

*Redenções de um texto.* O livrinho de Charles Martindale, *Redeeming the Text*, de 1991, tornou-se um clássico no campo recente dos *Classical Reception Studies* e fomentou debates intensos sobre novas maneiras de olhar para os textos antigos. Sua tese principal é a de que “o significado, se assim podemos dizer, é sempre realizado no ponto da recepção”. A tese não é totalmente original, mas as consequências para um campo milenarmente marcado pelo essencialismo ontológico que não podia deixar de acreditar no texto *original* como algo reificado, fixo, objetivo, alcançável em si e por si mesmo, “armado com as intenções de seu criador”, são desestruturantes e produtivas. A tese desdobra-se em duas versões, uma, “fraca” e outra, “forte”. A fraca diz que muitos *insights* sobre a literatura antiga residem em imitações, traduções etc., e a forte diz que nossas interpretações dos textos antigos se constroem pela cadeia de recepções que permitiu sua legibilidade contínua, o que significa que não há como ter acesso ao sentido originário totalmente livre de acréscimos.

Comparando a questão com o campo de performance de música antiga, Martindale cita Charles Rosen: “Toda performance hoje é uma tradução; uma reconstrução do som original é a tradução mais enganadora, pois pretende ser o original, quando a significação dos sons antigos alterou-se irrevogavelmente”. A comparação serve para demonstrar a falibilidade da metafísica do “texto em si”. Os textos são perpetuamente redescritíveis, sempre em produção. A noção de significados estáveis, ainda que estes sejam considerados como ficções heurísticas que permitem alguma interpretação, pode se tornar obsoleta e ser substituída

por novos modos de interpretação. Perseguido a analogia com a performance musical, cada obra musical pode se tornar uma obra apenas quando for performada. Jamais definitiva. O mesmo vale para recepções e performances de textos antigos:

Não deveríamos pensar, então, em uma série de incorporações mais ou menos imperfeitas de uma performance perfeita hipostasiada (uma 'ideia' platônica), mas antes em um conjunto de performances, que apresentem 'relações de familiaridade'; entretanto, sempre envoltas em um movimento incessante de *différence*.

Um poema passa a ser, então, um evento no tempo, e não uma coisa em si. Desontologização permanente do texto, que se performa novamente a cada leitura. Essas propostas inscrevem-se na subjetividade histórica radical de toda atividade humana, e a compreensão se liga ao modo como construímos as histórias de nossas vidas e como as narramos para os outros: "Entender as coisas significa contar histórias sobre as coisas. Nessas histórias, nós (re)fazemos e refazemos aquilo que dizemos que somos e aquilo que dizemos que o mundo é. Nas histórias, realizamos o equivalente adulto do prazer da brincadeira infantil" O diálogo é, então, peça fundamental de todo o sistema: "um 'texto' é, então, um mosaico de vozes com histórias culturais diferentes e específicas cujo significado é controlado por seus contextos de uso particulares; nessa troca contínua, 'um enunciado jamais é originário *em si*' e, da mesma forma, nenhum enunciado jamais será o último". Essas conclusões inscrevem a recepção e a tradução no contexto maior do diálogo e da compreensão e da relação. Ler, por sua vez, é como conhecer uma pessoa. O texto pode ser lido na ausência da pessoa pois o significado se constrói na textualidade: "as pessoas são como os textos na medida em que nos deparamos com seus gestos, palavras e atos, mas não temos acesso direto à presença total de suas mentes e consciências". Ler é um encontro que necessariamente se dá entre a determinação total e a

indeterminação total. Finalmente, a compreensão é mais uma vez definida como tradução, e "o leitor é traduzido em um tradutor".

Mais:

O diálogo, como o amor, requer ao menos dois participantes; a semelhança total reduziria dois a um, e, assim, faria o diálogo entrar em colapso. Podemos pensar no diálogo, diagramaticamente, como uma sobreposição parcial, às vezes mais, às vezes menos, de dois ou mais campos semióticos, ou dois ou mais campos de consciência.

Naturalmente, as premissas acima, quando extrapoladas para a questão específica da tradução entre línguas, fazem sentido de outras maneiras. As palavras não carregam o sentido, elas são o sentido, e o ritmo do discurso, como propõe Meschonnic, nos leva para um campo em que a visada atomística do tipo da semiótica tradicional faz pouco sentido (com o perdão do trocadilho). O ponto da recepção constrói os sentidos que não podem ser resgatados puros e essenciais em sua cristalina perfeição. Assim, nenhuma tradução é inocente, e toda tradução é um ato político, desde o instante em que se escolhe o que se vai traduzir até o momento em que se apresenta o evento-texto resultante do ato de interpretação para a recepção. "A falta de correspondência exata entre línguas diferentes e dentro das línguas diferentes quer dizer, como já se percebeu, que, no uso da linguagem, equivalência não é o mesmo que identidade (*sameness*)".

E mais:

Cada vez que usamos as palavras, afirmamos, ou contestamos, ou (re)negociamos, seus sentidos, em um novo contexto. Esta mobilidade dos signos linguísticos, a presença dentro deles de mais sentido do que pode ser compreendido por qualquer usuário individual, e as várias estratégias de acomodação, de apropriação, que resultam disso, significam que a linguagem é e não é traduzível, sempre e nunca.

Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos, daquilo que chamamos “literatura”. A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”.

*Palimpsestos e overdubs.* A imagem da tradução como palimpsesto grassa nos estudos da tradução pelo menos desde que Gérard Genette escreveu *Palimpsestes*, em 1982; no Brasil, um artigo seminal sobre o assunto foi “A tradução como reescritura: o texto/palimpsesto como um novo conceito de fidelidade”, de Rosemary Arrojo, em 1985. A ideia básica da tradução como escrita segunda que deriva ao mesmo tempo em que rasura o original, ou seja, que se estabelece como um texto que apaga o original para poder existir, permanece sendo muito interessante; porém, como imagem, é calcada nos modelos da mídia escrita e sugere um modelo excludente — que é o palimpsesto por excelência, apago para poder escrever — de *ágon* entre tradução e original. A tradução performática (em performance e performativo) poderia nos oferecer outra imagem pelas mídias musicais.

Tomemos como exemplo a versão “Não chore mais (No woman, no cry)” de Gilberto Gil, a partir do clássico de Bob Marley. A duplicidade da canção está já no seu título brasileiro, que guarda o nome do original em inglês e que, como ouviremos, será cantado na mesma melodia. Em vez de um apagamento do original, que não seria possível numa cultura de massa que já reconheceria imediatamente a melodia e o arranjo, o que temos é uma sobreposição entre cantar o refrão em inglês e depois em português. No caso desta gravação, não há simultaneidade que pudesse performar qualquer tipo de rasura; mas, pelo contrário, o canto da mesma melodia, tal como um *contrafactum* medieval, tal como o *serventes* provençal, aponta o tempo inteiro para o original que não se cumpre inteiramente, enquanto se realiza como