

A TRADUÇÃO REINVENTADA EM *THE INVENTION OF SOLITUDE*,
DE PAUL AUSTER
Clara Sarmiento

A obra de Paul Auster, desde os primeiros poemas e ensaios até à mais recente ficção, reflecte constantemente sobre o trabalho da escrita enquanto acto de criação literária ou de recriação por meio da tradução, centrado no seu protagonista, o personagem-escrevente, tanto escritor como tradutor. A designação advém da característica tipicamente austeriana de acompanhar esse personagem-escrevente nos seus dramas e movimentos, dentro de um espaço exposto ao olhar do leitor. Sendo o trabalho da escrita o tópico central da sua reflexão em prosa, poesia ou ensaio, o sujeito edificador dessa escrita será o personagem principal do texto de Auster. O personagem-escrevente protagoniza a ficção, é analisado no ensaio e expressa-se na poesia, veiculando as vivências do próprio Auster, que tantas vezes não consegue evitar a anotação autobiográfica ou um qualquer significativo jogo onomástico. Mas de que forma encara Paul Auster esse personagem, seu duplo? Através de que imagens verbais transpõe a génese da obra escrita para essa mesma obra escrita?

Na esquematização comparativa das características do modernismo e do pós-modernismo, Ihab Hassan contrapõe o processo (*performance/happening*) pós-moderno ao objecto artístico como *finished work* do modernismo. Enquanto que o modernismo é *lisible (readerly)*, o pós-moderno é *scriptible (writerly)*, activamente focalizado na escrita¹. Com efeito, Auster, escritor integrado no período pós-moderno, equaciona metaficcional e metalinguisticamente o problema da escrita enquanto acto, permitindo ao leitor acompanhar esse processo de construção. A dinâmica de um texto na sua construção deve ser o princípio dominante da forma, definindo a sua estrutura em termos de cinética. Sendo o processo uma continuidade generativa, através da qual uma percepção conduz directamente a outra, a composição constitui um campo aberto capaz de admitir elementos apreendidos durante o acto de escrita, sem pressupostos rígidos em termos de técnica ou assunto. O leitor desfruta assim do conceito pós-moderno de participação, oposto ao da distância modernista, uma vez que Auster disseca o processo da escrita, dos mundos em criação, oferecendo livre acesso à mente do personagem-escrevente.

The Invention of Solitude (1982) é simultaneamente uma arte poética inspirada na experiência efectiva do sujeito e o trabalho seminal da prosa de

Paul Auster. Podemos considerá-lo como um romance-manifesto em duas partes (*Portrait of an Invisible Man* e *The Book of Memory*), para o qual todos os livros posteriores remetem. *The Invention of Solitude* não é apenas uma confissão autobiográfica mas antes uma poderosa meditação acerca de questões comuns à humanidade, com especial incidência na exploração analítica da cena da escrita, utilizando o escritor-tradutor e suas vivências como cobaia neste processo de auto e hetero-conhecimento:

The Invention of Solitude is autobiographical, of course, but I don't feel that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all: how we think, how we remember, how we carry our pasts around with us at every moment. I was looking at myself in the same way a scientist studies a laboratory animal.²

A subjectividade revela-se essencial para alcançar o conhecimento, para visualizar a projecção do sujeito e daí retirar conclusões objectivas e verdadeiras. Auster coloca a escrita no centro da vida e a vida no centro da escrita. Confrontado com a situação de “a man sitting alone in a room and writing a book”³, Auster faz dela um campo de meditação extremamente rico, onde profundos temas intelectuais, históricos e pessoais emergem e fazem-se ouvir. O protagonista de *The Invention of Solitude*, A. (porque “*The Invention of Solitude* is autobiographical, of course”) confere um enorme potencial à linguagem, imaginando-a como a matriz do ser, a matéria genética do mundo (re)criado entre as quatro paredes do quarto, uma vez que, e com inspiração em Heidegger, a linguagem é o modo como nós existimos no mundo. O livro é um espaço alquímico onde Auster espera transformar a morte em palavras de vida, seguindo o pensamento de Arthur Schopenhauer:

The word is the most enduring substance of the human race. Once a poet has properly embodied his most fleeting emotion in the most appropriate words, then this emotion will continue to live on through these words for millennia and will flourish anew in every sensitive reader.⁴

The Invention of Solitude desenrola-se preferencialmente dentro dos espaços fechados e solitários da criação literária, espaços que contêm em si toda uma potencial cosmogonia: “The world ends at that barricaded door. For the room is not a representation of solitude, it is the substance of solitude itself”⁵. E a solidão é a substância deste livro, desde o título até à personagem motriz, passando pelas circunstâncias biográficas da sua escrita. Mas esta solidão é inventada pelo sujeito, não é produto de uma metafísica universal, passa pela meditação, pela escrita e pela construção dos seus espaços, transformados no

local da busca insaciável: “A man sits alone in a room and writes. Whether the book speaks of loneliness or companionship, it is necessarily a product of solitude”⁶.

Para Paul Auster, o termo *solitude* é por demais complexo e não apenas um sinónimo para o isolamento físico, carregado de implicações disfóricas. Tal complexidade acarreta evidentes dificuldades na tradução do conceito, que tem de ter em conta a seguinte distinção: enquanto que a expressão inglesa *loneliness* veicula um sentimento de abandono (“eu não quero estar só, eu ressinto-me do fardo da solidão, eu quero estar com os outros”), relevando a emoção, a sensação, o termo *solitude* é semanticamente neutro. Trata-se simplesmente da descrição de um estado: estar só. Como nas palavras de Maurice Blanchot: “l’absolu d’un Je suis qui veut s’affirmer sans les autres. C’est là ce qu’on appelle généralement solitude (au niveau du monde). [...] Écrire, c’est se livrer à la fascination de l’absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l’essence de la solitude. L’absence de temps n’est pas un mode purement négatif”⁷. A tradução portuguesa para *A Solidão Reinventada*⁸ dá-se conta da polissemia da língua inglesa, face à comparativa escassez lexical do português, onde os sinónimos para “solidão” contêm invariavelmente conotações negativas. Para tal, foi necessário “reinventar” a solidão, com a tradução de *invention* por “reinventada”, reforçando assim a noção patente ao longo da obra numa perspectiva dúplice, consoante o personagem focalizado.

Em *Portrait of an Invisible Man* vemos a solidão do personagem pai, na terceira pessoa, solidão inconsciente de alguém que vive o seu monótono quotidiano alheado dos outros, não por uma qualquer opção ideológica mas antes por um sentimento inato de indiferença e neutralidade: “Solitary. But not in the sense of being alone. [...] Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, or not having to see himself being seen by anyone else”⁹. O isolamento apresenta-se em termos objectivos, na descrição da própria personagem.

Em *The Book of Memory*, a perspectiva altera-se: Auster (A.) contempla a sua própria relação com o filho, na primeira pessoa, analisando o seu percurso existencial e o isolamento auto-imposto do escritor em busca de si mesmo. A reinventa a solidão através da metáfora recorrente do confinamento de Jonas no ventre da baleia, de Pinóquio e Gepeto dentro do tubarão e da obsessão pelo espaço claustrofobicamente delimitado do quarto. Descreve meticulosamente os quartos diversos e sempre exíguos onde habitou durante um percurso atribulado ou, então, a forma como vários criadores artísticos encararam esse mesmo tema. Para Auster-filho, a solidão é consciente,

racionalizada, analisada, mesmo dissecada nas suas implicações. O quarto, como espaço de solidão envolvente nas suas quatro paredes, está animado, povoado de pensamentos: “Each time he goes out, he takes his thoughts with him, and during his absence the room gradually empties of his efforts to inhabit it. When he returns, he has to begin the process all over again, and that takes work, real spiritual work”¹⁰.

A entrevista concedida por Paul Auster a Larry McCaffery e Sinda Gregory (1989-90) ilustra mais claramente a problemática conceptual de *solitude*:

Let’s talk a bit about the question of “solitude”. It’s a word that comes up often in your works – and of course it appears in the title of your first book of prose, *The Invention of Solitude*. It’s a concept that seems to contain a lot of different resonances for you, both personal and aesthetic.

PA: Yes, I suppose there’s no getting rid of it. But solitude is a rather complex term for me; it’s not just a synonym for loneliness or isolation. Most people tend to think of solitude as a rather gloomy idea, but I don’t attach any negative connotations to it. It’s simply a fact, one of the conditions of being human, and even if we’re surrounded by others, we essentially live our lives alone: real life takes place inside us. We’re not dogs, after all. We’re not driven solely by instincts and habits; we can think, and because we think, we’re always in two places at the same time.¹¹

“Solitude became a passageway into the self, an instrument of discovery”¹², lemos em *The Locked Room*, a propósito do percurso literário de Fanshawe (tão semelhante ao de Paul Auster que começa até por um *Ground Work* poético), no qual a noção/estado de solidão surge não só como motor da obra mas também como demarcação da maturidade artística do protagonista. A solidão propicia a criação: o personagem-escrevente crê naquilo a que Keats chamou the truth of imagination. Toda a escrita possui elementos de solidão, mas poucos escritores norte-americanos acreditaram tanto no potencial dessa “verdade da imaginação” como Auster. Auster encara a solidão como um facto simples e inerente à condição humana, que se faz sentir mesmo no meio da multidão, derivado da certeza de que as verdadeiras vivências ocorrem no interior de cada um. O olhar introspectivo proporciona mais do que o autoconhecimento. Dentro de si próprio, em solidão, o personagem-escrevente encontra o mundo inteiro, numa escrita simultaneamente solitária e solidária: “L’oeuvre est solitaire: cela ne signifie pas qu’elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l’oeuvre, comme celui qui l’écrit appartient au risque de cette solitude”¹³.

Na sua investigação da cena da escrita, Auster invoca a tradução como imagem daquilo que ocorre quando alguém entra no espaço de criação do livro: “Every book is an image of solitude [...] A. sits down in his own room to translate another man’s book, and it is as though he were entering that man’s solitude and making it his own”¹⁴. O tradutor espera que o resultado efectivo do seu trabalho de “invasão” seja um texto consentâneo com a riqueza do original. O tradutor surge assim como um fantasma temporária e voluntariamente encerrado no espaço do livro, impressão ainda mais visível em *The Book of Memory*, que efectua a fusão entre a vida e a escrita de A. Ao escrever o livro, original ou tradução, o personagem-escrevente cria um universo paralelo de palavras onde pode movimentar-se a seu bel-prazer, sem na realidade sair do espaço delimitado pela mente, mas sem excluir também a possibilidade de comunicar com o mundo circundante: “As he writes, he feels that he is moving inward (through himself) and at the same time moving outward (towards the world)”¹⁵. Porque se escrever é comunicar, levar uma mensagem a outrem, também traduzir é *traducere*, fazer passar de um lado ou de um estado para outro, conduzir, transportar, atravessar as pontes linguísticas que separam a humanidade.

Na juventude, Paul Auster traduziu numerosos autores, como Sartre, Joubert, Blanchot, Mallarmé, Char, Dupin, de forma a descobrir a literatura e os escritores, a participar das suas palavras, num lento período de maturação e formação, em que escrever sobre os outros serviu para melhor se compreender a si próprio e para melhor escrever: “Traduire... c’est briser le texte et le détruire, puis, à nouveau, le reconstruire entièrement. Au cours d’un tel travail, on apprend autant sur soi que sur la poésie”¹⁶. O trabalho de Paul Auster-tradutor é rigorosamente contemporâneo do trabalho de Paul Auster-poeta, tal como se depreende da leitura desta passagem de *The Invention of Solitude*, onde o trabalho da tradução é descrito em termos metafóricos e em sintonia com o conceito de solidão plena e criadora, reinventado na obra:

For most of his adult life, he has earned his living by translating the books of other writers. He sits at his desk reading the book in French and then picks up his pen and writes the same book in English. It is both the same book and not the same book, and the strangeness of this activity has never failed to impress him. Every book is an image of solitude. It is a tangible object that one can pick up, put down, open, and close, and its words represent many months, if not many years, of one man’s solitude, so that with each word one reads in a book one might say to himself that he is confronting a particle of that solitude. A man sits alone in a room and writes. Whether the book speaks of loneliness or companionship, it is necessarily a product of solitude. A. sits down in his own room to translate another man’s book,... and it is as though he were entering that man’s solitude and

making it his own. But surely that is impossible. For once a solitude has been breached, once a solitude has been taken on by another, it is no longer solitude, but a kind of companionship. Even though there is only one man in the room, there are two. A. imagines himself as a kind of ghost of that other man, who is both there and not there, and whose book is both the same and not the same as the one he is translating. Therefore, he tells himself, it is possible to be alone and not alone at the same moment.

A word becomes another word, a thing becomes another thing. In this way, he tells himself, it works in the same way that memory does. He imagines an immense Babel inside him. There is a text, and it translates itself into an infinite number of languages. Sentences spill out of him at the speed of thought, and each word comes from a different language, a thousand tongues that clamor inside him at once, the din of it echoing through a maze of rooms, corridors, and stairways, hundreds of stories high. He repeats. In the space of memory, everything is both itself and something else.¹⁷

A tradução, motivo central da crítica literária de Auster, conduz o criador à exploração dos seus limites linguísticos e da linguagem em geral. Auster também se serve da tradução para explorar literariamente as ambiguidades da sua própria identidade biográfica e literária, pois a tradução tem o poder de desdobrar o autor. Mas será a tradução uma forma de criação mascarada? Escrever é sempre traduzir, sugere Auster ao longo dos seus textos. A tradução coloca em prática textual o tema da originalidade, do duplo e, mais genericamente, a questão da identidade, cujo enigma está no cerne de *The Invention of Solitude*. A. tenta entrar na solidão do pai e decodificar os seus silêncios, num processo semelhante ao da tradução, o seu ofício. Traduzir é entrar na solidão do outro e, conseqüentemente, essa solidão desvanece-se ou transforma-se numa solidão palimpsesto, a várias vozes. O tradutor é um escritor fantasma que, duplicando as vozes dos outros, duplica-se a si mesmo e descobre até que ponto o seu próprio sujeito é um estranho, um outro, traduzido a partir de uma língua estrangeira.

“New York Babel” é um ensaio de 1974 sobre a obra *Le Schizo et les Langues*, escrita em francês por Louis Wolfson, um esquizofrênico nova-iorquino, nascido em 1931, que não tolerava ouvir ou pronunciar uma única palavra na sua língua materna. Neste ensaio, Auster confessa o fascínio que sente por tal livro e pelo acto de tradução em geral, que Wolfson leva ao limite extremo:

To say that it is a work written in the margins of literature is not enough: its place, properly speaking, is in the margins of language itself. Written in French by an American, it has little meaning unless it is considered an American book; and yet [...] it is also a book that excludes all possibility of translation. It hovers

somewhere in the limbo between the two languages, and nothing will ever be able to rescue it from this precarious existence. For what we are presented with here is not simply the case of a writer who has chosen to write in a foreign language. The author of this book has written in French precisely because he had no choice. It is the result of brute necessity, and the book itself is nothing less than an act of survival.¹⁸

Este excerto recorda as personagens atormentadas de *The New York Trilogy*, como Quinn, o detective involuntário de *City of Glass*, que é confrontado com o mistério de Peter Stillman, o jovem encerrado pelo próprio pai durante anos nas trevas e no silêncio, na esperança vã de que um dia viesse a falar espontaneamente a linguagem divina anterior a Babel:

Peter kept the words inside him. All those days and months and years. There in the dark, little Peter all alone, and the words made noise in his head and kept him company. This is why his mouth does not work right. Poor Peter. Boo hoo. Such are his tears. The little boy who can never grow up. Peter can talk like people now. But he still has the other words in his head. They are God's language, and no one else can speak them. They cannot be translated. That is why Peter lives so close to God. That is why he is a famous poet.¹⁹

Encontramos nestes projectos insanos um eco do pensamento de Octavio Paz, para quem aprender a falar será aprender a traduzir. A linguagem perde a sua universalidade e revela-se como uma pluralidade de línguas, todas elas estranhas e ininteligíveis entre si. A universalidade do espírito é a resposta a esta confusão babilónica: há muitas línguas mas o sentido é único e a tradução será o veículo de todas as singularidades²⁰. Auster mostra-se ciente desta problemática também na entrevista que Gérard de Cortanze intitulou significativamente de “Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde”:

Les arts et les littératures de chaque pays possèdent des caractéristiques qui leur sont propres, c'est un fait. Mais on participe aussi d'un courant plus vaste: celui de la littérature mondiale. Les traductions existent depuis l'aube de l'imprimerie. Les écrivains subissent des influences extérieures à celles de leur pays d'origine. [...] Flaubert, le Français, a beaucoup influencé l'Irlandais Joyce, qui a beaucoup influencé l'Américain Faulkner, qui a beaucoup influencé le Sud-Américain Gabriel Garcia Marquez, qui a beaucoup influencé Toni Morrison. Ces frontières sont absurdes.²¹

Posteriormente, ainda em *City of Glass*, e a propósito do *Quijote* de Cervantes, Quinn discute com Paul Auster (o personagem-escritor inserido na ficção criada pelo escritor homónimo não personagem) a questão da tradução como corrupção da veracidade do texto e dupla alteração da realidade. Há na escrita um ideal linguístico jamais alcançado, a utopia dos tradutores. Com

efeito, a utopia última do tradutor será a busca do paraíso perdido, com a sua linguagem universal, evocando o estudo dos jogos de linguagem que Ludwig Wittgenstein comparava ao estudo das línguas primitivas, ao buscar igualmente a natureza última da linguagem, com a sua gramática logicamente correcta. No conceito base de Wittgenstein, a linguagem reproduz a realidade à maneira de um quadro: a proposição é uma espécie de representação pictórica daquilo que descreve e as relações entre os elementos dessa imagem reflectem as relações existentes entre os constituintes da realidade descrita. Numa proposição elementar, os nomes estabelecem uma correspondência bi-unívoca com os objectos determinados, comprovando que a língua e a realidade estão, entre si, numa relação projectiva de isomorfia. Por isso, uma série de personagens austerianas procura encontrar respostas através da observação da linguagem com que se exprimem, buscando a compreensão através da descrição minuciosa, com as palavras mais adequadas. Escrever uma narrativa – e a maior parte das personagens de Auster são escritores num determinado momento – é uma forma de ganhar controlo sobre o caos em que se encontram submergidos. Mas, muitas vezes, os acontecimentos ultrapassam a capacidade de alcance e fluência das palavras.

Algo semelhante sucede com a tradução, quando os recursos de uma determinada língua (ou de um determinado tradutor) não correspondem ao alcance e fluência das palavras do original a traduzir. Auster-tradutor partilha e verbaliza essa experiência em ensaios como “The Poetry of Exile”²², sobre as dificuldades de tradução para inglês de um original em alemão de Paul Celan, ou “Twentieth-Century French Poetry”, de 1981, onde lemos:

Its purpose is not only to present the work of french poets in French, but to offer translations of that work as our own poets have re-imagined and re-presented it. (...) Many of these differences reside in the disparities between the two languages. Although English is in large part derived from French, it still holds fast to its Anglo-Saxon origins. Against the gravity and substantiality to be found in the work of our greatest poets (Milton, say, or Emily Dickinson), which embodies an awareness of the contrast between the thick emphasis of Anglo-Saxon and the nimble conceptuality of French/Latin – and to play one repeatedly against the other – French poetry often seems almost weightless to us, to be composed of ethereal puffs of lyricism and little else. French is necessarily a thinner medium than English. But that does not mean it is weaker. If English writing has staked out as its territory the world of tangibility, of concrete presence, of surface accident, French literary language has largely been a language of essences. Whereas Shakespeare, for example, names more than five hundred flowers in his plays, Racine adheres to the single word “flower”. In all, the French dramatist’s vocabulary consists of roughly fifteen hundred words, while the word count in Shakespeare’s plays runs upward of twenty-five thousand.²³

Auster afirma não ter o hábito de seguir uma metodologia consistente nas suas traduções. Apesar de a maior parte das traduções que assina ser bastante fiel ao original, algumas há que não passam de simples adaptações. A tradução de poesia, então, é para Auster algo de muito vago, livre de regras e opções metodológicas. Prefere utilizar o seu “instinto poético”, o ouvido, a experiência, optando sempre pela liberdade criativa quando confrontado com a escolha fatal entre literalidade e literariedade. Enquanto tradutor de francês, Auster prefere oferecer aos seus leitores a experiência do poema “como poema” e não uma rigorosa versão palavra-a-palavra do original. Porque a experiência do poema reside não só nas suas palavras mas também na interacção entre essas mesmas palavras – a musicalidade, os silêncios, as formas – e se o leitor não tiver a oportunidade de partilhar da plenitude dessa experiência, ficará para sempre privado do verdadeiro espírito do original. É por essa razão que Paul Auster defende que a poesia deve ser traduzida por poetas. A esta afirmação, o ensaio de Octavio Paz “Traducción, Literatura y Literalidad”, de 1970, parece contrapor:

En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca. El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta o un poeta que, además, es un buen traductor.²⁴

Para Octavio Paz, a razão da incapacidade de muitos poetas para traduzir poesia não é de ordem puramente psicológica, se bem que o egocentrismo desempenhe aqui um certo papel, pelo menos funcional. A tradução poética é uma operação análoga à criação poética, só que se desenvolve em sentido inverso. Paz conclui que tradução e criação literária são operações gémeas, mas com identidades claramente distintas:

El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. Hasta aquí, la actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación. Pero la lectura es una traducción dentro del mismo idioma y la crítica es una versión libre del poema o, más exactamente, una trasposición. Para el crítico el

poema es un punto de partida hacia otro texto, el suyo, mientras que el traductor, en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Así, en su segundo momento, la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe como será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos. En sus dos momentos la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética. El poema traducido deberá reproducir el poema original que, como ya se ha dicho, no es tanto su copia como su trasmutación. El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Paul Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos.²⁵

Auster desenvolve o princípio desta analogia entre tradução e criação literária em “Translations: An Interview with Stephen Rodefer” (1985), onde novamente preconiza a tradução como método de aprendizagem para a escrita poética, servindo-se de exemplos autobiográficos:

Stephen Rodefer: When did you begin doing translations?

Paul Auster: Back when I was nineteen or twenty years old, as an undergraduate at Columbia. They gave us various poems to read in French class – Baudelaire, Rimbaud, Verlaine – and I found them terribly exciting, even if I didn’t always understand them. The foreignness was daunting to me – as though a work written in a foreign language was somehow not real – and it was only by trying to put them into English that I began to penetrate them. [...] I was driven by a need to appropriate these works, to make them part of my own world.

S.R.: Were you writing poetry of your own at that time, too?

P.A.: Yes. But like most young people, I had no idea what I was doing. One’s ambitions at that stage are so enormous, but you don’t necessarily have the tools to carry them out. It leads to frustration, a deep sense of your own inadequacy. I struggled along during those years to find my own way, and in the process I discovered that translation was an extremely helpful exercise. Pound recommends translation for young poets, and I think that shows great understanding, on his part. You have to begin slowly. Translation allows you to work on the nuts and bolts of your craft, to learn how to live intimately with words, to see more clearly what you are actually doing. [...] A young poet will learn more about how Rilke wrote sonnets by trying to translate one than by writing an essay about it.

[...] My first translations years ago of modern French poets were real acts of discovery, labors of love. Then I went through a long period when I earned my living by doing translations. [...] For the past five or six years, I’ve tried to limit myself to things that I am passionately interested in – works that I have discovered and want to share with other people. If those books are not exactly connected to my writing, they still belong to my inner world. [...] There are sublimely talented translators out there in America today – Manheim, Rabassa, Wilbur, Mandelbaum, to name just a few. But I don’t think of myself as belonging to the fraternity of translators. I’m just someone who likes to follow his nose, and more often than not this leads me into some odd corners.²⁶

Auster compreende a função da tradução como princípio basilar da comunicação intercultural, numa nova sintonia com o pensamento de Octavio Paz, que começa por afirmar: “En el interior de cada civilización renacen las diferencias: las lenguas que nos sirven para comunicarnos también nos encierran en una malla invisible de sonidos y significados, de modo que las naciones son prisioneras de las lenguas que hablan. Dentro de cada lengua se reproducen las divisiones: épocas históricas, clases sociales, generaciones. En cuanto a las relaciones entre individuos aislados y que pertenecen a la misma comunidad: cada uno es un emparedado vivo en su propio yo”²⁷.

Descartes encetou a busca individual da verdade, afastando-se dos dogmas da sua época e cultura. Descobriu que a mente humana estava preparada para encontrar a verdade por si mesma e que o espírito humano seria o ponto de partida e de chegada de todo o conhecimento. Em última análise, incorrer-se-ia numa espécie de solitary confinement: “If you accept the cognitive authenticity of nothing other than your own directly accessible data, in the end you are confined to a prison whose limits are indeed those data. If they are constituted by your immediate consciousness, by yourself in effect, then your self eventually becomes your prison. The self is your world, the world is your self”²⁸. Ou seja, de novo: cada um está emparedado vivo no seu próprio ser, como afirma Paz, ou no seu próprio espaço fechado, como os personagens de Auster.

Mas Octavio Paz (e Paul Auster) compreendem que a escrita, a criação – ou a tradução – de novos mundos liberta a mente e sintoniza-a com a humanidade e o universo, cumprindo a referida função de comunicação intercultural:

Todo esto debería haber desanimado a los traductores. No ha sido así: por un movimiento contradictorio y complementario, se traduce más y más. La razón de esta paradoja es la siguiente: por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro. En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como un superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.²⁹

Na língua espanhola, informa Octavio Paz, a tradução literal é significativamente chamada de tradução servil. Não que a tradução literal seja impossível, mas não deverá ser considerada como a verdadeira tradução. Será antes um dispositivo, geralmente composto por uma sucessão de palavras, que ajuda à compreensão do texto na sua língua original, num processo mais próximo do dicionário do que da tradução, que é sempre uma operação literária. De qualquer forma, e sem excluir aqueles casos em que é apenas necessário traduzir o conteúdo informativo do texto, como nas obras científicas, a tradução implica invariavelmente a transformação do original. Georges Mounin defende que é possível traduzir os significados denotativos de um texto, mas nunca os conotativos³⁰. Paz e Auster não concordam: feita de ecos, reflexos e correspondências entre som e sentido, a poesia é um tecido de conotações e seria, numa tal perspectiva, intraduzível. “E as ‘máquinas’ que traduzem?”, pergunta Octavio Paz:

Cuando estos aparatos logren realmente traducir, realizarán una operación literaria; no harán nada distinto a lo que hacen ahora los traductores: literatura. La traducción es una tarea en la que, descontados los indispensables conocimientos lingüísticos, lo decisivo es la iniciativa del traductor, sea éste una máquina “programada” por un hombre o un hombre rodeado de diccionarios. Para convencernos oigamos al poeta británico Arthur Waley: “A French scholar wrote recently with regard to translators: ‘Qu’ils s’effacent derrière les textes et ceux-ci, s’ils ont été vraiment compris, parleront d’eux-mêmes’. Except in the rather rare case of plain concrete statements such as ‘The cat chases the mouse’ there are seldom sentences that have exact word-to-word equivalents in another language. It becomes a question of choosing between various approximations... I have always found that it was I, not the texts, that had to do the talking”.³¹

Também Walter Benjamin, no ensaio de 1923 “The Task of the Translator”, defende pontos de vista que, de certo modo, parecem contrariar a proximidade que Paz e Auster encontram entre tradução e criação literária:

Unlike a work of literature, translation does not find itself in the center of the language forest but on the outside facing the wooded ridge, it calls into it without entering, aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one. Not only does the aim of translation differ from that of a literary work – it intends language as a whole, taking an individual work in an alien language as a point of departure – but it is a different effort altogether.³²

O esforço poderá ser pontualmente distinto. No entanto, são inúmeras as ocasiões em que o tradutor, tal como o escritor (ambos personagens-escreventes), mergulha, explora e se perde no coração da “floresta da

linguagem”, ao tentar cumprir a imensa tarefa que Benjamin considera ser the task of the translator: “to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work. For the sake of pure language, he breaks through decayed barriers of his own language”³³.

Em *The Invention of Solitude*, Auster demonstra como a tradução é uma forma de libertar o espírito criador de um autor de língua estrangeira, encerrado dentro das páginas de um livro ilegível até ao momento da intervenção discreta (quase espectral) mas imprescindível do tradutor. Na sua obra, Auster-tradutor e Auster-escritor, observador e observado, equaciona(m) o problema da escrita enquanto acto, permitindo ao leitor acompanhar e participar desse processo de construção. A narrativa e a linguagem intelectualizam-se, tornam-se conscientes, algo que, no caso presente, possibilita uma reflexão e uma aproximação privilegiadas ao ensino da tradução de textos literários, através da própria literatura. Porque a missão do tradutor é, em conclusão, e tal como John Dryden já escrevera no século XVII, “to make his author appear as charming as possibly he can, provided he maintains his character, and makes him not unlike himself. Translation is a kind of drawing after the life”³⁴.

¹ Hassan, Ihab, “Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism” in Trachtenberg, Stanley (ed.), *Critical Essays on American Postmodernism*, New York, G.K.Hall and Co., 1995, p. 87.

² Auster, Paul, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1992, p. 292.

³ Auster, Paul, *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber, 1992 [1987], p. 169.

⁴ Schopenhauer, Arthur, “On Language and Words” citado por: Schulte, Rainer; Biguenet, John (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, 1992, p. 32.

⁵ Auster, Paul, *The Invention of Solitude*, London, Penguin, 1988 [1982], p. 143.

⁶ *Idem*, p. 136.

⁷ Blanchot, Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 342 e 22.

⁸ Auster, Paul, *A Solidão Reinventada*, trad. Ana Luísa Faria, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.

⁹ Auster, Paul, *The Invention of Solitude*, pp. 16-17.

¹⁰ *Idem*, p. 77.

¹¹ Auster, Paul, *The Art of Hunger*, p. 299.

¹² Auster, Paul, *The New York Trilogy*, pp. 277-8.

¹³ Blanchot, Maurice, *L'Espace Littéraire*, p. 11.

¹⁴ Auster, Paul, *The Invention of Solitude*, p. 136.

¹⁵ *Idem*, p. 139.

¹⁶ Auster, Paul, Introdução ao “Dossier Jacques Dupin”, *Les Cahiers de la Table Ronde*, automne 1995.

¹⁷ Auster, Paul, *The Invention of Solitude*, p. 136.

¹⁸ Auster, Paul, *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970- 1979*, London, Faber and Faber, 1991 [1990], p. 120.

¹⁹ Auster, Paul, *The New York Trilogy*, p. 20.

²⁰ A este propósito consultar: Paz, Octavio. *Traducción, Literatura y Literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990 [1971].

²¹ Cortanze, Gérard de (ed.), “Dossier Paul Auster: de la Trilogie New-Yorkaise à Smoke”, *Magazine Littéraire* 338, Décembre 1995, p. 21.

²² Auster, Paul, *The Art of Hunger*, pp. 82-94.

²³ *Idem*, pp. 195-6. Ver também a seguinte passagem: “Samuel Beckett, who has spent the greater part of his life writing in both languages, translating his own work from French into English and from English into French, is no doubt our most reliable witness to the capacities and limitations of the two languages. In one of his letters from the mid-fifties, he complained about the difficulty he was having in translating *Fin de partie* (Endgame) into English. The line Clov addresses to Hamm, “Il n’y a plus de roues de bicyclette” was a particular problem. In French, Beckett contended, the line conveyed the meaning that bicycle wheels as a category had ceased to exist, that there were no more bicycle wheels in the world. The English equivalent, however, “There are no more bicycle wheels” meant simply that there were no more bicycle wheels available, that no bicycle wheels could be found in the place where they happened to be. A world of difference is embedded here beneath apparent similarity. Just as the Eskimos have more than twenty words for snow (a frequently cited example), which means they are able to experience snow in ways far more nuanced and elaborate than we are – literally to see things we cannot see – the French live inside their language in ways that are somewhat at odds with the way we live inside English” (*idem*, p. 197).

²⁴ Paz, Octavio, *Traducción, Literatura y Literalidad*, p. 20.

²⁵ *Idem*, pp. 22-3.

²⁶ Auster, Paul, *The Art of Hunger*, pp. 253-5.

²⁷ Paz, Octavio, *Traducción, Literatura y Literalidad*, p. 12.

²⁸ Gellner, Ernest, “Wittgenstein: the loneliness of the long-distance empiricist” in *Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg Dilemma*, Cambridge University Press, 1999 [1998], p. 43. Ver também as proposições de Ludwig Wittgenstein: “The world and life are one”; “I am my world (the microcosm)”; “There is no such thing as the subject that thinks or entertains ideas”; “The subject does not

belong to the world but rather, it is a limit of the world”; “Here it can be seen that solipsism, when its implications are followed out strictly, coincides with pure realism. The self of solipsism shrinks to a point without extension, and there remains the reality co-ordinated with it” (Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. D. F. Pears e B. F. McGuinness, London, Routledge, 1974 [1921], propositions 5.621, 5.63, 5.631, 5.632, 58 e 5.64).

²⁹ Paz, Octavio, *Traducción, Literatura y Literalidad*, pp. 12-13.

³⁰ Consultar: Mounin, Georges, *Problèmes Théoriques de la Traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

³¹ Paz, Octavio, *Traducción, Literatura y Literalidad*, p. 19.

³² Benjamin, Walter, “The Task of the Translator”, citado por: Schulte e Biguenet (eds.), *Theories of Translation*, p. 77.

³³ *Idem*, p. 80.

³⁴ Dryden, John, “On Translation”, citado por: Schulte e Biguenet (eds.), *Theories of Translation*, p. 23.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., “Dossier Jacques Dupin”, *Les Cahiers de la Table Ronde*, automne 1995.
- AUSTER, Paul, *A Solidão Reinventada*, trad. Ana Luísa Faria, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.
- , Paul, *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970 – 1979*, London, Faber and Faber, 1991 [1990].
- , Paul, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1992.
- , Paul, *The Invention of Solitude*, London, Penguin, 1988 [1982].
- , Paul, *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber, 1992 [1987].
- BLANCHOT, Maurice, *L’Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- CORTANZE, Gérard de (ed.), “Dossier Paul Auster: De la Trilogie New-Yorkaise à Smoke”, *Magazine Littéraire* 338, Décembre 1995.
- GELLNER, Ernest, *Language and Solitude: Wittgenstein, Malinowski and the Habsburg Dilemma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 [1998].
- MOUNIN, Georges, *Problèmes Théoriques de la Traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- PAZ, Octavio, *Traducción, Literatura y Literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990 [1971].
- SCHULTE, Rainer; John Biguenet (eds.), *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- TRACHTENBERG, Stanley (ed.), *Critical Essays on American Postmodernism*, New York, G.K. Hall and Co., 1995.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. D. F. Pears e B. F. McGuinness, London, Routledge, 1974 [1921].