

## Estado de traduzibilidade — A liquefação do eu<sup>1</sup>

Damian Kraus<sup>2</sup> (PUC-SP)

Abordaremos aqui uma experimentação. Trata-se da possibilidade de pensar um estado de traduzibilidade<sup>3</sup>, em função de dois planos: o texto a ser traduzido e o texto que resultará da tradução. No caso, as linhas duras desses planos parecem abrandar-se irremediavelmente, ao calor, ao sabor e ao saber das transmigrações barrocas pelas quais são tomadas as línguas castelhana e portuguesa na América Latina, numa conexão imaginária, nesse caso, entre os dois trópicos — do Caribe ao Brasil.

Traduzir *um* canto. Um trabalho de tradução<sup>4</sup> originou a intensidade dessa trama, o encontro com *um* canto a ser traduzido: a canção cubana “Bruca Maniguá” interpretada por Ibrahim Ferrer. O foco é o começo da música: “Yo son carabalí”. Que combinatória de flexão de verbo e pronominal é essa? Uma intuição interna<sup>5</sup> (DELEUZE, 1999, p. 96-97), indica que há aí “algo” que merece um preciso empreendimento, de longa escala, e não se sabe de antemão que efeitos e resultados poderão surgir. A convocatória foi uma tradução do espanhol para o português, mas esse primeiro verso já indica que aí não há um texto “em espanhol”.

*Primeira conexão:* o arranjo de Ibrahim Ferrer envolve variadas superposições, intensidades rítmicas e poéticas. Na introdução melódica, vibra uma antiga música cubana: “Lamento esclavo” (Lamento escravo) de Eliseo Grenet (1893-1950)<sup>6</sup>.

*Segunda conexão:* “yo son?”. Para um amigo cubano, isso não passa de um jeito de falar “naturalizado” na língua materna cubano-caribenha. Não no meu ouvido, proveniente fisicamente de uma outra regionalidade hispânica como língua materna.

O “estado de traduzibilidade” no tradutor implica deixar-se arrastar por uma linha de fuga dessa naturalidade. Ser levado por fluxos de transe: vibrações e intensidades efetuadas na corda bamba que ora se estica ora se abranda entre duas línguas. Nem essas extremidades estão afixadas, pois são momentâneas condensações de linhas intensas que perpassam as línguas implicadas, dando a estas uma névoa de ressonâncias com o exterior, seja de outras línguas, ou de camadas extralingüísticas. Algo na audição toma conta do instante e arrasta toda a trama, desmanchando os contornos do eu, do outro, dos suportes de uma comunicação que até um momento atrás pareciam estáveis:

Há um certo tipo de individuação que não reporta a um sujeito (Mim), nem mesmo à combinação de uma forma e de uma matéria. Uma paisagem, um acontecimento, uma hora da tarde, uma vida ou um fragmento de vida... procedem diferentemente. [...] Não é o som que remete a uma paisagem, mas a música, ela própria, que envolve uma paisagem propriamente sonora que lhe é interior (DELEUZE, 2003, p. 142-146)<sup>7</sup>.

Surge assim uma “intensificação poética” (ORNSTON, 1999, p. 33)<sup>8</sup>, envolvendo a flexão do verbo ser, eu sou, e o indefinido um (*soy un* = sou um) que, por sua vez, é atravessada pelo *son*<sup>9</sup>, (que dicionarescamente é também som, em castelhano), ritmo típico cubano, e ainda a terceira pessoa do plural, portanto equivalente a “eu são”.

A princípio, parece impossível “dizer” a coisa em português sem desdobrá-la, pelo qual os desdobramentos que surgirão são, não um esforço por fazer encaixar o produto da atividade tradutora num resultado reflexivo, mas uma necessidade impelida pelo exercício pragmático que essa nova “sintaxe criativa” (DELEUZE, 2000, p. 164-165)<sup>10</sup> pede.

Desdobremos então essa torção-distorção de sentido ou “duplo torque” que se exprime na proposição poética, que poderíamos definir numa fórmula: Eu som/ Eu são.

## Eu som

“Eu som” impõe a sensação de não poder começar a leitura, pois em lugar de surgir o verbo, em lugar de ler ou dizer “eu sou”, somos como que obrigados à insensatez de dizer “eu som”. Não coloca o eu para funcionar no lugar do artigo, por exemplo, como ao dizer “o som”. Efetua uma contração que, desconectada dessa primeira partícula, o artigo, se impõe em sobreposição ao plural “são”, que opera como subescrito, subdito, efetuação já existente em outros lugares da história da língua portuguesa<sup>11</sup>. Remete-nos a nenhuma atribuição do eu como contorno humano<sup>12</sup>, a nenhum atributo do eu dizível, verbalizável, mas diz “um eu” que já não mais “se diz” em clave de palavra, mas “se traduz” em clave musical. O corpo do eu é tomado por *um* ritmo, composto por sua vez por infinitas e inapreensíveis camadas rítmicas, numa pulverização exterior à consciência que nos faz dizer: “eu”.

“Eu som”, música andante em ritmo de desumanização — não que o humano desapareça, mas é tomado por uma polifonia de vozes, deriva musical que acompanha trajetos de migrações, navios negreiros, a senzala e o *batey* dos engenhos do Caribe, sorrisos e torturas, gritos e uivos, instrumentos de percussão e instrumentos de opressão e de liberdade. Composição de sentido em coalescência (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 112 [380])<sup>13</sup> que exprime “um eu” ritmado e não pensado, ou um outro tipo de pensamento musical e extra-humano, pois: “[...] a música não é privilégio do homem: o universo o cosmo é feito de ritornelos; a questão da música é a de uma potência de desterritorialização que atravessa a Natureza, os animais, os elementos e os desertos não menos do que o homem” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 112-113 [380]).

“Som” tomando o eu, fluxos de musicalidades tomando *um* que não determina nenhuma consistência-de-ser, senão a de um emaranhado atual que diz

“um canto”. Música *son* (som) que tem na boca humana o suporte de uma produção de sentido para “que o som não musical do homem faça bloco com o devir música do som, que eles se afrontem e se atraquem, como dois lutadores que não podem mais derrotar um ao outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 112-113 [380]).

## **Eu são**

[...] Não é que se salte de uma língua a outra, como em um bilingüismo ou um plurilingüismo; é, antes, que há sempre, em uma língua, uma outra língua, ao infinito. Não uma mistura, mas uma heterogênesse [...]. É como se todo sujeito de enunciação contivesse outros que falam, cada um, uma língua *diferente*, uns nos outros (DELEUZE, 2003, p. 343-347) <sup>14</sup>.

No nosso “caso”, a determinação do eu que fala está sob tensão retroativamente por uma dupla determinação: em primeiro lugar, o “eu som” na fórmula que inventamos, altera decisivamente a própria constituição-de-ser do eu mediante a invasão, a usurpação do som (*son*) rítmico, musical. O estilo aparece em ocasiões “como não-estilo, e constitui a loucura da língua, seu delírio” (DELEUZE, 2003, p. 343-347)<sup>15</sup>. Em outras, quando se diz que o “estilo é como uma língua estrangeira”, na célebre referência de Proust, “não se trata de uma língua diferente da que falamos, trata-se de uma língua estrangeira na língua que falamos” (DELEUZE, 2003, p. 343-347). Duas observações sobre o estilo que parecem se sobrepor, no caso em questão, ao combinar “um eu” com a forma plural “são”. Como se conjugam, numa mesma construção estilística, o delírio, a loucura, o transe e a estrangeirice, na língua própria? De quem é essa estrangeirice, o delírio, a loucura? A quem são dirigidos? A quem esse apelo? Lembremos, então, que não se trata de qualquer “eu são”: “Eu são carabalí”.

Uma remissão que evoca um coletivo perdido no tempo, mas presente e atualizado a ponto tal de poder arrastar consigo a própria configuração da língua: “eu

(não) sou carabalí — eu são”. Um eu que diz vozes, e exprime esse dizer em plural, na sua língua, porém estrangeira de antemão, e arrasta essa língua à insensatez de uma monstruosa indeterminação coletiva.

“Um eu” que não delimita seus contornos, a sua geografia dizível, como indivíduo Uno ou totalidade: “eu são”, *uma* multidão, *são uma* matilha, *são uma* multiplicidade-que-canta.

Deleuze, em 1982, numa *Carta a Uno sobre a linguagem* (DELEUZE, 2003, p. 185-187)<sup>16</sup>, diz não considerar a linguagem capaz por si só de qualquer suficiência: a “linguagem não tem suficiência alguma. É nesse sentido que ela nada tem de significante”. Em primeiro lugar, a linguagem para Deleuze é feita de signos. E por que a insuficiência? Pois, porque para ele, “os signos são inseparáveis de um elemento totalmente distinto, não lingüístico”, que pode ser chamado de “estados de coisas”, ou, melhor ainda, de “imagens”. E as imagens, ou os estados de coisas, têm evidentemente uma existência em si. Pois bem, Deleuze vai denominar a essa composição entre imagens e signos de “agenciamento de enunciação”, dotado de mobilidade no mundo.

Por outro lado, Deleuze afirma que a enunciação não remete a um sujeito. Não há um sujeito de enunciação, tão-só há o agenciamento. “Isso quer dizer que há, num mesmo agenciamento, ‘processos de subjetivação’ que vão designar diversos sujeitos, uns como imagens e outros como signos.”

Dirá depois que toda enunciação transcorre “em diversas vozes”. E ademais, que as metáforas não existem. É o discurso indireto livre, a única “figura” coextensiva à linguagem. No agenciamento, há processos que, nessa ocasião, Deleuze chama de processos de subjetivação, que farão com que se distribuam sujeitos-signos e sujeitos-estados de coisas, sujeitos-imagens. Diremos então que o som (*son*) a ser traduzido emitiu um sinal desde uma certa naturalidade do estado de coisas, no presente-canção — atual. Esse sinal chega a nossos ouvidos (do tradutor

em estado de traduzibilidade) como signo, névoa de virtualidades pedindo para serem decifradas. Eis a hipótese de passagem entre os dois planos do texto a ser traduzido e o texto produto da tradução: rearranjos multicausais no jogo ou caótica de distribuição individuante.

## Referências

CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *Deux régimes de fous*. Textes et entretiens (1975-1995). Edition préparée par David Lapoujade. Paris: Minuit, 2003. (Alguns textos traduzidos por Tomaz Tadeu.)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux — capitalisme e schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

ORNSTON, Daniel (Org.). *Traduzindo Freud*. Tradução de Cristina Serra. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

TADEU, Tomaz (Org.). *Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

## Notas

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no V Congresso Brasileiro de Hispanistas — I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas. Belo Horizonte: UFMG, de 2 a 5 de setembro de 2008. Sessões de comunicações III: Estudos literários e culturais. Mesa: Percursos teóricos e críticos: narrativa e poesia latino-americanas, 03/09/08.

<sup>2</sup> Psicanalista e tradutor espanhol-português/ português-espanhol. Doutor em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos Transdisciplinares da Subjetividade da PUC-SP. E-mail: damiankraus@terra.com.br .

<sup>3</sup> Noção desenvolvida pelo autor na tese de doutorado: *Vida hifenizada — traduzibilidade como exercício de individuação*. Psicologia Clínica — Subjetividade Contemporânea, PUC-SP, 2008. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=6542](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6542)>. Este artigo é baseado no Bloco II dessa tese.

<sup>4</sup> Colaboração para a conferência *Imagem de palhaço e liberdade*, de Luiz B. L. Orlandi, 6/10/05, no encerramento do VI Simpósio Internacional de Filosofia: Nietzsche e Deleuze — Imagem, Literatura e Educação. Fortaleza: 2-6/10/2005. In: LINS, D. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: imagem, literatura, educação*. Rio de Janeiro: Forense, 2007, p. 182-192. Disponível on-line. In: *Revista Alegrar*, n. 3: <[http://www.alegrar.com.br/03/textos\\_alegrar\\_03/3\\_imagem.pdf](http://www.alegrar.com.br/03/textos_alegrar_03/3_imagem.pdf)>.

<sup>5</sup> A intuição é o gozo da diferença. Mas ela não é somente o gozo do resultado do método, ela é o próprio método. Como tal, ela não é um ato único, ela nos propõe uma pluralidade de atos, uma pluralidade de esforços e de direções.

<sup>6</sup> Audível. In: <<http://boleadora.com/medleyes.htm>>. Eis a recriação dela em português: Escravo sou,/ negro nasci/ negra é a minha cor/ e negra é a minha sorte/ coitado de mim./ Sofrendo eu vou/ tão cruel é a dor/ que segue até a morte/ Sou *lucumi* cativo/ Sem a liberdade/ eu não vivo/ Vai, minha nega Pantcha!/ vamos dançar/ que os congo livre/ algum dia serão.

<sup>7</sup> *Deux régimes de fous*. (Tradução de textos de Tomaz Tadeu.)

<sup>8</sup> V. tb. CAMPOS, Haroldo. 1997, p. 46: “A diferença entre a tradução referencial, do significado (que muitos entendem como literal ou servil), e a prática semiótica radical que se enquadra no paradigma regido pela idéia de *trans/ criação* é uma diferença, por assim dizer, ontológica [...]. O tradutor/ transcriador, nesse sentido, é um coreógrafo da dança interna das línguas, valendo o sentido (o assim chamado conteúdo) como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel de signos”. (Desenvolvi também conexões sobre essa noção de transcrição na minha dissertação de mestrado.)

<sup>9</sup> Sobre o ritmo cubano do “son”, lemos em *Y cantan en el llano*, na tradução Tomaz Tadeu ([www.tomaztadeu.com](http://www.tomaztadeu.com)): “Ao longo de todo o século XIX, mesclam-se nos campos do Oriente de Cuba elementos musicais hispânicos e africanos, enriquecidos com uma dose de música francesa, levada pelos ventos do vizinho Haiti. É nos finais do século que a emulsão se estabiliza e se arrisca timidamente nas ruas de Santiago e de Havana, graças a seus trovadores. Nascia, assim, o *son*. Alguns dizem que o *son* está para Cuba como o *blues* está para os Estados Unidos. Com efeito, as melodias espanholas estão aglutinadas com ritmos africanos, em que reina a clave. A antecipação característica do *tempo* que a insemna de *swing* e elegância, a alternância das estrofes e os refrões em forma de pergunta-resposta entre o cantor principal e o coro, os textos simples e resumidos, levando à cena a vida de todos os dias: o *son* é cortês por sua idade e suas culturas populares, é eterno e ultrapassa qualquer

---

tipo de moda. Há um século que o *son* viaja, tendo feito a volta ao mundo. Mas ele se mantém definitivamente marcado por sua infância camponesa. Hoje, sua sobriedade natural privilegia ainda mais os instrumentos simples e portáteis, violões às vezes improvisados, percussões ligeiras e fáceis de fabricar. Embora freqüente as cenas mais prestigiosas, embora seja a essência das músicas que arrebatam discos e mais discos de ouro, em que os intérpretes são estrelas, isso não é suficiente para fazer-lhe virar a cabeça. Ele prefere definitivamente seu Oriente natal, à hora em que o sol se põe por trás das colinas, quando a jornada de trabalho chega ao fim e a gente larga o facão para pegar o violão e cantar com alguns amigos as penas e as alegrias dos homens”. Assim se denomina a região Leste de Cuba, que desenvolveu e conservou a especificidade de sua cultura, impondo-se à rival Havana, a capital, situada a 1.000 km de distância. Dois pedaços cilíndricos de madeira dura que se percute um contra o outro. Essa percussão tão simples, que nasce no porto de Havana, é a coluna vertebral de toda a música latina. É a ela que seguimos, é sobre ela que se apóia toda a orquestra. Ela é, em geral, compasso rítmico, ela é a pulsação principal: o verdadeiro coração.

<sup>10</sup> “Todo novo estilo implica não um ‘golpe’ novo, mas um encadeamento de posturas, isto é, um equivalente de sintaxe, que se faz com base num estilo precedente e em ruptura com ele. As melhorias técnicas só têm seu efeito se tomadas e selecionadas num novo estilo, que elas não bastam para determinar. Donde a importância dos ‘inventores’ no esporte, são os intercessores qualitativos.” V. tb: DELEUZE, 1997, p. 15-16: “Criação sintática, estilo, tal é o devir da língua: não há criação de palavras, não há neologismos que valham fora dos efeitos de sintaxe nos quais se desenvolvem”.

<sup>11</sup> V., por exemplo, a contração *mõ*, para *mão*. In: O horizonte da língua bandeirante. *Revista Pesquisa FAPESP*, n. 72, fev. 2002. Disponível em: <<http://www.revistapesquisa.fapesp.br/index.php?art=1670&bd=1&pg=1&lg>>. “Pronúncias típicas do século 17, como em ‘tchapéu’ e ‘tchuva’ ou o ditongo nasal [õ] por [ãw], como em ‘mão’ [mõ], ‘muntcho’, por ‘muito’, que se apagaram mesmo em cidades do interior, e hoje ainda se realizam no Norte de Portugal, são ouvidas no interior de Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais e São Paulo. No sul de Minas e no interior paulista, encontraram-se expressões como ‘dá uma esmolna pol’amor de deus’, que remontam ao português do século 13, em que o atual ‘esmola’ era tomado por ‘eleemosyna’, depois ‘esmolna’. Muitas palavras obsoletas estão em uso. Em Minas, há ‘demudar’ usado no lugar de ‘mudar’, assim como, em vez de ‘possuir’, a preferência por ‘pessuir’ ou ‘pessuido’, do século 18. O também obsoleto ‘despois’, em uso no sul de Minas, remonta a obras arcaicas, de uso culto nos séculos 15 e 16. ‘Preguntar’, usada no século 17 alternadamente com ‘perguntar’, também foi encontrado. São do português arcaico do século 13 a meados do 16 que remontam as formas ‘quaje’ ou ‘quage’ (o atual ‘quase’), ‘quige’ (‘quis’), ‘fige’ (‘fiz’). Os sufixos de derivação, como em ‘menonha’ (que remonta ao século 13) e ‘mentireiro’ (Gil Vicente), sinônimos de ‘mentira’ e ‘mentiroso’, ainda hoje pontuam a fala interiorana, preservada pelos informantes do *Filologia Bandeirante*.” V. tb. Maria Nazareth Soares Fonseca. *Afrodicções: matéria de poesia*. In: <[http://www.geocities.com/ail\\_br/afrodiccoes.html](http://www.geocities.com/ail_br/afrodiccoes.html)>.

<sup>12</sup> E divergente com um certo “respeito” à diferença, pois não se fala aqui de divergência-de-ser. “Respeitar a diferença não pode significar ‘deixar que o outro seja como eu sou’ ou ‘deixar que o outro seja diferente de mim tal como eu sou diferente (do outro)’, mas deixar que o outro seja como eu não sou, deixar que ele seja esse outro que não pode ser eu, que eu não posso ser, que não pode ser um (outro) eu; significa deixar que o outro seja diferente, deixar ser uma diferença que não seja, em absoluto, diferença entre duas identidades, mas diferença da identidade, deixar ser uma outridade que não é outra ‘relativamente a mim’ ou ‘relativamente ao mesmo’, mas que é absolutamente diferente, sem relação alguma com a identidade ou com a mesmidade.” In: TADEU, 2000, p. 73-102. Disponível em: <[http://www.lite.fae.unicamp.br/papet/2003/ep403/a\\_producao\\_social\\_da.htm](http://www.lite.fae.unicamp.br/papet/2003/ep403/a_producao_social_da.htm)>.

<sup>13</sup> A paginação entre colchetes corresponde à edição original em francês. “[...] a fim de sugerir a idéia das relações entre os tempos infinitamente longos das estrelas e das montanhas, e



---

infinitamente curtos dos insetos e dos átomos: poder elementar, cósmico, que [...] vem antes de mais nada do trabalho rítmico.”

<sup>14</sup> *Deux régimes de fous*. (Tradução de Tomaz Tadeu.)

<sup>15</sup> *Ibidem*: “Uma língua não se decompõe em elementos, mas em línguas ao infinito, que não são línguas diferentes, mas com as quais o estilo (ou o não-estilo) comporá uma língua estrangeira na língua. O que a lingüística considera como determinações secundárias, a estilística, a pragmática, tornam-se aqui fatores primeiros da língua. O mesmo problema se encontra em outro nível: a lingüística considera constantes ou universais da língua, elementos e relações; mas para Passerone e os teóricos aos quais ele recorre, a língua não tem constantes, ela só tem variáveis, e o estilo consiste em colocar as variáveis em variação. Cada estilo é uma tal colocação em variação, que é preciso seguir e definir concretamente”.

<sup>16</sup> Publicada em *Deux régimes de fous*. Utilizo aqui a tradução de Orlandi, e a publicação da revista catalã *Archipiélago*, n. 29.