

O CRISOL DO FICCIONISTA: TRADUÇÃO E INTERTEXTUALIDADE

M^a LUÍSA LEAL
Universidad de Extremadura

En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones.

Octavio Paz

Um aspecto que muito tem interessado a generalidade da crítica desde a atribuição do Prémio Nobel a José Saramago é o do «aparecimento súbito» do grande romancista já em idade avançada. Porém, o incremento da visualidade conferida a obras anteriores aos romances que o consagraram como escritor universal veio sublinhar algo que, ainda que possa não contribuir para a construção do mito saramaguiano, é no entanto fundamental para a compreensão da sua obra: a formação de José Saramago como escritor começou muito antes da vinda a lume dos seus grandes romances. É precisamente a relação entre uma actividade que alguns consideram tocar as raias da oligofrenia, quando comparada com a escrita romanesca, —a tradução— e a criação das grandes obras literárias de Saramago que será objecto do presente ensaio.

1. 1959-1999: tradução e formação

Em 1999, José Saramago vive ainda o rescaldo do prémio Nobel, que se caracteriza pela multiplicação de homenagens, desde os doutoramentos *honoris causa* a toda a espécie de publicações de e sobre a sua obra. Que o prémio tem directamente que ver com o reconhecimento merecido pelas obras

[215]

que foram traduzidas para outras línguas é um facto perfeitamente estabelecido: o próprio Saramago, ao comentar o cânone, concretamente o lugar que Harold Bloom reserva ao *Memorial do Convento* na sua proposta de cânone ocidental¹, sublinha que a obra só lá está por ter sido traduzida para inglês. O que talvez valha a pena tentar estabelecer é o papel —sem dúvida mais indirecto que a divulgação conseguida através da tradução das suas obras— desempenhado por uma actividade que em geral não se menciona quando se trata de reflectir sobre como chegou o autor ao nível de reconhecimento que se consubstanciou na atribuição do Prémio Nobel: a actividade de José Saramago como tradutor.

É que, se é verdade que, como diz Saramago, se a sua obra não estivesse traduzida para inglês não entraria no cânone, também é verdade que o mesmo sucederia se esta não tivesse valor literário intrínseco. A questão do valor literário, tendencialmente elidida com a aplicação de modelos de análise de tipo estruturalista, voltou à baila quando, a partir de finais dos anos oitenta, se generalizou a discussão teórica sobre o cânone literário. E parece ser relativamente consensual o reconhecimento de que o valor das obras é importante para a formação dos cânones.

Como se chega à criação de uma obra com valor literário para merecer e conseguir o Prémio Nobel, quando os romances que a constituem começam a ser escritos aos sessenta anos? Que estava José Saramago a fazer antes de escrever esses romances? Ele costuma dizer que estava a viver, o que é certamente verdade, mas já não é certo que essa vida estivesse completamente dissociada da escrita, como podemos ver ao consultar a entrada «José Saramago» no ficheiro de autores da Biblioteca Nacional de Lisboa: há 48 títulos de traduções com a sua assinatura. Isto revela que entre 1955 (data da primeira tradução) e 1981 (data da última), José Saramago esteve também a sobreviver da actividade de tradução.

A actividade de tradutor de Saramago é estudada por Horácio Costa na sua obra *José Saramago - O período formativo* (1997). Para este autor, a tradução foi importante na formação de José Saramago, principalmente sob dois pontos de vista: por um lado, por lhe ter permitido suprir lacunas como estudante, ultrapassando as pechas que costumam ser assacadas aos autodidactas; por outro lado, pelo facto de o ter mantido em contacto constante com a língua, com estruturas sintácticas e construções narrativas, o que, se lhe limitou a criatividade, também não deixou de constituir uma verdadeira aprendizagem de maneiras e de estilos. Sem jamais discutir a qualidade de

¹ Veja-se, a propósito, Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, trad. de Manuel Frias Martins, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997. E também a referência que Saramago lhe faz em Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998.

Saramago como tradutor, e aceitando como mero dado adquirido que muitas vezes o critério que o levou a escolher determinadas obras foi a pura necessidade financeira, Horácio Costa sublinha no entanto a importância da prática da tradução na sua aprendizagem da cultura, da sintaxe ou do estilo. E sublinha que um dos princípios mais estabelecidos da crítica contemporânea é o de «considerar formas como a da tradução e sua crítica literária não apenas como adendas à actividade criativa de um escritor, mas como criativas em si mesmas e tão passíveis de uma análise que enfatize esta sua potencialidade como as demais formas discursivas já entronizadamente consideradas como “artísticas”»².

Ao proceder a uma categorização sistemática das obras de Saramago, Horácio Costa verifica que apenas 18 das 48 entradas correspondem a obras literárias. Dessas 18, 5 são «traduções de obras de escritores afamados ou clássicos da tradição literária ocidental»³, 8 são traduções de livros que apenas podem compreender-se em função de «uma oportunidade mercadológica conjuntural»⁴ ou «em função da sua situação financeira»⁵ e 5 pertenceriam a uma categoria intermédia, de contornos difíceis de estabelecer, a das «traduções de obras de escritores da actualidade literária»⁶. A observação das obras que integram a primeira categoria revela uma homogeneidade ancorada num padrão realista, enquanto na categoria intermédia a heterogeneidade é total. É a uma obra incluída nesta categoria que passaremos a referir-nos nos parágrafos que se seguem.

Atente-se numa curiosidade, que envolve protagonistas desse mecanismo de canonização que é a atribuição do Prémio Nobel da Literatura: há precisamente quarenta anos, em 1959, a Editorial Estúdios Cor publicava em Lisboa a tradução portuguesa de um título do prémio Nobel de 1951, o escritor sueco Pär Lagerkvist. A obra, editada originalmente em 1950, intitulava-se *A Sibila* e o tradutor era José Saramago.

Que um único indivíduo se converta, de tradutor de um Nobel, em Nobel, não passa aparentemente de uma curiosidade biográfica que atesta o nível de conseguimento desse indivíduo, isto é, pouco interessará a um olhar crítico não biografista. Porém, essa curiosidade biográfica pode levar-nos a tecer algumas interrogações de alcance literário: se, pelos dedos do escritor, passaram as palavras e as frases que constituem *A Sibila*, como poderia ele não ser penetrado por toda a espessura do universo romanesco dessa obra?

² Cf. Horácio Costa, *José Saramago - O Período Formativo*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 176.

³ Cf. *op. cit.*, p. 180.

⁴ *Ibidem*, p. 183.

⁵ *Ibidem*, p. 184.

⁶ *Ibidem*, p. 180.

E se o foi sem que costume mencioná-lo, onde se aloja o que nele terá sobrevivido, ainda que recalcado, dessa obra por si traduzida? Finalmente, constituindo a escrita romanesca um comportamento humano em que a auto-censura egóica necessariamente se afrouxa para que a criação possa ter lugar, que terá transitado, para a obra de Saramago, dessa tradução feita tantos anos atrás?

Antes de procurarmos a resposta para as questões acima formuladas, pensem no papel concedido, por uns escritores mais do que por outros, à associação de ideias que ocorre durante o acto de criação. Aqueles aspectos que impressionam intelectual e sensorialmente o leitor especialmente atento que é o tradutor enquanto este se debate com a tradução de um romance, e que ficam depois sedimentados num estrato profundo do sujeito, poderão emergir através do método associativo. José Saramago dá justamente muita importância à associação de ideias. Diz ele, a propósito da narração de uma história: «o como está a ser contada depende muito da associação de ideias. Quer dizer, a disponibilidade de quem escreve para aceitar ou, pelo menos, examinar; ou considerar aquilo, que de um modo não consciente, por associação de ideias, leva, não a rejeitar sistematicamente —por que vem contrariar uma linha narrativa que está a ser seguida— mas, pelo contrário, a deixar abrir a narrativa às contribuições, à ajuda, ao enriquecimento, a essa espécie de fervor paralelo que resulta da associação de ideias»⁷. E, adiante, acrescenta: «É como se fosse um rio com o seu caudal próprio e as associações de ideias são afluentes que vão surgindo à medida que avanças. Julgo que a minha característica fundamental, no que se refere a isso, é a atenção extrema às ideias provocadas por associação»⁸.

A tradução da *Sibila*, romance de reconhecida densidade temática e recheado de imagens de impacto inesquecível, certamente provocou em José Saramago a sedimentação de impressões que —esta é a hipótese que gostaríamos de levantar— transitaram para a obra deste escritor quer sob a forma de temas, quer sob a forma de motivos, já que, do ponto de vista do discurso, a distância entre a linguagem de Saramago e a de Pär Lagerkvist é tão grande como a do Saramago dos anos oitenta/noventa e a do Saramago de *Terra de Pecado* (1947).

2. Tradução e intertextualidade

Para Octavio Paz, «traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, [...] la traducción es indistinguible muchas veces de la creación;

⁷ Cf. Baptista-Bastos, *José Saramago: Aproximação a Um Retrato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores e Publicações D. Quixote, p. 40.

⁸ *Ibidem*, p. 41.

por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación⁹». Essa mútua fecundação observa-se muito particularmente no caso de José Saramago: ao traduzir *A Sibila*, tornou-se, a um tempo, um leitor privilegiado e um emissor dessa obra no universo literário português. É certo que, formalmente, *A Sibila* traduzida do francês por Saramago pouco terá a ver com a *Sibyllan* em sueco. Porém, e por essa virtualidade que têm as línguas de deixar que, através das imperfeições das suas correspondências formais, circulem as imagens individualíssimas criadas por um autor, com o trabalho de tradutor efectuado por Saramago podemos aceder à essência do romance, à sua temática, à construção das suas personagens, à visualização de cenas tão intensas como o parto da sibila, assistida por cabras sedentas de todos os líquidos que se derramam do seu ventre fecundado por um deus-bode. E, como prova de que o lado criativo do trabalho do tradutor não se esgota na reconstituição de temas, cenas ou atmosferas, e se estende à própria linguagem, veja-se o último parágrafo do texto, que com certeza podia apresentar variantes, mas que nos impressiona exactamente pela combinatória dos seus escassos signos linguísticos fixada por Saramago: «Ela ficou ali sentada, e olhava tudo com os seus olhos tão velhos»¹⁰.

Há pelo menos três variantes que, dizendo o mesmo, seriam no entanto mais banais que a opção de Saramago: «Ela ficou ali sentada, *olhando* tudo com os seus olhos tão velhos». O gerúndio de simultaneidade aproximar-se-ia mais do uso normal da língua que a sugestão de *décalage* (introduzida pelo uso de «e» seguido de imperfeito) entre ficar sentada e olhar; a dissociação destas duas acções contribui para um efeito de estranhamento que caracteriza muitos outros passos da obra. As outras duas variantes consistiriam em substituir «tão velhos» por «envelhecidos» ou o ponto final por reticências. «Envelhecidos» seria o adjectivo mais neutro, por mais frequentemente utilizado, para caracterizar os olhos da personagem. A forma intensificativa «tão», em associação com um adjectivo cuja combinação com «olhos» e «olhar» não é corrente, sugere uma focalização subjectiva num narrador que se imiscui no universo do narrado, dando-nos a sua impressão de um objecto percebido, mas que ao mesmo tempo oculta a sua presença por detrás do carácter assertivo da frase, terminada por ponto final. Se, em vez do ponto, a frase terminasse com reticências, estaria convencionalmente aberto o espaço da subjectividade e todo o estranhamento desapareceria.

Antes de prosseguir o estudo da relação entre *A Sibila* de Pär Lagerkvist e a obra romanesca de Saramago, gostaria de, com Susan Bassnett-McGuire,

⁹ Cf. Octavio Paz, *Traducción: Literatura y Literalidad*, 3ª ed., Barcelona, Tusquets Editores, 1990, p. 23.

¹⁰ Cf. Pär Lagerkvist, *A Sibila*, Lisboa, Estudos Cor, 1959, p. 192.

salientar que «one of the greatest advances in twentieth-century literary study has been the re-evaluation of the reader. So Barthes sees the place of the literary work as that of making the reader not so much a consumer as a *producer* of the text, while Julia Kristeva sees the reader as realizing the expansion of the work's process of semiosis. The reader, than, *translates* or *decodes* the text according to a different set of systems and the idea of the one 'correct' reading is dissolved»¹¹. E, ao mesmo tempo, destaca a importância, para os estudos de tradução numa perspectiva literária, da «Kristeva's notion of *intertextuality*, that sees all texts linked to all other texts because no text can ever be completely free of those texts that precede and surround it¹²».

Como poderia Saramago produzir uma escrita livre desses 48 títulos que representaram a leitura-escrita de milhares de páginas antes dos seus grandes romances? Há certamente muitos pontos de contacto que, através do estudo de relações intertextuais, podem ser identificados.

3. *Intertextualidade e criação*

Postulando que um estudo aturado da intertextualidade que tome como objecto uma ou duas traduções de José Saramago e as «obras de criação» ulteriores, isto é, os seus romances que o tornaram internacionalmente conhecido, ultrapassa de longe o âmbito do presente ensaio, para podermos conformar a análise com as dimensões que nos propusemos, sustentaremos que, da tradução da *Sibila*, transitaram para a obra de Saramago três aspectos diferentes: um, o mais difuso e difícil de demonstrar, atingiu um procedimento criativo de Saramago. Trata-se do método associativo acima referido e ilustrado por Saramago com a imagem de um rio com os seus afluentes. Num nível superficial, podemos dizer que pouco tem de original a comparação entre o discurso e um rio, pois ambos são constituídos por uma matéria que flui, a água e as palavras. Porém, se pensarmos que, no discurso ficcional de Saramago, através das associações, vão confluindo no rio imagens poderosas onde se misturam tempos e espaços, numa técnica que pretende captar e fazer convergir num único plano realidades distintas, podemos pelo menos sugerir a importância do rio na *Sibila* como um elemento que se fazia ouvir na cabeça da personagem quando a sua percepção não se limitava a captar aquilo que a rodeava e era capaz de captar uma acção distante. O rio é um motivo que, para além do seu valor funcional em relação à intriga —é no rio que se afogará o bem-amado da Sibila, é o rio que sorverá todo o seu sangue, deixando as suas feridas limpas e o seu corpo lívido—, representa

¹¹ Cf. Susan Bassnett-McGuire, *Translation Studies: Revised Edition*, London and New York, Routledge, 1991, p. 79.

¹² *Ibidem*, p. 79.

essa possibilidade de duplicar a percepção exterior com um rugido interior (o do rio sentido por dentro) que a personagem identifica como sendo o rio e que lhe permite saber, intuindo antes de as conhecer intelectualmente, acções que se passam em paralelo. Ora, em Saramago parece-me evidente que o rio do discurso é mais que simples fluir linear, é antes um profundo entrecruzar de planos, um desafio aos próprios limites da narração.

O segundo aspecto que gostaria de comentar é o da religiosidade. Horácio Costa caracteriza *A Sibila* como um «romance que tenta reconstruir a relação de religiosidade do mundo helénico e interroga o homem contemporâneo no núcleo da sua irresolução entre paganismo e materialismo»¹³. Pessoalmente, entendo o romance de Pär Lagerkvist como uma interrogação da religião, do fanatismo, do poder humano e divino e da natureza da divindade. Homens e deuses estabelecem relações de poder bastante estruturadas, mas esse poder não assenta numa noção moral do bem e do mal, como no cristianismo. Isto mesmo sobressai no romance de José Saramago que mais claramente trata uma temática que se prende com a tradição bíblica, subvertendo valores ancilares, como o da suprema bondade de Deus. No *Evangelho segundo Jesus Cristo*, Jesus não consegue distinguir o carácter divino de Deus do do Diabo. Deus tem um poder superior e confere-lhe poderes superiores. Porém, exige-lhe em troca —uma troca em que nem sequer intervém o exercício do livre arbítrio característico dos mortais— a própria vida. Na *Sibila*, o amor divino manifesta-se na superioridade da eleita do deus na sua função de pítia, mas a propriedade que o deus exerce sobre ela, o seu corpo e o seu destino é total. Quando se arrisca a utilizar o seu livre arbítrio e a amar um mortal, o deus vingá-se matando-o a ele e violando-a a ela. Dessa cópula nascerá o filho do deus e da pítia, que ninguém, nem a própria mãe, distingue de um idiota, sempre com um sorriso imóvel no rosto infantil, um sorriso que por vezes lhe faz lembrar um sorriso divino, completamente indiferente ao mundo das criaturas. Tanto no *Evangelho* como na *Sibila*, os humanos tentam fanaticamente aplacar o deus no seu templo, cumprindo ritualmente as suas leis. Quando, porém, Deus (tanto o de Delfos como o dos cristãos) escolhe os seus eleitos, estes serão objecto de um destino que os amarra inexoravelmente.

Há um ponto em que os imaginários dos dois romances se tocam; é exactamente nesse ponto que se inicia *A Sibila*: quando um condenado carregado com uma cruz procura descansar apoiando-se numa parede de uma casa, o seu proprietário interpreta isso como fonte de mau agouro e tenta impedi-lo, recebendo então uma maldição: a de não morrer nunca e de em parte alguma poder encontrar repouso. A partir daí, o seu apego à vida cobrir-

¹³ Cf. *op. cit.*, p. 183.

se-á de cinzas e o sofrimento subsequente à sentença do Cristo levá-lo-á a Delfos, para tentar conhecer o seu destino. Perante o silêncio dos sacerdotes, procurará uma velha pítia proscrita a quem o deus tinha amado e, quando a encontra, em vez de conhecer o seu destino, deparar-se-á com uma história que, como o *Evangelho* de Saramago, põe a tónica na infelicidade decorrente do cruzamento da esfera do humano com a do divino e em que a religião do comum dos humanos desempenha um papel meramente ritual. Nestes romances, os deuses existem (ou não os tivessem inventado os autores dos mesmos) e manifestam-se como uma intensificação do poder humano, transmitindo aos que por eles são tocados um incremento do seu poder de sobrevivência. Porém, jamais as personagens em relação às quais o deus exerce a sua vontade são objecto da sua complacência.

O terceiro aspecto em que se manifesta uma relação de intertextualidade entre *A Sibila* e uma obra de José Saramago é um motivo, com um valor simultaneamente funcional e simbólico: a ausência de uma mão numa personagem masculina. Atente-se no seguinte passo da *Sibila*: «Uma manhã, ao descer o carreiro, como de costume, vi um homem estendido, debruçado sobre a fonte, bebendo no côncavo da mão. Lembro-me de que de muito longe já eu notava uma particularidade: ele bebia com a mão esquerda»¹⁴. E, mais adiante: «Conversámos um momento. Contou-me que estivera ausente muito tempo porque fora soldado; dedicara-se a essa vida, logo em adolescente, por serem muitos em casa. Mas perdera um braço numa batalha, o que explicava o seu regresso»¹⁵.

Veja-se, agora, *O Memorial do Convento* de José Saramago: «Este que por desafrentada aparência, sacudir da espada e desaparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso»¹⁶.

O lado funcional da diminuição física que constitui a amputação de um braço ou de uma mão de um soldado pobre, ainda que as duas personagens estejam separadas por séculos de distância e que sejam diferentes os espaços onde se situa a acção romanesca —Delfos do século I e Portugal do século XVIII—, determina que ambas se depararão com dificuldades dificilmente superáveis. A alternativa à guerra seria o cultivo da terra, mas para isso seria preciso possuir terra e também duas mãos. Por outro lado, ser maneta representará a consubstanciação máxima do amor que inspiram, será na falta da mão que se fixará o olhar amoroso das respectivas mulheres: no caso da

¹⁴ *Ibidem*, p. 100.

¹⁵ *Ibidem*, p. 101.

¹⁶ Cf. José Saramago, *Memorial do Convento*, Lisboa, Editorial Caminho, 1982, p. 35.

Sibila, a dificuldade com que o seu amado tenta colher azeitonas mergulhando na árvore a sua única mão serve ao mesmo tempo para ela o identificar quando o vê de longe e pela última vez. O mesmo acontece com Baltasar Sete Sóis: é a ausência daquela mão que, substituída por um espigão de ferro que Baltasar deixara com Blimunda ao desaparecer, havia construído a estrutura metálica da passarola de Bartolomeu de Gusmão, que permite a Blimunda identificar o seu homem entre os supliciados pelo Santo Ofício e recolher a vontade deste, impedindo-a de se perder no éter. Ao mesmo tempo, ser maneta constitui uma marca de predestinação, como na tragédia clássica: significa a excepcionalidade do herói, mas também a infelicidade do seu destino.

Procurando concluir, diria que, sendo a escrita sempre reescrita, manipulação de textos anteriores, para conhecermos o universo ficcional de um autor, do mesmo modo que nos interessamos pelas suas leituras, pela tradição literária em que este se insere, pelas páginas ensaísticas e pela reflexão teórica por ele produzidas, também deveríamos interessar-nos por essa actividade de leitura atenta e cuidadosa manipulação de materiais alheios de que o tradutor necessariamente se apropria que é a tradução literária. Ainda que o tradutor, enquanto autor, se distancie do universo ideológico do autor traduzido, como em larga medida acontecerá entre José Saramago e Pär Lagerkvist, a tradução pode ser encarada como verdadeiro crisol do ficcionista, onde sedimentam elementos que depois transitam para as suas grandes obras de criação.