradução não é isenta de anotações. De fato, ao analisar o prototexto da tradução de *Memória das minhas putas tristes*²⁵⁴, verificamos que, na fase de releitura, a página cobre-se de anotações referentes a dúvidas. Portanto, o processo que, para Kiefer e Backes, dá-se antes da escritura tradutória, dá-se, para Nepomuceno, no fluxo da escritura tradutória e na primeira campanha de releitura. Com efeito, "conforme vou traduzindo, sublinho as palavras que deverão ser trabalhadas depois", diz Nepomuceno. No fluxo dessa escritura, ele assinala as dúvidas sublinhando palavras, escrevendo várias

²⁵¹ Dois artigos nasceram desse diálogo. Um em português, publicado na revista de crítica genética *Manuscrita*, n. 14; outro, em francês, publicado na revista eletrônica de crítica genética francesa, *Recto/Verso*, n. 2.

²⁵² Respondendo um questionário que enviamos por e-mail em julho de 2005.

²⁵³ Ver p. 125.

²⁵⁴ Tradução do romance de Gabriel García Márques, *Memória de mis putas tristes*.

possibilidades ou deixando a palavra em espanhol, para não interromper o ritmo da escritura; ele diz que prefere "intuir o sentido e ir adiante, mesmo que isso signifique mais tarde problemas ou enrosocos, que aí sim [vai] ter de resolver". É somente no fim da primeira versão que ele recorre a dicionários. Na releitura, ele retoma o que havia sublinhado, riscando as palavras descartadas ou acrescentando outras; quando não encontra uma solução satisfatória, ele coloca uma anotação: *Ver* ou o sinal "?".

Comparando esses dois tipos de práticas, pré-tradução ou leitura-tradução direta, constatamos que ambos os processos levam a um resultado similar: a presença de anotações de leitura funcionando como um reservatório cognitivo, de um lado, e como uma sorte de memória viva, de agenda de pesquisa, do outro. O fato de não passar pela pré-tradução não dispensa da necessidade de anotações, que é somente diferida no tempo do processo. Vemos, no processo de Nepomuceno, que persiste uma leitura que se desvencilha da escritura e dá lugar a anotações, ao mesmo tempo que a leitura-escritura tradutória flui. Em ambos os casos, é uma ruptura na leitura que provoca a anotação. Seja por falha de compreensão, seja por dúvida. Podemos, então, chegar à conclusão que a fase de pré-tradução pode trazer, para uns, uma segurança perante o texto, uma familiarização, pois o desvendam no intuito de não enfrentar surpresas que provavelmente desestabilizarão o processo criativo. Ao contrário, os que, como Nepomuceno, entram diretamente no texto, precisam dessa surpresa para criar. Ambas as práticas sendo válidas, legítimas e a critério de cada um. No entanto, parece-nos que, imbuir-se de um texto antes de traduzi-lo, como o sugere fortemente a teoria da tradução, não passa de uma idéia feita que, como toda idéia feita, dispensa o concreto da experiência e limita-se a perenizar um hábito. Parece-nos que, se há de ter uma fase preparatória a um processo tradutivo, ela passa pela leitura do prototexto do texto a traduzir.

Por outro lado, ler para traduzir inscreve-se no registro do traduzir-escrever em uma escritura tradutória que flui, pois levada pela compreensão. Quando há uma ruptura nesse fluxo é que um bloqueio acontece na compreensão. Não se compreende o escrito. Portanto, não se pode mais traduzir-escrever. O que se faz? Parece-nos que recorre-se à interpretação. Interpretamos

quando não entendemos. O que quer dizer interpretar? Pensamos que é tentar saber o que o autor quis dizer, enquanto que compreender é saber o que o autor disse, de fato, no seu texto. Compreender remete à *intentio operis* e interpretar à *intentio auctoris*. Parece-nos que o importante em tradução é o efeito produzido, que há de ser reproduzido, e logo reconduz à *intenção operis*. Contudo, não é uma regra, cada um tem a sua prática, ou segue instruções. Mas cada trabalho é um caso específico que deve passar por uma negociação, como diz Eco. No entanto, estamos convencidas que existe uma diferença entre compreender e interpretar. E que essa diferença sustenta a escritura tradutória. Compreender é uma reação imediata, compreende-se ou não, logo. Sofre-se o efeito da compreensão, ou da não-compreensão. Ao compreender, reescreve-se no instantâneo o que está compreendido, o efeito que isso causou no tradutor. Quando há não-compreensão, não há efeito espontâneo. Precisa buscá-lo, explicando, especulando, imaginando. É a atitude idônea do leitor comum, pois é o fito da leitura de desencadear questionamento. Mas, em tradução, equivale a escrever uma elaboração própria a partir da interpretação da *intentio operis*, porém a tradução não é um comentário. De uma certa forma, interpretando, o tradutor não sente o efeito, é ele que o produz. Não se trata de proscriver a interpretação em tradução, pois várias vezes não se pode escapar dela; contudo, ela aparece como uma limitação da *intentio operis*.

2.3 A ESCRITURA TRADUTÓRIA: UMA QUESTÃO DE LINGUAGEM E DE CRIATIVIDADE

Le langage, compris dans son essence véritable, est quelque chose de continûment et à chaque instant transitoire. En elle-même sa conservation par l'écriture n'est jamais qu'un stockage incomplet, momifié, qui a malgré tout besoin encore qu'on cherche à en rendre sensible l'exécution vivante. En lui-même il n'est pas une œuvre (Ergon), mais une activité (Energieia). (Humbold).²⁵⁵

A escritura tradutória inscreve-se no fazer e não no dizer. Isto é, ela é um ato de linguagem. Segundo Meschonnic, a ligação, tão forte quando recôndita,

²⁵⁵ W. Humbold. *Introduction à l'œuvre sur le Kavi*. Paris: Seuil, 1974.

entre traduzir e escrever, situa-se na (re)invenção do discurso. Assim, no processo tradutório, o tradutor inventa, no seu próprio discurso, o mesmo texto, já que o texto fonte foi invenção de discurso do autor. No mesmo sentido, está a reflexão de Haroldo de Campos, ao dizer: “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”²⁵⁶. Em unísono com ambos os poetas está o escritor Albert Bensoussan, que vai além: “Traduction, création. Ces termes là, je dirais non sans arrogance qu'ils se superposent, qu'ils sont synonymes. Traduire c'est créer, et inversement créer c'est traduire”²⁵⁷.

Tendo acesso ao laboratório do autor, o tradutor conseguirá penetrar o processo de escritura alheia; conseguirá desconstruir este processo de criação para reconstruí-lo em seu discurso próprio, igualmente desenvolvido no laboratório da escritura em formação. Esse discurso será outro e o mesmo. O mesmo do outro. O outro do mesmo. Eis a dupla figura da tradução. Eis a dupla figura do texto literário:

Escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão, e não a inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra.²⁵⁸

A citação de Valéry vêm ilustrar o pensamento de Meschonnic a respeito da relação íntima entre escrever e traduzir. Temos, assim, uma *mise en abîme* da tradução, pois sabemos que escrever já é traduzir. Então, “a literatura e a tradução literária são práticas que podem esclarecer uma a outra”²⁵⁹ e “Revaloriser la traduction implique qu'elle soit une écriture. Sans quoi c'est une imposture”²⁶⁰. Traduzir é uma operação que se dá na simultaneidade, no traduzir-escrever, movimento criador em que leitura-escritura são indissociáveis, como no escrever. No intuito de interligar tradução, escritura e criação, tentamos,

²⁵⁶ H. De Campos. *Metalinguagem e outras metas*, p. 35.

²⁵⁷ A. Bensoussan. *Traduction et création. L'ombre du géant*. Disponível em: <<http://www.lycée-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/bensoussan2.htm>>. Acesso em: 03 de junho de 2007.

²⁵⁸ H. de Campos. *Paul Valéry e a poética da tradução*. In: COSTA, Luiz Angélico da (Org). *Limites da tradutibilidade*, p. 201.

²⁵⁹ T. Carvalhal. *O próprio e o alheio*, p. 221.

²⁶⁰ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 28.

como o fez Meschonnic com o sintagma *traduire-écrire*, reunir os três processos. Existem as palavras "intraduzível" e "ilegível", mas não se pode dizer "inescrevível". Não tem nem significante nem significado, portanto nem denotação nem conotação. Então, pode-se supor que tudo pode ser escrito, o que relega a palavra "intraduzível" no registro da teoria pura. Ficam, então, "traduzir", de um lado, e "escrever", do outro, como duas sílabas de uma mesma palavra que não existe e que ilustra essa fixidez da linguagem lamentada por Borges. Então, já que estamos no campo da criação, para expressar essa simbiose entre traduzir e escrever, propomos uma ousadia à la Haroldo de Campos, a palavra: *traduscrever*.

A dimensão do escrever remete à criatividade. Com efeito, sustentamos que a escritura tradutória é criativa e inventiva, apesar do texto fonte. No seu livro *Lire pour traduire*, Plassard diz que a dimensão inventiva da tradução situa-se na sua capacidade de imitar um texto fonte não somente no que concerne à sua expressão, mas, sobretudo, no que concerne ao seu processo genético em si, contribuindo a produzi-lo novamente, inventando e inovando. Ele corrobora, portanto, a nossa posição quando dizemos que o acesso prévio ao prototexto é fundamental num processo de tradução, posto que a invenção dá-se a ler nos rastros escriturais, e que é a partir deles que o tradutor embasa seu próprio processo criador.

La traduction se situe bel et bien dans la continuité d'un dire, d'un texte préalable, mais, en le «reproduisant», en l'imitant, non plus seulement au niveau de l'expression, mais du processus génétique lui-même, elle contribue à le produire à nouveau, à faire œuvre d'invention et d'innovation tout en continuant à relever du régime de l'intertextualité, envisagée ici dans sa composante transformatrice plus qu'imitatrice.²⁶¹

Entretanto, ele não se refere a nenhum prototexto de fato, somente ao processo genético, contudo, saber desse processo genético sem ter o prototexto em mão é inviável, como o salienta Almuth Grésillon:

L'œuvre donne à voir ses ratures et ses virtualités secrètes à condition qu'on accepte d'explorer les manuscrits. Le chemin inverse, c'est-à-dire spéculer à partir du seul texte final et inventer les couches possibles de l'avant-texte, ce chemin-là relève soit de la fiction, soit de la paresse. La

²⁶¹ F. Plassard. *Lire pour traduire*, p. 170-171.

genèse de l'écriture n'est pas un mirage. Elle repose sur un réel, écrit et transmis, qui demande à être déchiffré et interprété.²⁶²

Assim, não se pode evocar a gênese de uma obra sem entrar no espaço genético. É o passo que há de ser dado, pois é patente, nas reflexões dos estudiosos, que a necessidade de incursão nessa terceira dimensão está aflorando. Com efeito, esboça-se a necessidade do recurso prévio ao processo criativo do autor traduzido, ao seu fazer, à gênese de sua escritura, posto que o tradutor, como autor, produzirá um novo espaço textual no qual ele exercitará sua criatividade no e com a sua língua. Isto é, da mesma forma que o autor passou do pensamento às palavras, por sua vez, o tradutor seguirá os mesmos passos, e é porque "[le traducteur] s'est approprié les représentations mentales véhiculées par le dire de l'auteur ou du scripteur et les a intégrées à son propre espace mental qu'il est a même de les redéployer dans son propre langage, moyennant «dissimilation» et reconstitution du parcours génétique"²⁶³. Essa frase de Plassard ilustra plenamente nosso propósito; contudo, sustentamos que a partir do texto fixo não se reconstitui o percurso genético. Por outro lado, parece-nos que a referência ao *scripteur* não é no sentido do *scriptor* utilizado nos estudos genéticos, mas para designar quem escreve. Por outro lado, Plassard tende a relacionar o fato de a tradução literária ser criativa por aproximar-se do processo de criação inicial:

C'est paradoxalement dans la distance prise par rapport à l'expression de la pensée de l'auteur que le traducteur s'approche le plus du processus de création initiale, dimension créative de la traduction qui se «détache définitivement du discours rapporté» et s'accompagne de choix imaginatifs.²⁶⁴

Mas uma vez, sem prototexto, ou documentos de processo iniciais, não é possível avaliar essa aproximação; contudo, a citação atesta que o parâmetro referencial é o do processo criativo inicial. A partir daí, posto que o referencial é esse processo inicial, parece-nos legítimo ampliar o seu uso, como parâmetro padrão, na avaliação da tradução, tanto do processo quanto do produto.

²⁶² A. Grésillon. *La mise en œuvre*, p. 96.

²⁶³ *Ibid.*, p. 170.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 169.

Assim, o fato dessa relação entre crítica genética e tradução literária estar subjacente nas reflexões dos estudiosos conforta nossa pesquisa.

Guimarães Rosa, para traduzir seu pensamento, para tentar dar a ler o “texto móvel”, o “alto original” que obceca todo escritor, precisa fazer transbordar sua língua materna; ele diz:

A linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que como escritor devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanha de cinzas.²⁶⁵

Extrair o idioma do oculto, da montanha de cinzas, poderia determinar a tarefa do tradutor, do escritor que traduz. Livrando-a dos limites do significado para trazê-la à luz do significante plural, vivo. Entrar, portanto, na escritura:

Para traduzir literatura, de ficção ou não, é necessário reunir duas características essenciais: ter pleno conhecimento do próprio idioma, é claro, e também do idioma a ser traduzido. São muitos os estudiosos de outras línguas – e literaturas – que fazem traduções, e que muitas vezes são muito bons em seu ofício de tradutor profissional. Quando, porém, você reúne essas duas características básicas em alguém cujo ofício central é a palavra, seja ou não de ficção, creio que se transmite uma terceira vertente, que é o próprio envolvimento de quem traduz com o ato de escrever. De criar através da palavra escrita. Acrescenta, digamos alma ao ofício.²⁶⁶

Eis a análise de Eric Nepomuceno sobre a ligação entre escrever e traduzir. Podemos dizer que, para ele, a nuance entre ambos os ofícios é inexistente, lembrando que, ao embrenhar-se no texto, lendo conforme traduz, é como se ele estivesse escrevendo o livro. De fato, para ele, seus processos escritural e tradutivo são iguais:

Começo uma tradução escrevendo à mão, com caneta de tinta preta – ou seja, exatamente dentro de meu rígido hábito de trabalhar meus próprios textos de ficção. [...] Traduzo duas horas, no máximo três, por dia, da mesma forma, exata, que faço quando escrevo minhas coisas.

²⁶⁵ No catálogo de *Instalação Grande Sertão: Veredas*, concebida por Bia Lessa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, março 2006.

²⁶⁶ Segundo Eric Nepomuceno.

[...] No processo de correção, trabalho sempre com a ótica do autor, já que sou autor e quem escreveu, também.²⁶⁷

Para Marcelo Backes, "essencialmente, o processo é semelhante. Mas ele pressupõe o conhecimento das diferenças estilísticas entre o texto do autor que estou traduzindo e o meu estilo".

Charles Kierfer, por sua vez, afirma:

Escrever é traduzir. Ao escrever, o ser biológico dobra-se sobre si mesmo. O homem que pensa não é o mesmo que escreve. O homem que escreve, escreve sobre o que o *outro* pensou. E nem sempre conseguimos traduzir em palavras o que o se pensou.

Por outro lado, os três autores definem-se como escritores que traduzem e não como escritor e tradutor. Nepomuceno diz que, acima de tudo, ele não é tradutor, "sou um escritor que traduz os amigos, ou, no máximo, alguma coisa que seja extremamente curiosa". Charles Kiefer define: "Sou um escritor que traduz, porque ao traduzir sinto-me um ser duplicado, metade escritor e metade tradutor. No processo, não há nenhuma diferença. Sigo os mesmos procedimentos de quando eu mesmo estou escrevendo um texto". E, Backes confirma: "Eu sou um escritor que traduz. Sou um escritor, sempre quis ser um escritor, e por circunstâncias de ordem objetiva também virei tradutor".

A vivência da tradução para esses três escritores é similar e passa inexoravelmente pelo próprio processo escritural. Contudo, é Nepomuceno que assimila de fato ambos os ofícios:

Outras vezes, me sentia conduzido pela narração, e me surpreendia e me encantava, e quando intuía algum desfecho específico para alguma passagem, a emoção era absoluta. Várias vezes – muitas vezes – me flagrei, no meio de determinado ponto do livro, vivendo uma emoção muito parecida à que eu sentiria se estivesse escrevendo aquela mesma história.²⁶⁸

O testemunho de Nepomuceno nos remete ao de Valéry, quando ele diz, concernente à sua tradução de Virgílio:

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ibid.

J'eus, devant mon Virgile, la sensation (que je connais bien) du poète au travail [...] ce sont toujours, au fond, les mêmes problèmes, – c'est-à-dire, les mêmes attitudes: l'oreille intime tendue vers le possible, vers ce qui va se murmurer «tout seul», et murmuré redevenir désir; le même suspens et les mêmes précipitations verbales [...] comme si tous les mots de la mémoire guettaient leur occasion de tenter leur chance vers la voix.²⁶⁹

Portanto, há um século de distância, o poeta e o escritor, ambos tradutores, acordam seus sentimentos e fazem de dois ofícios um só.

A descrição dessas práticas remete à linha de pensamento de Meschonnic, na qual inscrevemo-nos. Por outro lado, a partir desse pequeno círculo de experiência, podemos dizer que está atingido o cerne que embasa nossa pesquisa: o processo de tradução literária similar, na sua gênese, ao processo de escritura literária. Assim, o traduzir pode inscrever-se no escrever, de onde foi expulso quando Deus *embabelou*²⁷⁰ a língua *Uma*. Ele chega a um traduzir-escrever²⁷¹. A um *traduscrever*.

3 O TERCEIRO TEXTO, PROTOTEXTO DA TRADUÇÃO

O tradutor é o coreógrafo da dança das linguagens (Haroldo de Campos).

Traduzir é um processo mental, portanto dificilmente acessível para não dizer inacessível. Complexo é relatar a efervescência que se dá no pensamento. Todavia, parece-nos possível desenvolver um trabalho analítico sobre o que foi traduzido do pensamento, textualizado, escrito e corrigido, se, como o disse Meschonnic, estamos na invenção do discurso. Invenção de discurso literário, portanto, remete à criação literária tanto para o autor quanto para o tradutor. A partir desse paralelo, torna-se legítima a análise dos rascunhos de tradução literária para tentar entender o processo de criação do tradutor quando, em seu ato tradutório, ele inventa seu próprio discurso. Então, se o geneticista entrar

²⁶⁹ In. S. Bourjea (ed). *Critique génétique et traduction*, p. 5.

²⁷⁰ Partimos da tradução de Meschonnic *embabelar*. *Poétique du traduire*, p. 446.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 457.

nesse laboratório de escritura tradutória, ele encontrará o texto em devir do tradutor, sobre o qual poderá se debruçar exatamente como se debruçaria sobre o texto em devir de um autor, para desvelar o processo de criação do tradutor. Essa abordagem genética do prototexto da tradução é fundamental, pois ajuda a demonstrar que o tradutor não é um simples *passeur*, e sim um verdadeiro criador, um autor singular que se inscreve no seu discurso. O tradutor está, e escreve, de dentro da linguagem; assim, não é um mero intermediário descartado após comunicação. Ele está, de forma plena e contínua, na literatura. Nesse sentido, pensamos que a crítica genética tem, também, um papel importante a desenvolver no campo da crítica da tradução. Ela nos aparece como uma chave na tentativa de rever o pressuposto, dizendo que, por definição, toda tradução é uma “má” tradução, pois a tradução perfeita, que seria o original redobrado, não existe. Daí essa tendência a avaliar com ar de suspeita o texto traduzido e o tradutor.

Então, quando Paul Ricœur sugere que, para avaliar o texto traduzido, precisaria de um terceiro texto

Parce qu'il n'existe pas de critère absolu de la bonne traduction; pour qu'un tel critère soit disponible, il faudrait qu'on puisse comparer le texte de départ et le texte d'arrivée à un troisième texte qui serait porteur du sens identique supposé circuler du premier au second. [...] Mais il n'y a pas de texte tiers entre le texte source et le texte d'arrivée.²⁷²

Ele nos parece abrir a porta para a crítica genética. De fato, esse espaço vazio de texto pode ser preenchido pelo prototexto da tradução, que funcionará como esse texto terceiro que não existe, pois o prototexto também não existe, e ele não existe por existir “a mais”, em excesso. Isto é, ele é um texto além do texto publicado, é o transbordamento da escritura literária. Ele não se situa no mesmo plano; contudo, está no mesmo espaço literário, porém além dos eixos paradigmático e sintagmático, ou apesar deles: “Ni synchronie, ni diachronie, une anachronie de tous les instants”²⁷³. O manuscrito como o invisível do texto, como uma excrescência legitimada pelo trabalho do geneticista em um gesto de construção e recorte, e que revela um tipo de escritura estrelada, plena, por

²⁷² P. Ricœur, *Sur la Traduction*, p. 39.

²⁷³ J. Derrida, *Demeure*, p. 53.

conter todos os sentidos, todas as possibilidades, todas as consistências. Por outro lado, ele é o lugar de convergência dos sentidos envolvidos na escritura: a voz, o ouvido, o olhar e o gesto físico da mão que traça as letras ou que digita. Então, após Louis Hay ter sentenciado: *le texte n'existe pas*, seguimos seu caminho ao dizer: o prototexto também não existe, o que legitima sua posição absoluta de terceiro texto, portador da terceira dimensão da escritura produzida sob efeito do Terceiro do escritor, citando Philippe Willemart.

Nesse espaço literário, o manuscrito do tradutor é a terceira margem do texto, uma margem que hospeda a essência do texto fonte e a do texto de chegada, na essência de um texto em devir, balizado pelos rastros da criação do *scriptor* do tradutor-escritor, deixados pelas incessantes idas e vindas entre o pensamento e a linguagem de quem *traduscreve*. E, mais que uma margem de passagem de um texto para outro, ele é uma margem de hospedagem, nela transluz o que Paul Ricoeur qualifica de *hospitalité langagière*.

Julia Kristeva utiliza o sintagma “entre-deux” para designar os rascunhos, o que ilustra significativamente a posição transicional do prototexto, mas ao mesmo tempo o estigmatiza em e como um ponto de passagem, pois o “entre-deux” só se define em função da existência de um antes e um depois. No intuito de fixar a existência do terceiro texto, optamos por qualificá-lo não de texto entre, mas de texto “a mais”, portanto de terceiro texto, terceira margem.

A análise do terceiro texto permite ter acesso ao não sabido do trabalho tradutório, observar o seu fazer nos rastros de sua criação. Permite descobrir que o texto traduzido, além de um nome de autor quase sempre escamoteado, foi produzido pelas campanhas de escritura de um escritor-*scriptor*. Essa aproximação “em caminho” do tradutor, no seu prototexto, pode constituir uma fase fundamental no âmbito da crítica da tradução, para evidenciar que está definitivamente descartada a idéia da transparência do tradutor, que é, de fato, autor *à part entière*. Assim, ao examinar os rascunhos da tradução, podemos constatar que todas as características que fundam um prototexto estão reunidas. Eles apresentam uma escritura em *statu nascendi*, apontando várias direções, indicando várias possibilidades. Estão cobertos de rasuras, de substituição, de

cancelamento, de acréscimos; de listas paradigmáticas de palavras possíveis, ou não; de correções e reescrituras manuais, testemunhas de campanhas de releitura corretora; de metalinguagem atestando que houve reflexão, diálogo interior do tradutor. Todas essas marcas genéticas evidenciam a presença do *scriptor* do tradutor.

3.1 VÁRIAS VERSÕES E SEUS RASTROS: O TERCEIRO TEXTO

A realidade do poema em tradução [...] não corresponde apenas, nem a um texto-outro tornado próprio, nem a um texto próprio inscrito no outro, mas a uma terceira coisa: nessa nova realidade fale uma terceira voz, que eu definiria de momento, como a *memória* (múltipla, estratificada) da minha língua e das suas tradições poéticas, ou o *meu inconsciente* delas [...] (João Barrento).²⁷⁴

O trabalho de tradução foi iniciado após a realização do estudo genético das três versões, desenvolvido na primeira parte deste trabalho. Consideramos essa primeira etapa como a fase preparatória que possibilitou o estudo do trabalho de composição elaborado pelo escritor-*scriptor*, e que redundou na fixação do texto, sintetizando todas as etapas da criação do conto. É esse texto fixado que traduzimos, obtendo, em um primeiro momento, três versões. Apesar do texto ter sido fixado, não nos limitamos a ele no processo tradutório. A cada dúvida, sentimos necessidade de voltar ao manuscrito para rever a seqüência escritural. Podemos dizer que o texto fixado funcionou como uma versão publicada. Em 09 de janeiro de 2007, iniciamos o processo de tradução do texto fixado. Até 30 de janeiro de 2007, foram imprimidas e retrabalhadas três versões. Resolvemos, então, deixar o texto "descansar", enquanto trabalhávamos em outros capítulos da tese e na leitura da bibliografia. Em 02 de outubro de 2007, iniciamos a releitura do primeiro jorro da tradução, isto é, da versão 3. Em um primeiro tempo, na tela do computador, acrescentando em azul os comentários e em vermelho as correções. As releituras foram feitas cotejando com o texto fixado. Em seguida, imprimimos o texto e o relemos, fazendo modificações manuais com lápis. Deixamos novamente o texto "descansar" para prosseguir com a passagem a limpo da versão dada como última. Com a decisão de

²⁷⁴ J. Barrento. *Poço de Babel*, p. 109.

traduzir cada versão na sua integralidade, o manuscrito da versão 1 foi traduzido, levando em conta substituições, modificações e acréscimos. Da mesma forma, foram traduzidos os manuscritos das versões 2 e 3. Quanto ao manuscrito da versão 3, nos demos conta que acabamos por traduzir exatamente o que havíamos definido no texto fixado, já que o processo tradutório incorporava todas as rasuras e acréscimos. Portanto, obtivemos duas versões de um "mesmo" texto, um fixado e o outro em devir, seguindo um percurso diferente. Podemos dizer que, no primeiro percurso, o estudo genético foi concentrado de forma diacrônica e que o segundo percurso seguiu a sincronia do texto, os estados da criação. Podemos afirmar que o prazer de traduzir-escrever foi eminentemente mais forte na segunda fase tradutória. Um fenômeno curioso aconteceu, que nos deu a sensação de, a cada tradução de cada versão, estar a traduzir-escrever um texto diferente, novo, outro. O que não tinha ocorrido com o texto fixado por ele ser um, já impresso, sem rastros, portanto não diferente de qualquer texto publicado, fora seu ineditismo.

Parece-nos que essa sensação possibilita dizer que a total e seqüencial reestruturação do escrito conferiu a cada estado um ritmo e uma dinâmica narrativa peculiar, fazendo predominar o movimento do efeito sendo criado, não pelo léxico ou a sintaxe, que permanecem quase inalterados ao longo das três versões, mas pelas mudanças no encadeamento narrativo, pelas reorganizações do movimento da história, pelas alternâncias das anotações. Portanto, um trabalho sobre o ritmo, o entrelaçamento poético da prosa que provocava, a cada leitura-escritura, um efeito diferente, devido à reorganização do diálogo entre monólogo e diário. Regendo um canto a duas vozes, interiores, ressoando no passado e na memória, em um coro denso inventariando, até a improvável osmose, que acontece e marca. Para sempre. Ou, talvez, para jamais.

Em 21/07/2008 começamos a segunda fase de tradução. Ela se estendeu até o dia 23/07/2008, quando terminamos os três primeiros jorros dos três estados do manuscrito. Escrevemos três versões para cada estado do manuscrito. Será interessante comparar as três versões do texto fixado com as três versões do manuscrito da versão 3.

3.2 O PROCESSO DE TRADUÇÃO: ANÁLISE DO TERCEIRO TEXTO

La traduction est cette activité toute de relation qui permet mieux qu'aucune autre, puisque son lieu n'est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité. La traduction est cette activité ou s'inverse le caché et le montré (Henri Meschonnic).²⁷⁵

O terceiro texto compõe-se das três versões do texto fixado e de três versões de cada um dos três estados do manuscrito. Em ambas as fases optamos por anotar o terceiro texto de nossas reflexões e dúvidas, no fluxo da escritura tradutória e nas releituras.

Na primeira fase trabalhamos, então, sobre o texto fixado impresso. Portanto, de forma tradicional. No entanto, pela análise genética anterior, descobrimos a dinâmica do texto, a tendência escritural seguida, as modificações, os acréscimos, todos redundando na busca de um equilíbrio na alternância do diálogo textual, monólogo e diário. Iniciado o processo tradutório, concentramo-nos no texto que estávamos *traduscrevendo*, ignorando o fato dele ser inédito. Trabalhamos de forma habitual, lendo, escrevendo, fazendo um primeiro jorro literal, deixando as palavras problemáticas em português, assinalando as dúvidas com "?", ou escrevendo várias possibilidades no fluxo escritural. Contudo, quando surgia uma dúvida, recorríamos ao manuscrito da versão 3. É interessante sublinhar que, quando o fluxo tradutório interrompia-se, na consulta do manuscrito encontrávamos uma rasura. Portanto, ocorria uma pausa na leitura-escritura tradutória no mesmo lugar em que o *scriptor* havia intervindo. É provável que essa suspensão escritural esteja ligada ao tipo peculiar da leitura inerente ao processo de tradução, mas, sobretudo, confirma a asserção de Ph. Willemart, quando diz que o que está escondido sob a rasura assinala um não-dito do texto publicado e que, por isso, "sustenta[mos] que o texto publicado é a metonímia do manuscrito"²⁷⁶, asserção compartilhada por A. Grésillon, dizendo que as rasuras são: "traces perdues qui néanmóis persistent, surcharges qui ne

²⁷⁵ H. Meschonnic. *Poétique du traduire*, p. 191.

²⁷⁶ Ph. Willemart. *Crítica genética e psicanálise*, p. 20.

sauront éliminer ce qui gît en dessous, survivance en sous-main, co-présence de l'avant et de l'après, voilà le statut paradoxal de la rature"²⁷⁷.

A primeira suspensão se deu com "Lent. Beau". Na versão 3, a rasura inicial já havia sido incorporada, evidenciando a busca do melhor efeito sonoro e da ênfase temporal. Neste caso, e para recorrer à nomenclatura da crítica literária, ser fiel ao texto implicaria trair o trabalho de reescritura, do *scriptor*, visando a proximidade e o prolongamento do som redondo (o – en – in). Duas palavras, simples, facilmente traduzíveis. Contudo, que não podem ser traduzidas pelo significado, pois, aqui, ele não significa. Traduzir "beau", e a força significante do ritmo esvai-se. Assim, inspiramo-nos de Larbaud, quando diz:

Et surveillons-le bien ce mot; car il est vivant. Voyez: des frémissements, des irisations le parcourent et il développe des antennes et des pseudopodes par lesquels, bien qu'artificiellement isolé, il se rattache au flux des pensées vivantes, – la phrase, le texte entier, – hors duquel nous l'avons soulevé; et ces signes de vie vont jusqu'à modifier rythmiquement son poids. Il nous faut donc saisir ce rythme afin que son contre-poids soit animé d'un rythme vital équivalent.²⁷⁸

Um nova suspensão ocorreu com "não pensava nem pesava", ela é do mesmo registro que a precedente. O efeito concentra-se no alongamento sonoro, na quase homofonia. A dificuldade, para reproduzir o efeito é acentuada pelo fato do português ser uma língua *pro-drop*, enquanto o francês não é, assim, não se pode dispensar o pronome. Com a narração onisciente, sem pronome, para traduzir, é preciso identificar quem não pensava e quem não pesava. O fito não é nem gramatical nem lingüístico. É preciso compreender o funcionamento da construção em português para encontrar, em francês, um funcionamento semelhante. Além da função sonora e rítmica da construção, parece-nos que o escritor desdobra a palavra "pensava". Na versão 1 consta somente "não pensava". Na passagem a limpo para a versão 2, perdura "não pensava". Na releitura dessa versão 2, o *scriptor* acrescenta manualmente na margem esquerda: "nem pesava". Na passagem a limpo para a versão 3, o escritor incorpora o acréscimo: "não pesava nem pensava". Não podemos dizer se a inversão foi proposital ou involuntária. Contudo, na releitura, o *scriptor* circula

²⁷⁷ A. Grésillon. *La mise en œuvre*, p. 91.

²⁷⁸ V. Larbaud. *Sous l'invocation de saint Jérôme*, p. 77.

ambos os verbos e os inverte, para ficar: "não pensava nem pesava". Se reportarmos-nos à etimologia latina do verbo pensar, vemos que remete a: pensar, cogitar, e pesar, examinar. Portanto, o escritor desdobra o sentido no próprio desdobramento fônico da palavra.

Da mesma forma, na página 2, no segundo parágrafo, há intervenção do *scriptor* do tradutor no mesmo lugar onde interveio o *scriptor* do escritor: "me

surpreendo^a te descobrindo^{sendo} exatamente", "~~et tu es~~ étant exactement".

A versão 1 do terceiro texto não apresenta muitas rasuras, por ser o primeiro jorro durante o qual a tradutora deixa fluir a escritura para não interromper o movimento escritural. O primeiro jorro funciona como um "tubo de ensaio" em que o sentido é desdobrado e esticado, literalmente. É a fase das palavras brutas, da escritura que jorra, da leve puxada, do pássaro abrindo as asas. É a fase da escritura-tradução, do *traduscrever*, em que se trabalha em uma sorte de linguagem propriamente idiossincrática. Quando se trata de leitura comum, o mecanismo termina na representação mental, não verbalizada nem escrita. No processo tradutório, a representação passa a constituir-se em texto móvel que há de ser retraduzido não somente para uma linguagem escrita, mas para uma linguagem escrita em outra língua. Por outro lado, é nessa fase que se constrói o alicerce do texto em devir. Assim, "a tradução é uma reescritura, noutra língua, de uma leitura do texto. É imprescindível que o sujeito da leitura seja o mesmo da reescritura"²⁷⁹. De fato, o *continuum* sensitivo não pode interromper-se, há de recriar na escritura o que foi sentido. É o que está ilustrado nas três versões do terceiro texto, nas numerosas rasuras e anotações.

Em um primeiro momento, a campanha de releitura-escritura deu-se na tela. Podemos dizer que não estamos mais no processo tradutório em si, ou seja, saímos do processo de ler para traduzir e entramos no processo de escritura e reescritura, contudo não isento de leitura, em que se dá o *eighty per cent perspiration* de Eco, na apropriação das palavras pelo sujeito, que investe sua

²⁷⁹ M. Laranjeira. *Poética da tradução*, p. 31.

língua para, nela e com ela, fazer e, portanto, refazer o efeito. Podemos, então, falar de criação, de invenção e reenunciação de discurso.

O estudo das rasuras salienta um trabalho sobre as palavras, visando uma (re)produção semântico-fônica. A sofisticação não é de cunho lingüístico, não há dificuldade de compreensão de palavras. Assim, traduzir língua para língua não constitui uma façanha em si. No entanto, não há carência de complexidade, mas ela situa-se no campo do discurso, da invenção, da idiossincrasia criadora. Ela concentra-se na construção do sentido que repousa sobre o jogo de palavras, redundâncias sonoras, construção frasal, evidenciando a ausência de estrutura normativa e a constante oralidade. Por outro lado, a profunda literariedade do escrito é dada pela concisão; não há excesso, tudo está imbricado e aflora na tensão de um equilíbrio assegurado pelo ritmo, pela sonoridade. Eis a implexa escritura de Caio F. Se um elemento é retirado, a frase desaba. Sendo o português uma língua mais maleável que a francesa, principalmente por sua característica *pro-drop*, o desafio na (re)criação do efeito concentra-se na busca de uma economia lexical, de uma organização frásica e, como já sublinhamos, de um som-sentido significante. *Pro-drop*, segundo a nomenclatura de Chomsky, ou a sujeito nulo, o que permite a elisão do mesmo, podendo limitar o seu uso para efeito de destaque. Em outras palavras, dizer o mínimo para significar o máximo. Nas campanhas de reeleitura, o texto era sempre lido em voz alta para perceber melhor se o efeito sonoro procurado dava-se tanto na voz do ouvido interno quanto na voz exterior. Da mesma forma, no processo tradutório sentíamos necessidade de ler o texto de Caio F. em voz alta na medida em que traduzíamos.

Na segunda fase tradutória, resolvemos iniciar diretamente a tradução sem antes reler o que já havíamos traduzido. O processo foi concentrado. Quatro dias foram suficientes para obtermos um estado, digamos, satisfatório do processo de tradução. A escritura tradutória fluiu muito mais que durante a primeira fase. No entanto, não é porque lembrávamos do texto. Pelo contrário. Parecia que se tratava de um texto nunca visto. As interrogações que pontuavam os rascunhos da primeira fase foram quase "desvendadas" no fluxo escritural. Para as duas primeiras palavras do *incipit* (lento, lindo) escolhemos manter o

ritmo de leitura desses dois adjetivos foneticamente próximos, cuja sonoridade redonda e doce provoca um efeito de quase torpor.

O texto, apesar de não lembrarmos das palavras mas de suas sonoridades abafadas, pareceu-nos familiar, com sensação de *déjà vu*. Isso, não na leitura do português, mas na leitura-escritura do francês. A leitura equivocada do verbo inventar ao invés de inventariar, que havia perdurado durante toda a primeira fase, se desfez. Explicamos essa falha de leitura como um ato de antecipação em que o leitor não lê todas as letras, limita-se a algumas, possibilitando-lhe a produção de uma significação em função de seu repertório e baseada no co-texto e no contexto. Na segunda fase tradutória, após a leitura-escritura tradutória do longo e denso primeiro parágrafo, descrição de um momento e de um sofrimento, em que a própria palavra invenção aparece, a leitura do verbo "inventariemos" remeteu-nos a inventário. Por outro lado, a proximidade com inventariamos é inegável, talvez proposital, e redundante na acentuação da incerteza, do improvável, para não dizer do impossível, que atormenta a personagem, este eu que balbucia sua dolorosa existência estilhaçada. Assim, o inventário irremediável é vão, pois, uma vez terminado, tudo volta como era antes. Fizemos uma análise da forma verbal pouco comum, não para elucidar uma questão gramatical, mas para entender o uso do modo subjuntivo funcionando como imperativo. O modo subjuntivo usa-se para expressar uma ação desejada, incerta, ou desejada no presente. Portanto, é idôneo para o enunciado. No entanto, o subjuntivo encontra-se geralmente em frase encaixada. Aqui, ele inicia a frase. Podemos dizer que o escritor trabalhou na parte não-normatizada de sua língua, permitindo latitude estilística e licença poética para ilustrar a estrutura diferente da linguagem interior. Assim, em virtuosidade, Caio F. toca a lira do português, dá o tom poético e confunde. Pragmaticamente falando, para compreender e traduzir da forma mais eficaz, entendemos que o escritor recorre ao subjuntivo presente em função de imperativo. Isto é, ele impõe seu desejo ao outro: fazer um improvável inventário de coisas que o outro nem imagina, como, por exemplo, uma data aniversário. Está claro que a leitura do diário nos deu todas as chaves para entender o não-dito, o obscuro do texto.

Notamos outra intrusão nesse espaço não-normatizado com o uso de "em caminho", que permanece nas três versões, curiosamente muito próximo da forma francesa *en chemin*, com a qual o escritor não expressa uma direção, mas o fato de apossar-se dela.

Idêntico à primeira fase, a ausência total de pronomes sujeitos, visando à indefinição característica do conto, devia ser perenizada no texto traduzido para conservar o efeito intimista, denso e obscuro da narrativa. Essa prática requer, no momento da tradução, uma leitura osmótica para identificar quem fala e não perder o rumo narrativo. A complexidade e o prazer de traduzir Caio F. reside nessa economia escritural, nessa densidade frasal, nesse emaranhado de "eu", e sua declinação rizomorfa que nutre seu enunciado de poesia, de emoção, de tristeza. Em outras palavras, de vida.

Como já sublinhamos na primeira fase de tradução, em português pode-se não expressar o pronome sujeito, ao contrário do francês, em que o uso do pronome sujeito é indispensável ao entendimento. Assim, retirar os pronomes sujeitos no texto em francês tornaria sua leitura ininteligível, invalidando totalmente o efeito procurado. Neste caso, é vão trabalhar na parte não-normatizada da língua, testar a sua elasticidade ou hospedar uma regra de sintaxe alheia, pois o resultado não apontaria para a licença poética, mas para a disformia. De fato, somente compreende-se quando reconhece-se. E reconhece-se apesar do estranhamento. No seguinte exemplo, estranhamento remete a falta de hábito, ao não-reconhecimento da norma, que, em si, não constitui uma disformia. Por exemplo, uma inversão de verbo e sujeito: *sont devenus tangibles les cheveux de confuses fougères*. O hábito, a norma²⁸⁰, sendo: *les cheveux de fougères confuses sont devenus tangibles*. A primeira frase, além de perfeitamente inteligível, conserva ritmo, poeticidade e hospeda a estrutura da língua portuguesa. Ela encaixa-se no não-normatizado do francês, estica a língua sem rasgá-la.

²⁸⁰ As línguas não *pro-drop*, como o francês, não autorizam uma ordem inversa, verbo-sujeito. No português, o parâmetro do sujeito nulo envolve também a possibilidade da inversão verbo-sujeito. Não desenvolvemos o parâmetro *pro-drop* em todas suas ocorrências por remeter a um estudo lingüístico fora de nosso propósito nesta análise. Limitamo-nos a dizer que o português é uma língua *pro-drop* parcial. Por outro lado, a ordem das palavras não é livre, o substantivo precede o adjetivo, a inversão é rejeitada.

A partir daí emerge o conceito de terceira língua, que confere ao texto traduzido a sua qualidade literária, tornando-o um texto de fruição, no sentido de Barthes. Assim, o tradutor, além de escrever de dentro de sua língua, de forma literária, traz, também para dentro dela, a língua do outro. Daí a sensação, no leitor, de uma língua peculiar, a mesma e no entanto diferente, que não entrava a compreensão e abre para a interpretação. Ela é o cerne da diferença entre o que Meschonnic denomina tradução-texto e não-texto. A terceira língua nasce no lugar *non-normé* da língua materna definido por Berman: "Tel est le point essentiel: rechercher dans la phrase française les mailles, les trous par où elle peut accueillir [...]. Pour traduire, le traducteur doit chercher le non-normé de sa langue"²⁸¹.

Esse lugar nevrálgico, esse ponto cego da língua aparece ao tradutor como uma falha, uma vacuidade semântico-cultural. O autor-escritor português Herberto Helder situa a sua prática de escrita nos "espaços baldios da língua portuguesa" quando ele traduz²⁸². A façanha é, então, conseguir preencher essa falha com o excesso da língua-cultura de partida. Seria como fazer transbordar na língua materna o que transbordou da língua outra. Meschonnic, com outras palavras, diz também: "La traduction si elle veut donner à lire le langage de ce texte dans la langue d'arrivée, doit être non seulement langue d'arrivée mais rapport entre langue d'arrivée et langue de départ [...]"²⁸³. Aí estamos no núcleo duro da tradução, esse movimento de passagem, esse *rappor*t. Não somente a língua de chegada, via o etnocentrismo geralmente recomendado pelo meio editorial; a língua mais o movimento que a coloca em discurso outro, que a faz invenção.

Emprestamos, de Marcos Bagno, o conceito de norma oculta²⁸⁴ para nomear essa terceira margem da escritura tradutória. Aqui, a norma oculta resgata o antigo francês e sua prática do paradigma do sujeito nulo e da inversão verbo-sujeito. É nessa norma oculta – mais de uma língua – que se dá a

²⁸¹ A. Berman. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 131.

²⁸² J. Barrento. *O arco da palavra*, p. 175.

²⁸³ H. Meschonnic. *Pour la poésie II*, p. 345.

²⁸⁴ O sintagma pareceu-nos idóneo para definir nosso pensamento; no entanto, Marcos Bagno usa o conceito no âmbito sociolingüístico, em uma relação de poder.

hospitalidade linguageira de Ricoeur no albergue do longínquo de Berman. Trabalhar na norma oculta seria revelar a luz do texto móvel, fazer cada palavra ressoar na sua dupla significação, seria resgatar o peso das palavras e alcançar o equilíbrio semântico. Assim, não analisamos a criação dessa terceira língua como uma operação lingüística, mas como uma capacidade de relação, de aceitação e hospedagem de uma alteridade. É nesse sentido que o tradutor é, como diz Haroldo de Campos, um *transculturador*.

Nos casos de sujeitos nulos, procuramos negociar uma solução que preservasse efeito e compreensão. Recorremos ao uso do infinitivo ou do gerúndio, que não requerem pronome, tanto na primeira como na segunda fase. Parece-nos que, no segundo processo tradutivo, o fato de traduzir uma versão após a outra e diretamente do manuscrito fez com que trabalhássemos mais livremente no não-mormatizado da língua francesa; é o que atesta a versão 1 do manuscrito 1. Os primeiros jorros são menos rasurados. Nas releituras, as rasuras remetem à busca da economia lexical. Dizer o mínimo para significar o máximo. Está ligado à técnica narrativa do escrito para si.

No manuscrito, o primeiro pronome sujeito está expresso quatro linhas antes do primeiro parágrafo terminar: *Ele investiga sem avidez*. É interessante salientar que o *ele* aparece em sobrecarga, isto é, por cima de algo escrito antes, à máquina. O *scriptor* não rasurou, ele voltou para trás e reescreveu por cima. É difícil afirmar qual era a palavra inicial, parece-nos possível distinguir sob a sobrecarga: E me.

Em ambas as fases, nos defrontamos com essa rasura de substituição na versão 1 do manuscrito: "~~Estou tão perdido~~. Ando muito perdido". Tentando aproximar-nos do "pensamento" sob a rasura, procuramos entender o que está expresso nessa substituição. Parece-nos que "estou tão" provoca um efeito fixo e lacônico, reforçado pela assonância "ou-ão". A substituição enfoca ambas as palavras; portanto, não se trata de suprimir a assonância, tendo em vista que a difração do som é um recurso que sustenta o ritmo geral do conto. A mudança modula o efeito de "perdido", ameniza, movimenta e duplica. Ameniza pela passagem de "tão" a "muito", movimenta e duplica na mesma palavra, "ando".

Com "ando" ouve-se dois sentidos, "erro, vagueio", e "estou, me sinto". É essa tensão carregada por "ando" que provoca um sentimento de mal-estar, de desconforto, não alcançado por "estou". Na tradução é a mesma tensão que há de ser mantida. Elimina-se, portanto, "je suis", "j'erre" que interpreta e retém um só sentido. Optou-se por "je vais" que funciona como "anda" e mantém a dubiedade. Verificamos que, no diário, o tempo do verbo está no imperfeito: "andei muito perdido", e que a frase vem pontuar o fim de um ciclo em que o autor ficou sem escrever, sem produzir. Na passagem para a ficção, ele coloca a ação no presente para mostrar a continuidade de um estado de espírito.

Trabalhar diretamente no manuscrito possibilitou leitura e releitura "PENSAMENTO POR PENSAMENTO"²⁸⁵, como desejava Guimarães Rosa, e não é por acaso que ele escreveu com letras de forma. De fato, a sensação de conviver com o "pensamento" de Caio F. foi patente quando traduzimos diretamente a partir dos manuscritos, o que não aconteceu com o texto fixado, porque a análise genética foi anterior.

3.3 TERCEIRA LÍNGUA E LÍNGUA RAINHA

Celui-ci [l'acte de traduire] n'opère pas seulement entre deux langues, il y a toujours en lui (selon des modes divers) une troisième langue, sans laquelle il ne pourrait avoir lieu (Antoine Berman).²⁸⁶

A referência a uma terceira língua remete-nos a João Guimarães Rosa que, para escrever, apesar das palavras, cria, em português, a língua materna que ele investe, uma idiossincrasia lexical, emprestando de outras línguas, como o russo, japonês, alemão ou italiano, entre muitas outras, até chegar a "m%", isto é: "meu cem por cento". Assim, Rosa passa por uma terceira língua para traduzir o seu pensamento, o que já faz do ato de escritura uma tradução, corroborando o pensamento de Valéry, Proust, Claude Simon ou Meschonnic, entre vários, incluindo o próprio Rosa. Berman acrescenta: "Il y a là une dimension complexe,

²⁸⁵ J.G. Rosa. *Correspondência com seu tradutor alemão*, p. 116.

²⁸⁶ A. Berman. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 112-113.

car l'écriture suppose, elle aussi, une autre langue-reine, qui d'ailleurs a été longtemps le latin"²⁸⁷. É nesse sentido que consideramos o tradutor como um autor cem por cento, por ele criar seu discurso, escrever a sua singularidade e ter sua terceira língua.

O aprendizado ou a familiarização com uma língua estrangeira pode surgir como uma necessidade de ferramenta nova, pois dicionários ou glossários alcançam rapidamente limites no registro da criação. Uma ferramenta no sentido de descobrir um mecanismo lingüístico, poético e significante diferente. É ampliando os horizontes lingüísticos e culturais que podemos avaliar com recursos maiores e distanciamento as possibilidades do próprio idioma. Fazê-lo sair da rotina da língua normatizada, que acaba circunscrevendo-o até formatá-lo nos moldes finitos do "bom" francês, por exemplo. Acessar outro espaço lingüístico mostra outros mecanismos, outra poética, nos quais é possível apoiar-se, de forma ciente ou não, para entrar no não-normatizado, ou norma oculta, da própria língua. Nesse sentido, é interessante salientar que, no curso de formação de professor de *Francês Língua Estrangeira* (FLE), é obrigatório um semestre de aprendizado de uma língua outra e radicalmente diferente.

Em nossa prática tradutora, foi de forma intuitiva que sentimos a necessidade de penetrar um mundo lingüístico desconhecido, não somente outro pela língua mas pela história, a cultura, e até pelo mistério que veicula. Assim, começamos a nos interessar pelo hebraico. As leituras posteriores dos livros de Meschonnic confirmaram e ampliaram esse interesse. Ultimamente, a leitura da entrevista de um tradutor francês, Pierre-Emmanuel Dauzat, renomadíssimo e extremamente controverso, como também o é Meschonnic, foi tão epifânica quanto nosso estudo do *Ivrit*²⁸⁸. De fato, Dauzat expressou o seguinte:

Depuis que j'ai découvert le yiddish, je n'éprouve presque plus le besoin de découvrir de nouvelles langues. C'est une langue qui réunit toutes les langues européennes à la fois, une langue à géométrie variable, qui change de shtetl en shtetl et n'est jamais là où on l'attend.²⁸⁹

²⁸⁷ Ibid., p.113.

²⁸⁸ Hebraico.

²⁸⁹ Entrevista para *Le monde des livres*, em 21.02.08.

Nossa afeição pela língua hebraica, que passamos a estudar, ajudou a modificar a nossa posição de leitora perante o texto a traduzir e, portanto, nos auxiliou em nosso processo tradutório por iniciar-nos a outros mecanismos de pensamento. Com efeito, um texto em hebraico tem uma abordagem peculiar; para lê-lo, é preciso saber o lugar e a natureza das vogais. As vogais são signos diacríticos, pontos, colocados embaixo, em cima, ou ao lado da consoante, necessários à pronúncia da palavra e, portanto, à leitura. Quem não conhece a posição dos pontos não pode ler, isto é, pronunciar, mental ou oralmente, a palavra; ou pode lê-la de várias formas, de outras formas. Uma desatenção na colocação desses pontos vocálicos pode mudar a pronúncia de uma palavra e seu sentido sempre duplo. Então, poderíamos dizer, *à la Rimbaud*, que ler o *ivrit* é dar cor às vogais. É nesse sentido que estabelecemos um paralelo entre o hebraico e a tradução. Traduzir seria colocar os pontos no lugar adequado para dar a ler, pois, sem leitura, nada se desenvolve. Seria colorir, matizar o texto de chegada com a alteridade do texto de partida.

Por outro lado, intuíamos que ter acesso ao texto sagrado, na língua em que ele foi escrito, nos daria a possibilidade de estudar como ele foi traduzido, podendo aproveitar esse estudo em nosso processo tradutivo. Pois, como diz Meschonnic:

Il est vrai qu'il y a une spécificité remarquable du texte biblique. C'est qu'en tant que texte religieux, justement, au lieu de fermer la réflexion sur un cas particulier, il l'ouvre sur une extension à l'ensemble du traduire, quels que soient les textes et quelle que soit la langue.²⁹⁰

Em hebraico cada palavra possui, no mínimo, dois sentidos²⁹¹. "Plus d'un mot en un mot, plus d'une langue en une langue", diria Derrida. É essa dimensão de sentido duplo que fundamenta a língua hebraica. Entender um só sentido leva ao desequilíbrio. Contudo, não se trata de polissemia, não se avalia os vários sentidos para, em função do contexto, fazer a escolha certa. Trata-se de uma pluralidade semântica simultânea, não é nem um sentido nem o outro, é um sentido a mais, uma tensão não resolvida, redundando em um terceiro sentido.

²⁹⁰ H. Meschonnic. *Éthique et politique du traduire*, p. 73.

²⁹¹ No salmo 62: *Deus falou uma vez; duas vezes ouvi isto*. Está dada a abertura do ouvido para o sentido duplo.

Pleno, por gerar o equilíbrio, isto é, mantendo, nessa tensão a possibilidade de leitura plena, para que o leitor da tradução, por sua vez, possa alcançar o texto de gozo e encontrar seu equilíbrio próprio. Isso equivale a dizer que, se o tradutor conseguir manter a tensão, ele não interpreta, isto é, não confunde anfibiologia com polissemia, e não fica escravo do contexto. Não escolhe a facilidade, não subestima o leitor, ultrapassa o etnocentrismo. Tenta expressar o *indizável* flaubertiano ou restabelecer a verdade do 'original ideal' que o autor desvirtuara²⁹².

Portanto, a língua de chegada, sendo uma, deve, para ressoar na sua unicidade, significar duplamente. É nesse ponto que o paralelo com o hebraico parece-nos bastante revelador, pois, além de uma experiência enriquecedora, ele pode ser uma ferramenta auxiliando o pensamento a entrar nessa mecânica da dubiedade característica do texto literário. Partimos da metodologia de tradução da Bíblia hebraica, a anfibiologia, utilizada pelo filósofo Marc-Alain Ouaknin e que ele desenvolve no seu atelier de tradução *Targum*²⁹³. Introduzido por Maimônides, o conceito foi retomado por Roland Barthes²⁹⁴, segundo o qual cada palavra sempre tem dois sentidos, que chamamos de polissemia. Contudo, anfibiologia não é polissemia, já que ela reduz os vários sentidos a um único em função do contexto, enquanto a anfibiologia consiste em entender ambos os sentidos ao mesmo tempo, como se um piscasse para o outro e que o sentido da palavra fosse esse piscar. Assim, uma mesma palavra, numa mesma frase, no mesmo tempo, quer dizer duas coisas diferentes. O que provoca o gozo semântico quando o sentido duplo ressoa na tensão entre o dois sentidos. Parece-nos que é no terceiro texto, e no prototexto, que essa tensão, ou parte dela, dá-se a ver, possibilitando que ela seja apreendida como uma galáxia de significantes e não como uma estrutura de significados²⁹⁵. Para nós, escrever é trabalhar no e com o significante para, a partir dele, estilhaçar, estrelar o sentido e nunca deixá-lo se pôr, se acomodar na solidão do significado, "le signifiant, c'est bien ce que le terme veut dire, ça signifie. Le remplacer par un de ses signifiés est un abus de

²⁹² Citação de Guimarães Rosa.

²⁹³ Tradução, em hebraico.

²⁹⁴ R. Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 72.

²⁹⁵ R. Barthes. *S/Z*, p. 11.

langage, mais l'attitude la plus courante dans notre tradition culturelle"²⁹⁶. Assim, quando Meschonnic, sempre ele, abre as veredas, o seguimos, pois, de certa forma, trabalhar na anfibiologia do significante é, para o escritor-tradutor, sublimar a sua tão conhecida solidão.

A terceira língua remete à língua que sustenta o discurso traduzido, hospeda e cria no não-mormatizado da língua que traduz. Ela faz perdurar, na recriação, essa íntima estranheza da língua. A passagem por uma ou várias outras línguas no processo de tradução equivaleria a uma sorte de intertextualidade entre as línguas conhecidas pelo tradutor. De fato, quando lê-se um livro, todas as leituras anteriores, conscientemente ou não, são ativadas. O mesmo acontece no processo de escritura. Portanto, no processo tradutório, além da mobilização dessa leituras, mobiliza-se também todo o saber adquirido sobre outras línguas. É dessa "interlinguagem" que surge a terceira língua, cada tradutor possui a sua própria e ela forma-se a cada nova tradução. Em outras palavras, João Barrento conforta: "No texto traduzido, manifestação de um terceiro grau de linguagem, não a do texto alheio, não a de um sempre possível texto próprio, mas uma construção discursiva que participa de um e de outro, sendo outra coisa"²⁹⁷.

A terceira língua não é um idioma novo, é o modo singular que cada tradutor possui de recriar seu discurso próprio em uma forma nova.

3.4 PARA UMA CRÍTICA DA TRADUÇÃO

Le champ de nos rapports, j'entends de l'écrivain et du chercheur, est celui de l'*écrit*, non seulement écrit figé par la publication, mais le texte en devenir, saisi pendant le temps de l'écriture, avec ses ratures comme avec ses repentirs, miroirs des hésitations de l'écrivain comme des manières de rêveries que révèlent les achoppements du texte (Louis Aragon).²⁹⁸

²⁹⁶ H. Meschonnic. *Éthique et politique du traduire*, p. 173.

²⁹⁷ J. Barrento. *Poço de Babel*, p. 106.

²⁹⁸ L. Aragon. D'un grand art nouveau: la recherche, Flammarion, 1979, p. 8. *Essais de critique génétique*.

Como diz Aragon, a mediação entre pesquisador e escritor situa-se no escrito em devir. Parece-nos legítima a abertura do campo de relações, entre ambos, ao campo da tradução literária, por ela ser sustentada pela escritura literária, a invenção do discurso e, portanto, por ela possuir seu próprio laboratório do escrever e seus bastidores da criação. Não pretendemos elaborar uma metodologia de avaliação das traduções. Limitamo-nos à avaliação de nossa tradução. Contudo, procuramos evidenciar que a análise do terceiro texto do tradutor pode constituir-se em objeto significativo para acompanhar o movimento do processo tradutivo e a emergência do texto traduzido. Assim, tendo acesso à cena da escritura-tradutória, podemos, mesmo que parcialmente, pois não nos dará acesso ao pensamento do tradutor, entender as escolhas, as renúncias, as dúvidas e incertezas. Parece-nos que é na análise desse conjunto de atitudes que se localiza o cerne da avaliação. De fato, quando se trata de avaliar uma tradução literária, é preciso delimitar o que será avaliado. Geralmente é aí que se dá o passo em falso, pois ressurgem o velho demônio da norma. Nesse caso, avaliar não passa de um controle de "qualidade" para receber a estampilha *bon français*. Contudo, controlar a "qualidade" limita-se a comparar com a norma. Dessa forma, parece que a avaliação perdeu-se, assim como o texto de partida. Daí a homogeneidade da literatura em tradução e o grito dos tradutores que fazem da ética um critério fundamental. Por outro lado, os próprios autores, quando podem, irritam-se com tal deturpação e criticam os tradutores. É o que faz Milan Kundera: "Inúmeras vezes fiquei irritado com traduções traiçoeiras, sem perceber que os responsáveis não são necessariamente os tradutores"²⁹⁹. Do outro lado está o testemunho do tradutor falando para todos: "Des écrivains étrangers critiquent les traducteurs français d'édulcorer l'expression – et donc aussi le contenu – de leurs œuvres. Il faut que ces auteurs sachent que les édulcorations ne viennent pas forcément des traducteurs: elles sont très souvent imposées par les propres maisons d'édition"³⁰⁰. Isso nos leva a perguntar: quem avalia? Geralmente a

²⁹⁹ Artigo do jornal Le Monde, 1996. Da mesma forma, no seu livro *Les testaments trahis*, no capítulo: Une phrase, ele critica com virulência as traduções de Kafka. Por sua vez, no seu livro, *Escândalos da tradução*, L. Venuti dirige uma crítica ácida a Kundera acusando-o de querer controlar as interpretações dos tradutores de seus livros, e de ter a visão ingênua que "a intenção do escritor estrangeiro pode cruzar de forma não adulterada uma fronteira lingüística e cultural" (p. 17).

³⁰⁰ P. Blanchaud. *Du problème que pose la révision des traductions littéraires par les éditeurs*. L'Atelier du Roman, n. 4, maio de 1995.

censura lingüística ocorre na editora, na fase de revisão, quando o editor exige um texto "elegante", "bem escrito", de "fácil leitura". Nesse caso, o tradutor é sempre o perdedor, ou ele submete-se ou seu trabalho não é aceito. No terceiro texto de sua tradução de *Memória de mis putas tristes*, voltando da revisão, Nepomuceno anota as correções sugeridas, explicita sua escolha, explica o texto fonte. Sobre uma modificação feita pelo revisor querendo trocar: "Em noite de brisa podia-se escutar os gritos..." por "podiam-se escutar", e justificando que na voz passiva a correção estava correta, Nepomuceno escreve: "não vale o correto, vale o escrito". Nesse exemplo, correto não equivale à norma; portanto, Nepomuceno situa-se no não-normatizado de sua língua e impõe sua escolha: "Ao escritor se permite mais liberdade que ao tradutor. Como reitero de forma até radical que não sou tradutor, mas um escritor que traduz os amigos, consigo essa diferenciação". Essa situação comprova que o tradutor não é considerado no mesmo patamar que o autor e que suas escolhas, quando no não-normatizado da língua, são sempre questionadas e não conservadas.

Por outro lado, parece-nos importante definir quem avalia: o revisor ou o crítico literário? Parece-nos que ambos, cada um em um momento diferente. Sendo o primeiro um censor e o segundo, esquecendo que leu uma tradução, fala do texto do próprio autor como se o criticasse no texto original.

Aqui, tentamos analisar em qual medida o projeto inicial foi cumprido em função de nosso critério principal, o de tradução-texto. Sendo o avaliador o próprio tradutor, procuramos conservar uma imprescindível imparcialidade. Todavia, antes de tudo, nossa avaliação tende a lançar mão de uma abordagem crítica novadora e a analisar sua viabilidade.

Il existe depuis l'Âge classique des recensions critiques de traductions, où "critique" signifie jugement (en langage kantien) ou évaluation (dans le langage d'une moderne école de traduction). Mais si critique veut dire analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur; si critique veut dire, fondamentalement, dégagement de la vérité d'une traduction, alors il faut dire que la critique des traductions commence à peine à exister.³⁰¹

³⁰¹ A. Berman. *Pour une critique des traductions*: John Donne, p. 13-14.

Parece-nos que o processo crítico, de modo geral, não envolve o conceito de experiência e de prática, limitando-se, portanto, a uma certa superficialidade. É o grande paradoxo da crítica que exercita sua *doxa* com um embasamento pelo menos restrito. Não pretendemos afirmar que a Crítica, para ser crítica, há de ser genética. No entanto, tendo em vista a penetração na dimensão escondida que a crítica genética proporciona, seria equivocado afirmar que ela não passa de uma moda ou de um "avatar" da filologia. Temos, aqui, que distinguir dois momentos, diríamos dois sentidos, pelo menos, de uma mesma palavra. O momento do texto publicado e o momento do terceiro texto. Isto é, o produto e o processo. Geralmente, a crítica literária debruça-se sobre o produto que ela interpreta e apreende como sendo logo duvidoso, por emergir de uma passagem acarretando perda da criatividade, da originalidade, pré-requisito legitimando uma avaliação negativa. De fato, os críticos de textos traduzidos – raramente capacitados para ler a língua fonte – apresentam quase sempre a mesma litania lingüística, sintática e até gramatical, vestindo a farda do professor de língua e julgando a partir da velha dicotomia tão denegada pelos tradutores, forma-sentido. Para sair do círculo vicioso, a abordagem do terceiro texto parece-nos necessária, no intuito de fornecer ao crítico uma prova factual de um raciocínio em desenvolvimento, sustentando uma escritura, a partir do qual ele não deverá imaginar e sim desvendar a verdade da tradução, como o preconiza Berman. Aliás, se retomarmos o que designa a palavra tradução, vemos que remete ou ao processo de transformação de um texto fonte em texto de chegada ou ao produto desse processo. Constatamos, então, que a avaliação concerne sempre o produto e nunca o processo. Talvez seja conveniente uma mudança de hábitos que incluísse, na medida do possível, o processo e o produto. Contudo, pequena ou grande, a revolução na abordagem crítica, para ser viável, depende do acesso, pouco provável, ao manuscrito do tradutor; relembremos, então, o apelo de Peter Bush: "Une telle absence d'observation des traducteurs en chair et en os et de leurs manuscrits, de leur correspondance et de leurs parcours a de quoi troubler"³⁰². Finalmente, a crítica objetiva da tradução encontra o mesmo dilema que a crítica genética, somando outro ponto em comum.

³⁰² Citado na p. 106.

Todavia, o terceiro texto, por si só, não sustenta uma crítica. Ele deve fazer parte de um conjunto, formado do texto de partida e do texto de chegada, ocupando o espaço vazio que mencionou Ricœur. Nele estaria concentrado o critério absoluto da tradução por excelência, a perenização do sentido: "Ce critère absolu serait le même sens, écrit quelque part, au-dessus et entre le texte d'origine et le texte d'arrivée. Ce troisième texte serait porteur du sens identique supposé circuler du premier au second"³⁰³. Relembrando Eco, esse sentido idêntico absoluto não existe, pois não se pode dizer a mesma coisa em outra língua, somente *quase* a mesma coisa. Que seja. No terceiro texto, portanto, se dá a gênese do quase. Por outro lado, o terceiro texto desmistifica a facilidade da tradução e a revela em todo o seu complexo processo, da mesma forma que o prototexto desmistifica as "musas" da inspiração e revela o suor no rosto do escritor burilando seu texto.

O primeiro olhar crítico sobre o texto traduzido é dado pelo próprio tradutor e, de uma certa forma, ele ainda pertence ao processo tradutório. Portanto, a primeira fase de crítica totalmente "virgem" do texto deve se dar no processo pré-editorial da mesma maneira que se dá para o livro de um autor, pois, geralmente, a tradução resulta de uma encomenda feita por uma editora. A primeira diferença localiza-se no fato de o tradutor não ser reconhecido como autor. É até difícil expressar o tipo de reconhecimento que recebe o tradutor. Ele é tradutor, meramente. Quase que pejorativamente. Portanto, tolerado e com "direitos"³⁰⁴ limitados sobre o texto que ele escreveu. Será uma tarefa demorada mudar essa premissa.

O ponto de partida da avaliação é a leitura do texto final, pois é a partir dele que o terceiro texto torna-se prototexto, e não o contrário. É no intuito de esclarecer falhas, ou zonas textuais problemáticas, mas também de jubilação, que deverá recorrer-se ao terceiro texto. Portanto, a avaliação começa com a leitura do produto. Apoiamo-nos sobre o "método" esboçado por Berman, constituído da

³⁰³ P. Ricœur. *Sur la traduction*, p. 60.

³⁰⁴ A lei considera a obra do tradutor original somente na expressão; contudo, ele produz uma obra do espírito. No Brasil, o tradutor, e sua obra derivada, são protegidos pela Lei nº 9.610. Na França, o tradutor é considerado como um autor, seus direitos morais e patrimoniais são protegido pelas leis: L. 131-4 et L. 132-6 do Código da Propriedade Intelectual.

leitura e releitura do produto com um olhar *receptivo*³⁰⁵. É esse o processo avaliativo que deveria fornecer a editora e que procuramos experimentar aqui.

A primeira leitura deve determinar se o texto traduzido tem embasamento, isto é, se ele tem qualidade escriturais básicas e se constitui-se verdadeiramente em texto com *consistência imanente*, fora da sua relação com o original. Por outro lado, serão apontadas as zonas acima referidas, em que o texto perde seu ritmo, soa falso, apresenta sintaxe estranha, frases incomuns, ou se, pelo contrário, o texto flui tão bem que tende a parecer "francês" de mais. Utilizamos a tradução oriunda da segunda fase tradutória, por ser nossa preferida. Não será consultado o texto original.

Nossa leitura interrompe-se já no título, na palavra *annotations*. Ela é pouco comum e geralmente utilizada em outro contexto; portanto, coabita de modo estranho com uma história de amor. Recorrendo ao terceiro texto, vemos que o tradutor ficou em dúvida até o fim, entre *notes* e *annotations*. Portanto, houve uma reflexão em torno da palavra que sustentou a escolha, não se trata de uma mera literalidade.

A frase do *incipit* não apresenta incongruidade sintática nem lexical, ela deve ser lida num sopro, pois é o ritmo que a sustenta, ela logo evidencia uma escritura de tradução, é provável que uma escritura direta em francês não a teria composto. Contudo, ela é harmônica, e se ela provoca um choque é de forma positiva, cria o impacto e faz o convite funcionar. Consultando o terceiro texto, constatamos que essa frase passou por várias fases de reescritura, ela foi muito trabalhada, não tanto no léxico mas no encadeamento das palavras à procura do ritmo, sustentando a simplicidade e a clareza do enunciado.

No decorrer da leitura, são principalmente os parágrafos de monólogo que freiam a leitura. Não é uma falha na compreensão lexical, o ritmo de leitura mais lento concerne a continuidade enunciativa, o entrelaçamento dos narradores. Vemos no terceiro texto a reflexão acerca da dificuldade de dever introduzir os pronomes pessoais que, de um lado, mostram a pessoa que fala e, do outro,

³⁰⁵ A. Berman. *Pour une critique des traductions*: Jonh Donne, p. 65.

confundem, pois acabam não mostrando nada. Aí, parece-nos um ponto a favor, pois o pronome só assume sua função sintática na língua não *pro-drop* e não interfere na narração.

Por outro lado, há passagens que fluem, sobretudo no diário, como por exemplo nas p. 3 e 4.

O terceiro texto não apresenta muitas rasuras nas partes do diário. Parece que, a partir dessa p. 3, a leitura habitua-se ao tipo de escritura denso e sustentado, ela entra no ritmo do texto.

Na p. 5, a aparição do pronome *elle* causa um efeito de surpresa. Consultando o terceiro texto, vemos que não houve problema na escritura tradutória a respeito desse *elle*. Esse pronome consta na versão 1 dentro de um extenso monólogo que foi redistribuído. Essa versão da tradução apresenta poucas rasuras. Parece que a redistribuição do texto acarreta várias reescrituras do texto disseminado, principalmente, na versão 3 da tradução, e que foram feitas com consultas do original, já que as rasuras substituem palavras não em busca de um ritmo outro, mas em busca de uma melhor precisão, e essa precisão só pode ser em função do original. O cotejo com o original, no trabalho das releituras da tradução, parece quase sistemático, já que, sendo a estrutura do enunciado tão peculiar, a necessidade do apoio do original, para recriá-lo nos mínimos detalhes e efeitos, torna-se uma baliza indispensável justamente para não tender a colocar o texto em *bom francês*. É a sensação que sobressaí ao ler a tradução à luz do terceiro texto. Assim, o efeito de estranheza, provocado pela estrutura frasal, está justificado.

No começo da p. 6, numa fase de monólogo, a leitura pára numa estrutura destoando por remeter ao registro escrito. Recorrendo ao terceiro texto, vemos que essa estrutura foi alvo de uma série de reescrituras em busca da formulação que imbricaria, de forma indissociável, ritmo e estrutura. A solução 2 era satisfatória. Na versão três, a substituição visa provavelmente a sistematizar o uso de *ça*, o que também é satisfatório. O "crítico" sugere a supressão do *il* interrogativo. Na mesma página, *en nos ongles polis*, pára a leitura. No terceiro texto, todas as versões atestam um *sur*; é provável que essa mudança não

atestada no terceiro texto decorra de um excesso de proximidade com o original, acabando por provocar um estilo empolado que não tem o texto de Caio F. Sugere-se a volta do *sur*.

Na p. 7, as duas primeiras frases do parágrafo 4 soam mal. O *longtemps* e o *combien* não estão em harmonia; o *beaucoup* da segunda linha é pobre. Recorremos ao terceiro texto, a partir da versão 2, já que o parágrafo não consta na versão 1. Constatamos várias rasuras e reescrituras concernentes às três palavras acima citadas. Parece-nos que a última solução, na versão 2, é mais harmoniosa, por não desafinar no ritmo de leitura. É provável que, na passagem para a versão 3, houve uma consulta do original, no intuito de apoiar-se nele, mas a tradução foi demasiada literal. Nesse caso, em desfavor, pois o que ritmou em português, literalmente falando, não ritma em francês. Identificamos aqui a preocupação de não repetir *longtemps*, provavelmente expresso em português com duas palavras diferentes, pois se o autor tivesse repetido uma palavra, o tradutor, por sua vez, teria feito o mesmo. Aqui, o crítico sugere que o texto seja revisto e retomada a solução da versão 2³⁰⁶.

Na segunda fase de sua "metodologia", Berman propõe que o crítico faça a leitura do original, visando uma pré-análise preparatória ao cotejo com a tradução. Assim preparados, tanto o crítico literário quanto o revisor da editora produziram uma crítica construtiva, isenta de arbitrariedade e beneficiando toda a malha literária, do autor ao leitor. No entanto, na prática de uma editora, é pouco provável que haja um revisor leitor diferente para cada língua traduzida e que disponha de tempo suficiente para essa demorada tarefa. Contudo, parece-nos que se, pelo menos na primeira releitura, o revisor, quando surge a dúvida, pudesse recorrer ao manuscrito do tradutor, uma solução menos drástica poderia ser encontrada e o revisor poderia até entender a escolha do tradutor.

Enquanto isso não acontece, permanece a sempiterna sentença: "esse texto parece uma tradução", julgamento, por si só, neutro, mas que, na prática, é altamente depreciativo:

³⁰⁶ "Ils sont là depuis pas mal de temps, ils ne savent pas combien. Il pense: il faut que ça dure longtemps". Ao em vez de: "Ils sont là depuis longtemps, ils ne savent pas combien. Il pense: il faut que ça dure beaucoup".

[que] la traduction qui "sent" la traduction soit considérée comme mauvaise, c'est là un contresens, qui méconnaît que l'écriture d'une traduction est un mode d'écriture irréductible: une écriture qui accueille dans sa langue propre l'écriture d'une autre langue, et qui ne peut, sous peine d'imposture, faire oublier qu'elle est cette opération.³⁰⁷

Maurice Blanchot corrobora o pensamento de Berman quando ele afirma que

À la vérité, la traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu: constamment elle y fait allusion, elle la dissimule, mais parfois en la révélant et souvent en l'eccentuant, elle est la vie même de cette différence, elle y trouve son devoir auguste, sa fascination aussi, quand elle en vient à rapprocher orgueilleusement les deux langages par une puissance d'unification qui lui est propre et semblable à celle d'Hercule resserrant les deux rives de la mer.³⁰⁸

Esse desencontro sócio-semântico evidencia uma falha na tradução intralingüística.

A intuição de Berman, quando ele sugere fazer um levantamento das zonas significantes do texto fonte por circunscreverem uma escritura com alto grau de necessidade para compará-las depois com o texto traduzido, parece ser de cunho genético, pois, para ele, essas frases são "des phrases qui, brusquement, attestent au plus près le mouvement et la lutte de la pensée [...] ce dont témoignent, sur toute l'étendue de la littérature, les «brouillons», «versions», «états» et «varianes»"³⁰⁹. Portanto, já nessa fase de crítica do original, recorrer ao manuscrito do autor revelar-se-ia produtivo por evidenciar a zona de tensão intuída. Por outro lado, Berman confirma aqui o que Willemart disse, e que já citamos: "o que está escondido sob a rasura, muito mais do que seu efeito – o texto visível – é frequentemente o ponto de partida do *scriptor* e assinala um não-dito do texto publicado. Por isto, sustentamos que o texto publicado é a metonímia do manuscrito"³¹⁰. Parece-nos interessante salientar o uso que faz Berman de aspas para citar rascunhos, versões, variantes, estados, como se fossem

³⁰⁷ A. Berman. *L'épreuve de l'étranger*, p. 249.

³⁰⁸ M. Blanchot. *L'amitié*, p.71.

³⁰⁹ A. Berman. *Pour une critique des traductions: John Donne*, p. 71.

³¹⁰ Ph. Willemart. *Crítica genética e psicanálise*, p. 20.

palavras inconvenientes, a manusear com distanciamento, pois designando os restos, o descartado, a margem. Todavia, seguindo a sua intuição genética, Berman aprofunda: "L'œuvre finale est achevée, définitive, mais elle garde toujours quelque chose de cette phase de gestation, de tâtonnement, à partir de laquelle elle a bifurqué vers sa figure finale"³¹¹.

Por outro lado, comentando o trabalho de tradutor, Berman continua aludir ao espaço genético:

Que l'acte de traduire repose effectivement sur une telle pénétration de l'individualité et sur une "mimique génétique", c'est ce qu'atteste l'expérience de tout traducteur littéraire: le rapport du traducteur au texte qu'il traduit (à son auteur et à sa langue) est tel qu'il pénètre cette zone de où elle est, bien qu'achevée, encore en genèse. Le traducteur pénètre pour ainsi dire dans l'intimité de l'auteur avec sa langue, là où sa langue privée cherche à investir et métamorphoser la langue commune, publique. Et c'est à partir de la pénétration de ce rapport que le traducteur peut espérer "mimer" dans sa langue l'œuvre étrangère.³¹²

Portanto, como realizar com sucesso essa mímica genética, como penetrar essa zona de gênese sem passar pelos manuscritos, pelos rascunhos, pelas variantes, pelas versões que o autor produziu? Parece que, nesse livro testamento, cujo manuscrito inacabado ele deixou três meses antes de falecer, em novembro de 1991, Berman, na sua clarividência de tradutor sempre muito à frente da época tradutiva, abre o caminho e esboça a interdisciplinaridade.

4 AVALIAÇÃO DE UM PROJETO: TRADUÇÃO-TEXTO OU NÃO-TEXTO?

Si la traduction d'un texte est structurée-reçue comme un texte, elle fonctionne texte, elle est l'écriture d'une lecture-écriture, aventure historique d'un sujet. Elle n'est pas transparente par rapport à l'original (Henri Meschonnic).³¹³

Essa epígrafe explica o que Meschonnic entende por tradução-texto. Definimos como meta, na apresentação de nosso projeto inicial, a produção de

³¹¹ A. Berman. *Pour une critique des traductions: John Donne*, p. 71.

³¹² *Ibid.*, p. 171.

³¹³ H. Meschonnic. *Pour la poétique II*, p. 307.

uma tradução-texto; verificamos, agora, se esse projeto foi, ou não, cumprido e de qual forma.

Meschonnic coloca no centro do processo tradutório a aventura histórica de um sujeito. Do seu lado, Berman faz uma pergunta fundamental na hora de avaliar uma tradução: Quem é o tradutor?³¹⁴. Ambos encontram-se na procura da figura do tradutor. Diferentemente de um autor, procurar quem é o tradutor não remete a um contexto *glamouroso*, pois essa figura, que permanece ocultada, resume-se a uma posição tradutiva, a um projeto de tradução e ao horizonte de tradutor.

Reivindicamos uma posição tradutiva visando à hospitalidade linguageira a partir de um trabalho no não-normatizado da língua francesa. Relembrando a definição de Berman, segundo o qual a posição tradutiva é um compromisso em que o tradutor elabora a sua posição em relação à tradução. Assim, defendemos que traduzir não é passar de uma língua para outra, num trabalho limitado ao signo. Para nós, o cerne do processo é o discurso, o modo de colocar a língua em discurso. A análise prévia do prototexto nos levou aos bastidores desse modo de colocar a língua em discurso, isto é, ao fazer do texto, que identificamos na seqüência analítica das três versões. No segundo passo, procuramos reconduzir esse fazer na elaboração de nosso discurso, em função da elasticidade da língua francesa. Conservamos a estrutura frásica, a elisão dos pronomes pessoais, quando possível, principalmente o "ele", para conservar toda a força literária sustentada por essas omissões que propulsam o leitor na intimidade do narrador-personagem, reconduzindo a impossibilidade, às vezes, de identificar quem fala, narrador ou personagem, e qual personagem. A negociação, para recriar esse mesmo efeito em francês, concentrou-se na introdução ou não dos pronomes, relembrando que, sendo uma língua não *pro-drop*, o francês não aceitava tal estrutura. Portanto, fiel à nossa posição, negociamos reformulações frasais suscetíveis de conservar o mistério inicial, introduzindo, portanto, um toque de

³¹⁴ A. Berman. *Pour une critique des traductions: John Donne*, p. 73.

estranheza que as frases não teriam se fossem escritas diretamente em francês³¹⁵.

A força da escritura de Caio F. está no modo de imbricar palavras, ritmo e estrutura; assim, de certa forma, o mais importante não é quem diz, é o que está dito, pois é esse dito e o efeito por ele provocado que perturba. E o fato dele ser pronunciado por uma voz e não forçosamente por sujeitos identificáveis reforça o jogo identificatório com o leitor. Conservamos a peculiaridade estrutural do modo de expressão para si, tanto no monólogo interior quanto no diário. É, contudo, delicado dizer se o texto resultante é de fato uma tradução-texto, só podemos analisar a forma do nosso processo embasando-nos no terceiro texto, que mostra, de fato, que houve processo escritural e releituras à procura de uma textualização.

Parece-nos interessante salientar aqui o fato da tradutora ser, diariamente, desde muitos anos, um *ser-em-línguas*, para aludir a Benveniste, isto é, de estar imersa em um processo em que usa conjuntamente o português e o francês no seu modo de expressão e de comunicação, acabando por não estabelecer mais distinção entre ambos, indo de um para o outro sem notar, e muitas vezes acabando por falar uma terceira língua oriunda das duas. Certamente favorável na hora de ler o texto fonte para logo reescrevê-lo, esse amálgama lingüístico pode revelar-se uma faca de dois gumes, no sentido de acabar por criar um idioma que, por não existir, não será compreendido pelo monolinguismo do outro, aqui, o leitor francês. Nesse caso, a língua não está esticada, está rasgada. Portanto, ser bilíngüe, ou falso bilíngüe, não é a condição necessária e suficiente para officiar em tradução.

Em um primeiro momento, nosso projeto foi desenvolvido como previsto. Após o estudo genético de prototexto, fixamos o texto e procedemos à tradução. Em um segundo momento, ele ampliou-se, e foi considerada a possibilidade de fazer uma tradução para cada uma das três versões existentes. Tratava-se, portanto, de traduzir a partir do manuscrito. A experiência, por ser ainda mais inovadora que a primeira, nos apareceu como a forma prática de apreender crítica

³¹⁵ Ver o texto traduzido nos anexos.

genética e tradução literária no mesmo movimento, já que se tratava de transitar de uma para a outra por intermédio da criação de uma forma, ela-mesma genética, o terceiro-texto. Assim foi ampliado o projeto inicial e obtivemos dois tipos de terceiros textos.

Na apresentação inicial de nosso projeto, distanciamos nosso horizonte do discernível nas traduções de Caio F. já publicadas na França. Colocamo-nos numa posição, senão de ruptura, pelo menos de diferença, para levar a reformulação de nosso discurso aos limites das capacidades de acolhida da língua francesa, verificando, contudo, que a legibilidade seja suficiente para não inviabilizar o nosso projeto. É provável que nossa reescritura, e nosso horizonte, estejam contaminados pela leitura que fizemos dos diários de Caio F. O acesso a esse escrito para si marcou fundo, pois nos levou a penetrar e entender o processo criativo do escritor que o imbrica de modo extremo à experimentação da própria vida. A alta poeticidade do texto de Caio F. surge da "transformation d'une forme de vie par une forme de langage et la transformation d'une forme de langage par une forme de vie, toutes deux inséparables, ou encore une invention de vie dans et par une invention de langage, ou encore un maximum d'intensité de langage"³¹⁶. Daí surge a força incomensurável da linguagem de Caio F. se, como disse Benveniste, "a linguagem serve para viver". Portanto, no momento de reescrever a vivência, é o respeito desse processo criativo que nos motivou, obviamente matizado de nossa subjetividade e da intimidade de nossas escolhas. Contudo, não nos antecipamos ao texto original. Aqui intervém a ética do tradutor. Meschonnic faz da ética uma peça-chave de seu discurso sobre a tradução, fazendo dela "le lieu même du rapport entre le langage et le vivre, entre la théorie du langage, les pratiques du langage, et la pensée de ce que peut ou doit être une vie humaine"³¹⁷. Assim, o primeiro passo é não projetar sobre o texto em tradução e, portanto, traduzir a sua própria representação da linguagem, o que equivale a substituir alteridade por identidade. Não é a língua que procuramos traduzir, é todo o que as palavras não diziam, mas faziam, no sentido escondido de um discurso murmurado no ouvido e cuja melodia ressoava na leitura, sem que soubéssemos. Portanto, ser ético é descentrar e não anexar o outro para que, da

³¹⁶ H. Meschonnic. *Éthique et politique du traduire*, p. 26-27.

³¹⁷ Ibid.

alteridade, nasça a identidade. O texto de Caio F. ressoa numa subjetivização absoluta, é ela que procuramos recriar em nosso discurso, não manipulando o original. Estamos em busca da tradução-texto e parece-nos que reelaboramos um trabalho textual em estreita correspondência com a textualidade original, que nos foi permitido pelo estudo da textualização ao longo das três versões. Portanto, podemos intuir, pelo menos de modo temporário, que nosso trabalho *a fait texte*³¹⁸, talvez tradução-texto.

³¹⁸ Segundo a expressão de Berman.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Je conçois, quand à moi, que le même sujet et presque les mêmes mots pourraient être repris indéfiniment et occuper toute une vie (Paul Valéry).³¹⁹

É, de fato, como o disse Valéry, difícil colocar um ponto final, mesmo que provisório, quando o trabalho enfoca a criação. Contudo, recapitulamos as etapas da pesquisa e seus resultados.

Na análise do prototexto, procuramos concentrar nossa leitura do texto em devir sobre seu aspecto performativo. Isto é, tentamos entender o que o escritor fez nos seus rascunhos e de qual forma ele fez. Salientamos, novamente, que o fato de ter tido um acesso contínuo ao conjunto de manuscritos, podendo manuseá-los sem limites de tempo, favoreceu nossa familiarização com a escritura de Caio F. Por outro lado, a leitura do diário escrito em 1969-1970 foi fundamental para completar nossa análise das três versões, pois, descobrimos que uma passagem do diário serviu de alicerce para a composição do conto. Pudemos, assim, chegar à descrição da técnica narrativa usada pelo autor na passagem de sua realidade para a sua ficção. Possibilitou, também, a explicitação da mudança do título, que de *Breve estória de peixes* transformou-se em *Anotações para uma estória de amor*. No seu processo criativo, o escritor partiu das anotações do seu diário, portanto de um escrito para si, que ele conservou praticamente na íntegra, entre as quais ele intercalou porções de texto, dessa vez criadas para a composição do conto, que ele formatou como um monólogo

³¹⁹ *Les cahiers*, CAH2, 999.

interior, ou fluxo de consciência; portanto, conservando a forma de discurso para si. Na passagem para a ficção, notamos que o escritor retirou quase todos os pronomes "ele" que constavam no seu diário. Concluimos que esse processo visava a tornar o texto o mais literário possível, embaralhando as falas de narrador e personagens e, contudo, a deixar pairar nas entrelinhas a presença viva do autor. Contribuiu, também, para projetar o leitor dentro de uma intimidade alheia, fazendo dele a testemunha do inventário de um irremediável e insustentável amor.

Evocamos a técnica da colagem para descrever a forma descontínua do escrito, que se constrói na alternância de parágrafos entre aspas, o diário, introduzidos por uma data, e de parágrafos sem aspas, o monólogo interior. A alternância funcionando como um diálogo de monólogos, escrito e oral, em que o fluxo de consciência preenche os espaços vazios do diário, pois, conta e comenta as ações que acontecem entre duas anotações. Na seqüência das três versões, está visível a busca do equilíbrio dialogal para sustentar o avanço da narrativa até o desfecho, que anula as esperanças e remete ao início. A última frase da versão 3, em uma rasura de supressão manual, muda o fim e fecha a esperança.

As tendências que o escritor seguiu foram, então, a busca da literariedade, a universalização visando a possibilidade de identificação para o leitor e o distanciamento do autor; o ritmo de encadeamento do diálogo de monólogos, passando pela fragmentação dos blocos de monólogo iniciais. O seguimento dessas tendências redundou na versão três, que porta um texto aparentemente dado como satisfatório pelo autor, já que ele o apresenta de modo diferente, sob forma encadernada, com uma folha de título separada, uma epígrafe introduzindo o *incipit*, e ele assina o texto. Contudo, a versão não está livre de acréscimos e rasuras. Foi a partir dessa versão que fixamos o texto, incorporando as últimas modificações manuscritas.

Nessa primeira etapa genética, procuramos cingir a *intentio operis* do prototexto. Assim, ela foi elaborada como uma fase preparatória para a segunda etapa de nossa pesquisa, a tradução do conto a partir do texto fixado. No entanto, percebemos que, apesar de ter realizado essa análise genética antes de fixar o

texto que estávamos traduzindo, o texto fixado não portava mais fisicamente as marcas de sua gênese, de modo que equivalia a traduzir um texto publicado. Contudo, podíamos identificar, nele, o lugar das rasuras passadas por estarmos imbuídos desse processo criativo longamente estudado.

Iniciado o processo tradutório, a cada suspensão da escritura tradutória recorriamos ao prototexto para dar um suporte visual à nossa dúvida, já que possuíamos os manuscritos e que o texto fixado não falava por si só. Portanto, acabamos por desenvolver o processo de tradução, seguindo o texto fixado e o manuscrito, principalmente o da terceira versão, mas, quando não conseguíamos uma solução satisfatória, recorriamos às versões 1 e 2. Assim, quando surgiu a idéia de traduzir cada versão diretamente do manuscrito e iniciamos o que chamamos de segunda fase tradutória, nos demos rapidamente conta que a identificação imediata da rasura, e portanto da mudança do escrito, refletia-se em nosso processo de escritura tradutória, no sentido de, por estar imergida no movimento escritural, ou no seu resultado, refazíamos, em francês, o raciocínio da mudança e elaborávamos ao mesmo tempo a nova consistência. De certa forma, estávamos nessa "mímica genética"³²⁰ evocada por Berman e que, segundo ele, sustenta o ato de traduzir, pois permite uma penetração da individualidade alheia. A partir daí, a nossa leitura passava por uma sorte de processamento duplo, de compreensão e reelaboração do movimento escritural, antes de redundar em escritura. Mecanismo que, na primeira fase, era diferido por passar, antes, pelo texto fixado. Como já o salientamos, no texto fixado, quando a tradução era suspensa, ao recorrer ao manuscrito, encontrávamos quase sempre um rastro criativo. Portanto, parece-nos que traduzir, com acesso ao manuscrito e a partir do manuscrito, aumenta o grau de autonomia do tradutor e facilita suas negociações. De fato, sabendo, principalmente, o que e como o escritor-*scriptor* descartou uma palavra ou uma frase, permite ao tradutor embasar sua reescritura em um não-sabido que, mesmo se ele aflora no texto fixado, não se revela na sua consistência factual. Assim, sentimo-nos mais próximos da *intentio operis*, do segredo, da alma do que estava sendo feito pelo escritor-*scriptor*. Na segunda fase de tradução, a sensação foi ampliada, e possibilita dizer que, ao traduzir a

³²⁰ Ver citação p. 154.

obra em processo, traduz-se de dentro, quase dentro do pensamento, como o pressentia Guimarães Rosa. Portanto, podemos concluir que, de fato, a crítica genética pode ser uma forma de leitura reveladora no processo de tradução de um texto literário porque ela dá a possibilidade de testemunhar quais as perguntas que o escritor, na sua luta com as palavras, fez-se. Aí estão as chaves da criação de uma tradução-texto, pois entendemos que, para fazer o que o texto faz, é preciso refazer as mesmas perguntas, passar pelo mesmo questionamento, e (re)produzi-lo. É nesse sentido que é possível compreender e não interpretar, posto que interpretar seria dar a resposta. Então, para o tradutor, colocar seus passos nos passos do autor, como disse Valéry, seria refazer o caminho genético do pensamento visível e, portanto, poder cotejar pensamento por pensamento, como o desejava Rosa.

Em um segundo momento, pudemos considerar as várias versões que resultaram dos dois processos de tradução e que qualificamos de terceiro texto. De um lado, a análise desses rascunhos mostrou que eles apresentam o mesmo aspecto que os rascunhos do prototexto do texto traduzido. Eles revelam o processo atravessado pelo tradutor-escritor à procura da textualização, da organização do seu discurso. Evidenciam as dúvidas, os vários caminhos possíveis de serem seguidos, as recusas, as tentativas; em outros termos a própria luta do tradutor com as palavras, o que implica a existência do *scriptor* do tradutor. É interessante acrescentar que, como Berman, outros estudiosos da tradução, nas suas reflexões, têm uma certa intuição remetendo à crítica genética, por exemplo, Hewson³²¹, quando diz que o tradutor é um leitor desdobrado e que há, nele, um outro leitor que modifica e relê a tradução, parece-nos que ele está evocando o *scriptor* do tradutor. É a viabilidade dessas intuições que tentamos demonstrar em nossa pesquisa. Assim, a gênese do processo da tradução "oferece ao crítico um critério de realidade cuja eficácia revela-se decisiva e o liberta, ou pelo menos deveria, da especulação"³²². Podemos aplicar ao terceiro texto as palavras de L. Hay que, por outro lado, salienta que o recurso ao prototexto permite evidenciar o porquê e o como do ato escritural que sustenta o

³²¹ Citado por F. Plassard, in: *Lire pour traduire*, p. 223.

³²² L.Hay. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/atelier/cr/222.php>>. Acesso em: 03 de junho de 2007.

escrito publicado. Dois pontos fundamentais na crítica da tradução para comprovar que o tradutor produz a partir de uma reflexão, de uma negociação, de tentativas, e não de forma aleatória, ou de "qualquer forma", e que ele atravessa e é atravessado pela criatividade; e, conseqüentemente, que sua escritura decorre de um movimento, complexo e trabalhado, idêntico ao do escritor. Assim, pode-se descobrir, via terceiro texto, que a tradução não reflete, não passa o texto que ela traduz. Ela o significa, isto é, o coloca em significantes de outra língua, feita terceira língua, cuja mobilização, pela leitura, provoca efeitos. Portanto, podemos fazer nossa a declaração do tradutor alemão de Guimarães Rosa quando ele comenta seu processo de tradução de *Grande Sertão: Veredas* e diz que: "acima de tudo estava a exigência: como devo me expressar para alcançar o mesmo efeito?"³²³. Esse *como* está no manuscrito, prototexto ou terceiro texto, em que se vê a face invisível do tradutor-escritor, portanto do criador. A comprovação da existência de um *como* atesta que houve um fazer; dessa forma, parece-nos alcançada a possibilidade de dizer que traduzir é fazer. Um fazer singular, renovado a cada tradução e por cada tradutor, pois não existe tradução definitiva, salvo quando se traduz o sentido. Procuramos, a partir do "pensamento" que tentamos entender e ouvir nos manuscritos de Caio F., deixar o sentido vivo, fulgurante, no *frisson* do seu talvez. Procuramos abrir o sentido à sua multiplicidade, à passagem entre os sentidos e para além do sentido. Por outro lado, evidenciamos uma terceira língua. O que será a terceira língua do nosso prototexto? Está claro que o léxico utilizado por Caio F. não passa por um processo neologizante. Contudo, pela sua colocação em discurso próprio, o escritor-*scriptor* inventa formas literárias. Portanto, já na sua escritura, ele situa-se entre a língua portuguesa e a sua língua portuguesa. É a tensão entre ambas que confere ao texto de Caio F. a sua força poética. Sendo um autor de renome, ninguém atrever-se-ia a dizer que Caio Fernando Abreu não escreve em "bom" português. A façanha do tradutor foi conciliar essa idiosincrasia e o "bom" francês, condição *sine qua non* para obter o aval de uma editora. Tarefa obviamente impossível. Escrever em "bom" francês, isto é, na língua da norma, descaracterizará o discurso de Caio F. Assim banalizado, o texto poderá ter chances de ser reconhecido pela crítica porque conseguirá encaixá-lo, encaixotá-

³²³ J. Guimarães Rosa. *Correspondência com seu tradutor alemão*, p. 153.

lo, em uma porção do sistema literário, rotulando-o num gênero que o fechará para sempre. Aí, estará consumida a traição e designado o eterno traidor. Assim é o não-texto, ou texto legível que, segundo Barthes, faz o leitor mergulhar "dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de sérieux: au lieu de se jouer de lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture[...]"³²⁴.

Para nós, essa terceira língua é a da tensão, que não interpreta, que difrata e estilhaça o sentido no *continuum* do gozo semântico recobrado. Não se trata de inventar palavras, somente de tocar o novo discurso no compasso harmônico da desarmonização da norma, justamente para não desafinar, não deixar o autor rouco, ou gago, ou mudo. Em outras palavras, essa terceira língua para o tradutor-escritor "estar atento à emoção mais pura, à obsessão, e não fazer uma tarefa maquinal. Escrever é o fio da navalha, é a tensão do acrobata, é a bailarina na ponta dos pés, buscando a graça e a magia sem perder a tensão do equilíbrio"³²⁵.

Nossa escolha da crítica genética como guia começou no intuito de desvendar mistérios, segredos, pois pensávamos que nos faria penetrar o pensamento do autor. Não se penetra pensamento. Segue-se rastros dele. Não se descobre o que o autor quis dizer. Descobre-se o que ele disse de fato, e como e ele disse. Portanto, o manuscrito é a cena da escritura, ficcional ou tradutória, onde, segundo Valéry, assistimos à passagem do descontínuo do pensamento interiorizado ao contínuo do pensamento exteriorizado. Na perspectiva valeriana, é somente no manuscrito, e na sua "leitura", que é possível aproximar-se da "pure saisie du sensible verbal", da "instanciã singulière du discours". Contudo, ao ler com os olhos só se capta a inércia do escrito. É preciso ler com o ouvido. Nesse ponto, ele encontra Meschonnic. Ler com o ouvido, ou seja, ativar o ouvido interno do leitor para escutar a voz do escrito. De certa forma, é procurar uma voz enunciativa para fazer reviver a linguagem tal a viveu o escritor no seu ato escritural. Entendemos que, para Meschonnic, é esse movimento, essa oralidade,

³²⁴ R. Barthes. *S/Z*, p. 10.

³²⁵ Eric Nepomuceno.

que deve ser traduzida. Entendemos, também, que somente o manuscrito pode abrir-nos esse mundo.

Ao longo dessa pesquisa, constatamos que existe uma relação de dependência entre a tradução (o processo do ato tradutório) e a escritura (o processo do ato escritural) atestada na frase de Serge Bourjea em que diz: "traduire la littérature comme tenter de la comprendre génétiquement à partir de ses premières empreintes ou de ses balbutiements, c'est nécessairement et en bien des sens la récrire"³²⁶. Portanto, tradução e escritura remetem à reescritura. Escrever seria um ato de tradução segundo as citações conhecidas de Valéry, e, também, segundo Proust, que parece responder a Valéry quando diz: "Je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur". Sim, já que os belos livros são escritos em uma sorte de língua estrangeira.

³²⁶ S. Bourjea. *Génétique et traduction*, p. 7.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE CAIO FERNANDO ABREU TRADUZIDAS PARA O FRANCÊS

Les dragons ne connaissent pas le paradis. Traduit par Claire Cayron e Alain Keruzoré. Paris: Éditions Complexe, 1991.

L'autre voix. Traduit par Claire Cayron et Alain Keruzoré. Paris: Editions Complexe, 1994.

Petites épiphanies. Traduit par Claire Cayron. Paris: José Corti, 2001.

Berbis galeuses. Traduit par Claire Cayron. Paris: José Corti, 2002.

Qu'est devenu Dulce Veiga? Traduzido por Claire Cayron. Paris: Éditions Autrement, 1994.

Bien loin de Marienbad. Traduit par Claire Cayron. Paris: Arcane 17, 1994.

SOBRE CRÍTICA GENÉTICA

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Figures d'ajout.* Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 2007.

BIASI, Pierre-Marc de. *La génétique des textes.* Paris: Nathan, 2000.

_____. *PARANOÏA-GENÈSE: remarque sur l'utilité des recherches en génétique textuelle.* In: GRÉSILLON, Almuth et WERNER, Michael (org.). *Leçons d'écriture, ce que disent les manuscrits.* Lettres Modernes: Minard, 1985, p. 259-275.

BOIE Bernhild et FERRER, Daniel. *Genèse du roman contemporain, Incipit et entrée en écriture*. Paris: CNRS Éditions, 1993.

BOURJEA, Serge. (ed.) *Génétique et Traduction*. Paris: L'Harmattan, 1995.

CONTAT, Michel et FERRER, Daniel. *Pourquoi la critique génétique*, Paris: CNRS Éditions, 1998.

_____. *L'auteur et le manuscrit*. Paris: PUF, 1991.

FÉNOGLIO, Irène (Dir.). *L'écriture et le souci de la langue*. Louvain-La-Neuve: Bruyant-Academia s.a, 2007.

_____. *Une auto-graphie du tragique*. Louvain-La-Neuve: Bruyant-Academia s.a, 2007.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética. Ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2007.

_____. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF, 1994.

_____. *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

HAY, Louis. *La littérature des écrivains. Question de critique génétique*. Paris: José Corti, 2002.

_____. *Le texte n'existe pas*. In: *La naissance du texte*. Paris: José Corti, 1989, p. 146-155.

HINTZ, Marli Marlene, LAMAS Berenice Sica. *Oficina de criação literária*. 2. ed. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2002.

LIMA e SILVA, Márcia Ivana de. *A gênese de Incidentes em Antares*, Porto Alegre: PUCRS, 2000.

LOPEZ, Telê Ancona. *Balança, Trombeta e Battleship ou o Descobrimento da alma*. Edição Genética e Crítica. São Paulo: Instituto Moreira Sales: Instituto de Estudos Brasileiros, 1994.

PINO, Cláudia Amigo (org.) *Criação em debate*. São Paulo : Humanitas, 2007.

_____, ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo : Martins Fontes, 2007.

____. *A Ficção da escrita*. São Paulo: 2004.

SALES, Cecília Almeida. *Crítica Genética*. Uma (nova) introdução. São Paulo, EDUC, 2000.

____. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo : FAPESP : Annablume, 2004.

WILLEMART, Philippe. *A pequena letra em teoria literária* (a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure). São Paulo: Annablume, 1997.

____. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

____. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

____. *Critique génétique : pratiques et théories*. Paris: L'Harmattan, 2007.

____. *Universo da criação literária. Crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: EDUSP, 1993.

ZULAR, Roberto.(org.). *Criação em processo*. Ensaio de Crítica Genética. São Paulo; Iluminuras, 2000.

SOBRE TRADUÇÃO.

ARROJO, Rosemary (Org.). *O signo desconstruído*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2003.

____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fidelidades da tradução*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.

BARRENTO, João. *O arco da palavra. Ensaios*. São Paulo: Escritura, 2006.

____. *O poço de Babel — Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

BENEDETTI, Ivone C. e SOBRAL, Adail (Orgs.). *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

BENJAMIN, Walter. *La tâche du traducteur*. In : Œuvres I. Paris: Gallimard coll. Folio Essai, 2000, p. 244-262.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Essai. Paris: Gallimard. 1995.

_____. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Essai. Paris: Seuil, 1999.

_____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995 (coll. Tel).

BLANCHOT, Maurice. *Traduire*. In: L'amitié, p.69. Paris : Gallimard, 1995.

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida Faria Marcondes (edição, organização e notas). *João Guimarães Rosa, Correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason*. Tradução de José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida Faria Marcondes. *João Guimarães Rosa, Correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Bere'shith. A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Matalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Paul Valéry e a poética da tradução*. In: Costa, Luiz Angélico da (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFA, 1996, p.201-216.

_____. *Qohélet. O-que-sabe*. São Paulo Perspectiva, 2004.

CAYRON, Claire. *Sésame pour la traduction*. Le Mascaret, 1987.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

DEPRÉ, Inês Oséki. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Des tours de Babel*. In: *Psyché: invention de l'autre*. Paris: Galilé, 1987, p.203-235.

DURASTANTI, Sylvie. *Éloge de la trahison. Notes du traducteur*. Paris: Le Passage, 2002.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERREIRA, Eliana Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX*. Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2004.

FROTA, Maria Paula. *A singularidade na escrita tradutora*. Campinas: Pontes, 2000.

KRISTAL, Efraim. *Invisible work. Borges and translation*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.

LADMIRAL, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard coll.Tel, 1994.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 2003.

LARBAUD, Valéry. *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris: Gallimard, 1997. (coll.Tel).

MESCHONNIC, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007.

____. *Le signe et le poème*, Paris: Gallimard, 1996.

____. *Poétique du traduire*, Paris: Verdier, 1999.

____. *Pour la poétique II*, Paris: Gallimard, 1973.

MILTON, John. *Tradução : teoria e pratica*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MOUNIN Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1990 (Coll.Tel).

NEIS, Ignacio Antonio, PETERSON, Michel. *A mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

PLASSARD, Freddie. *Lire pour traduire*. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2007.

RICŒUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. (Edição, organização e notas, Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução Erlon José Paschoal). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Des différentes méthodes du traduire*. Traduit par Antoine Berman. Paris: Seuil coll. Essai, 1999.

SILVEIRA, Brenno. *A arte de traduzir*. São Paulo: Melhoramentos / Ed. UNESP, 2004.

SOBRAL, Adail. *Dizer o `mesmo´a outros: ensaios sobre tradução*. São Paulo: Special Book Services, 2008.

STEINER, George. *Après Babel*. Traduit par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Albin Michel, 1998.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Traduzido por Laureano Pelegrini. São Paulo: Edusc, 2002.

SOBRE LEITURA, ESCRITURA, CRIAÇÃO

ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre*. Paris: Gallimard, 2000.

ASSIS, Joaquim Machado de. *O passado, o presente e o futuro da literatura. O ideal do crítico*. In. *Obras completas*, Volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 785-809.

BAGNO, Marcos. *A norma oculta: língua & poder na sociedade brasileira*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

BARTHES, Roland. *Écrire la lecture*. In: *Le Figaro Littéraire*, 1970.

- ____. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris:Seuil, 1972. (coll.Points-Essais).
- ____. *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil, 1999.
- ____. *Le plaisir du texte*.Paris: Seuil,1973. (coll. Ponts-Essais).
- ____. *S/Z*. Paris: Seuil, coll. Points Essais, 1970.
- ____. *Sur la lecture*. Écrit pour la Writing Conference de Luchon,1975. Publié dans le Français aujourd'hui, 1976.
- BAUDRY, Jean-Louis. *Nos plus belles idées*. Saint-Denis: PUV, 2004.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire*. Paris: Nathan,1996 (coll.128).
- ____. *Vers l'inconscient du texte*. Paris: PUF, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *Après coup*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- ____. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- ____. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard,1998. (coll.Folio).
- ____. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard,1998. (coll.Folio).
- BRANCO, Lucia Castello, BRANDÃO, Ruth Silviano (Orgs.). *A força da letra: Estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG- FALE/UFMG, 2000.
- BRITO, José Domingos de (Org.). *Por que escrevo?* São Paulo: Novera, 2006.
- ____. *Como escrevo*. São Paulo: Novera, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance. Matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard coll. Folio, 1993.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- ____. *A obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ____. *La recherche de la langue parfaite*. Paris: Seuil, 1994.
- ____. *Lector in fabula*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ____. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FISH, Stanley. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque. Paris: Les Prairies ordinaires, 2007.
- FITCH, T. Brian. *Le langage de la pensée et l'écriture. Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal: YXZ Editeur, 2003.
- GERVAIS, Bertrand. *La lecture erratique*. In: *L'acte de lecture*. Denis St-Jacques (Org.). Québec, Nuit Blanche, 1994, p.245-261.
- GERVAIS, Bertrand. *Lecture Littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal: XYZ Éditeur, 1998.
- GIDE, André. *Le journal des faux-monnayeurs*, Paris: L'imaginaire Gallimard, 2001.
- GREEN, Julian. *Le langage et son double*. Traduit par Julien Green. Paris: Point Seuil, 1987.
- GROS, Benjamin. *L'aventure du langage*. Paris: Albin Michel, 2003.
- HADOT, Pierre. *Wittgenstein et les limites du langage*. Paris: Vrin, 2004.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HEINICH, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*. Paris: Éditions La Découverte, 2000.
- JAMES, Henri. *La création littéraire*. Traduction de Marie-Françoise Crachin. Paris: Denoel-Gonthier, 1980.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard coll.Tel, 1996.
- ____. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.

JOUVE, Vincent. *La lecture*. Paris: Hachette, 1993.

KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

KING, Stephen. *Écriture*. Traduit par William Olivier Desmond. Paris: Albin Michel, 2000.

KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, coll. Folio, 2003.

LECLERC, Gérard. *Le sceau de l'œuvre*. Paris: Seuil, 1998.

LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor*. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: s.n., 2006.

MARTENDAL, Adriano. *A escrita no limiar do sentido*. São Paulo: Escuta, 2007.

MERLEAU-PONTY. *La prose du monde*. Paris: Gallimard coll. Tel, 1992.

_____. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard coll. Tel, 2002.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 2002.

_____. *De la langue française*. Essai sur une clarté obscure. Paris: Hachette Littératures, 1997.

_____. *La rime et la vie*. Paris: Folio essai 474, 2006.

MORICONI, Ítalo (org). *Caio Fernando Abreu*. Cartas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

NUNEZ, Laurent. *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*. Paris: José Corti, 2006.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. Petrópolis: Vozes, 2005.

OUAKNIN, Marc-Alain. *Lire aux éclats*. Paris: Seuil, 1994.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: s.n., 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

_____. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josey Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. Tradução de Oscar Mendes. In: *Ficção completa, Poesia & Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 911-920.

PROUST, Marcel. *Sur la lecture*. Préface du traducteur. In: *Sésame et les lys*. Arles: Actes Sud, 1988.

RECANATI, François. *Le sens littéral*. Traduit de l'anglais par Claude Pichevin. Paris-Tel-Aviv: Éditions de l'éclat, 2007.

RICŒUR, Paul. *De l'interprétation*. Paris: Seuil, 2001.

_____. *Du texte à l'action*. Essais d'herméneutique II. Paris: Seuil, coll. Point Essais, 1996.

_____. *Le conflit des interprétations*. Paris: Seuil, 1969.

_____. *Regard sur l'écriture*. In: *Naissance du texte*. Paris: José Corti, 1998, p. 213-217.

_____. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1996.

_____. *Temps et récits 2*. Paris: Seuil, coll. Points Essais, 1984.

RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*. Traduit par Claude Porcell. Paris: GF Flammarion, 1994.

RÓNAI, Paulo. *Babel & Antibabel*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ROUAUD, Jean. *L'invention de l'auteur*. Paris: Gallimard, 2004.

ROUSSEL, Raymond. *Comment j'ai écrit certain de mes livres*. Paris: Gallimard, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard Folio, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. (Organização, tradução, prefácio e notas de Pedro Sússekid). Porto Alegre: L&PM, 2007.

____. *Sobre o ofício do escritor*. (Apresentação e notas Franco Volpi). Tradução Eduardo Brandão e Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHULER, Donaldo. *A palavra imperfeita*. Petrópolis: Vozes, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1979.

SEMPRUN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard coll. Folio, 1994.

STEINER, George. *Errata*. Traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Gallimard, 1997.

____. *Grammaire de la création*. Traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: s.n., s.d.

____. *Langage et silence*. Traduit par Lucienne Lotringer. Paris: Seuil, 10/18, 1999.

TELLIER, Christine, VALOIS, Daniel. *Constructions méconnues du français*. Presse Universitaire de l'Université de Montreal, 2006.

VALÉRY, Paul. *Ego scriptor*. Paris: Nrf Gallimard, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Traduit par Gilles-Gaston Granger. Paris : Gallimard, 1992.

ARTIGOS, REVISTAS, SITES INTERNET

TRADUÇÃO

ALFA. O texto: Leitura e tradução. *Revista de Lingüística. Universidade Estadual Paulista*, São Paulo: UNESP, v. 36, 1992.

BALACESCU, Ioana; STEFANINK, Bernd. Modèles explicatifs de la créativité en traduction. *MEeta*, v. XLVIII, n. 4, p.510-525, 2003.

BALACESCU, Ioana; STEFANINK, Bernd. Traduction et créativité. *Le Français dan sle monde*, n. 320, mars-avril 2002.

BERMAN, Antoine. La traduction et ses dicours. *Meta*, v. XXXIV, n. 4, p. 672-678, 1989.

BERNARDO FUKS, Betty. As Escrituras e o Talmud. Disponível em: <<http://www.corpofreudiano.cm.be/text9.htm>>. Acesso em: 10 de outubro de 2008.

BITSORIS, Évanghélou. Le projet de traductologie d'Antoine Berman. *Trans*, n. 1, p. 47-57, 1996. Disponível em : <<http://www.trans.uma.es/trans1/trans1-berman.pdf>>. Acesso em: 10 de outubro de 2008.

CARVALHAL, Tania Franco. De traduções, tradutores e processos de recepção literária. *Revista de Literatura Comparada*, n. 5, p. 85-92, 2000.

CYSSAU, Catherine. Entre les langues: l'être traduit du langage et la portée intraduite des mots. *Recherches en Psychanalyse*, n. 4, p. 103-111, 2005/2.

DITSHEIM, Alain. *D'une relecture*. Disponível em: <http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?id_article=00082>. Acesso em: 10 de outubro de 2008.

FLAMAND, Jacques. Le traducteur, philosophe, poète, qui est-il? *Meta*, v. XXVI, n. 4, p. 350-358.

LITTERATURE et Société. *Siècle 21* – Revue semestrielle, publiée par L'association Siècle 21, Paris, n. 4, 2004.

MEJRI, Salah. *Traduire, c'est gérer un déficit*. Disponível em: <<http://www-lli.univ-paris13.fr/membres/biblio/1353 Article Balliu.doc>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2008.

MIHALACHE, Iulia. Les modeles traductifs dans "La Traduction et le 'Champ des écritures'" de Julien Green. *Meta*, v. XLVII, n. 3, p. 359-369, 2002.

MUNTANER, Jaume Pérez. La traduction comme création littéraire. Tradução de Brigitte Lépinette. *Meta*, v. XXXVIII, n. 4, p. 637-642, 1993.

NOUSS, Alexis. *Texte et traduction: du sacré chez Jacques Derrida*. Disponível em: <<http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no5/nouss.pdf>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2008.

_____. *Théorie de la traduction: de la linguistique à l'herméneutique*. Disponível em : <<http://recherche.univ-lyon2.fr/crtt/nouss.htm>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2008.

ORGANON. Tradução literária em exercício. *Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, Porto Alegre, v. 7, n. 20, 1993.

OTTONI Paulo. *Traduction et déconstruction: la contamination constitutive et nécessaire des langues*. Disponível em : <<http://www.unicamp.br/~ottonix/SalamancaPublicacao.htm>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2008.

STEFANINK, Bernd. Quel sens traduire? Exegèse ou interprétation? *Atelier de Traduction*, n. 4, p. 121-133, 2005.

TALENS, Jenaro. L'écriture qu'on appelle traduction. *Meta*, v. XXXVIII, n. 4, p. 630-636, 1993.

TRANSLITTERATURE. Intervenir dans le texte...jusqu'où? *Revue de l'ATLF*, Paris, n. 21, 2001.

____. Le corps d'une langue à l'autre. *Revue de l'ATLF*, Paris, n. 22, 2001.

VAUTOUR, Richard T. Trois paroles épistémologiques chez Antoine Berman. *Meta*, v. XLIII, n. 3, p.1-12, 1998.

WILHEM, Jane Elisabeth. Herméneutique et traduction: la question de "l'appropriation" ou le rapport du "propre" à "l'étranger". *Meta*, v. XLIX, n. 4, p. 68-76, 2004.

ZIMMERMANN, Francis. *Troisième langue et traduction en masse. De Schleiermacher à Berman.* Disponível em: <<http://anthropologielynguistique.fr/traductologie/index.php?id=10>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2008.

CRÍTICA GENÉTICA E CRIAÇÃO LITERÁRIA

BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. Tradução de Carlos Eduardo Galvão Braga. *Manuscritica*, Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (Brochura), p.127-161, s.d.

BOURJEA, Serge. La Génétique comme Traduction. *Œuvres et Critiques*, Narr, Allemagne, n. XXV, v. 1, 2000.

DUFOUR, Philippe. *Le lecteur introuvable.* Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=173038>>. Acesso em: 31 de julho de 2007.

FENOGLIO, Irène. *L'intime étrangeté de la langue.* Mis en ligne le: 19 mars 2007. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=64244>>. Acesso em: 25 de maio de 2007.

GRANDO, Cristiane. Genética e tradução. A poética de Hilda Hilst. In: *Manuscritica. Revista de Crítica Genética*, São Paulo: Annablume, n. 10, p.141-153, 2001.

GRÉSILLON, Almuth. *Le langage de l'ébauche: parole intérieure extériorisée*. Mis en ligne le 07 novembre 2006. Disponible em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=14034>>. Acesso em : 25 de abril de 2007.

HAY, Louis. *Critiques du manuscrit*. Mis en ligne le 29 janvier 2007. Disponible em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=27141>>. Acesso em: 25 de abril de 2007.

LUMBROSO, Olivier. *Éléments pour une critique génétique cognitive (L'imagerie mentale chez Zola)*. Mis en ligne le 11 février 2007. Disponible em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=44579>>. Acesso em: 23 de março de 2008.

OUZOUNOVA-MASPERO, Janeta. *Gênese et ordre des mots*. Mis en ligne le 12 juin 2007. Disponible em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=172706>>. Acesso em: 23 de março de 2008.

VIOLLET, Catherine. Architectures du dactilogramme. *Genésis. Revue internationale de Critique Génétique*, Paris: Éditions Jean-Michel Place, n. 10, p. 21-36, 1996.

WILLEMART, Philippe. *A psicanálise e a crítica genética*. Disponible em : <<http://www.multimania.com/plmgwill>>. Acesso em: 20 de abril de 2008.

