

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS**

VINÍCIUS MORAES TIAGO

**O ABISMO DO ORIGINAL:
A BITRADUÇÃO SIMULTÂNEA DE *MALONE MORRE*, DE
SAMUEL BECKETT, POR PAULO LEMINSKI**

**JUIZ DE FORA
2021**

VINÍCIUS MORAES TIAGO

**O ABISMO DO ORIGINAL:
A BITRADUÇÃO SIMULTÂNEA DE *MALONE MORRE*, DE
SAMUEL BECKETT, POR PAULO LEMINSKI**

Monografia submetida ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz Fora, como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Letras Ênfase em Tradução — Inglês.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Carolina Alves Magaldi

JUIZ DE FORA

2021

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Carolina Alves Magaldi (orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Otávio Guimarães Tavares

Universidade Federal do Pará

Data da defesa: 15/03/2021

Nota: _____

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Andrea Moraes, e à minha família, por todo apoio e inspiração.

À Universidade Federal de Juiz Fora, por ter me proporcionado uma experiência de formação completa, intelectual e humana, sobretudo, pela possibilidade do encontro com pessoas incríveis e pelos momentos que levarei comigo por toda vida.

À minha orientadora, Profa. Dra. Carolina Magaldi, pelas inúmeras contribuições durante o desenvolvimento deste trabalho, por todos aprendizados e, principalmente, pela oportunidade de ter sido seu orientando.

À Raquel Villas, à Sophia Martins e à Clarice Coelho, pelo prazer da companhia e da amizade, pelas descobertas gastronômicas e, claro, pelas aventuras cinematográficas.

À Gabriela Ozório, a juiz-forana com ascendente em carioca mais querida, pela amizade que resiste às distâncias e aos desencontros da vida, pelo amor à poesia e, claro, pelas inesquecíveis cantorias.

Ao Henrique Cabral, ao Juarez Beethoven e ao Igor Dias, pelo companheirismo nos mais variados momentos e interesses ao longo da minha vida.

À Sofia Später, por todo carinho e hospitalidade, pelo primeiro Glühwein de muitos e pelos inúmeros Fresskoma.

À Melissa Noda e à Camila Nacarelli, pelo ombro amigo, pelas conversas deliciosas e pela alegria de fazer parte da família do Tintin.

Aos amigos e pesquisadores do Limes e do Contos de Mitologia, pela inspiração acadêmica e pelos momentos compartilhados.

Ao Paulo Henrique, pelo senso de humor e pelos olhos atentos durante a revisão.

Às Profas. Dras. Patrícia Fabiane, Sandra Almeida, Fernanda Cunha e Charlene Miotti, por terem contribuído, no âmbito do treinamento profissional, da extensão e da pesquisa, das mais variadas formas para meu processo de formação.

Aos Profs. Drs. Adauto Villela e Otávio Tavares, por terem aceitado o convite para participar desta banca.

Ao Prof. Dr. Gustavo Frade, por ter me apresentado as reflexões de Lambert e Van Gorp.

Ao Prof. Dr. Yuri Cerqueira, pelo interesse e pela gentileza em se dispor a coorientar este trabalho ainda na fase do pré-projeto, o que só não se concretizou pelos desencontros da vida.

À Profa. Dra. Ana Paula El-Jaick, pelos comentários sobre Beckett que me levaram a encontrar a bitradução de Leminski.

A todos os bacharelados e bacharéis da Faculdade de Letras da UFJF, pela alegria de compartilhar o mesmo espaço de pesquisas tão interessantes e diversas.

A todos meus colegas de turma, por tornarem as manhãs de quarentena mais leves.

Aos inomináveis potenciais leitores deste trabalho.

“Em suas regiões mais profundas, o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento.”

Antoine Berman, trad. por Marie-Hélène et al.

RESUMO

O presente trabalho analisa a bitradução simultânea de *Malone Morre* (1986), de Samuel Beckett, realizada por Paulo Leminski. Abordamos, assim, a problemática acerca da tradução de uma obra a partir de dois textos, *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]) e *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]). Nesse sentido, o objetivo da nossa pesquisa é investigar como ocorreu o percurso tradutório da obra em português no trânsito entre o inglês e o francês. Buscamos também averiguar: a) se o projeto e a prática tradutória da bitradução são coerentes; b) como sistematismos e efeitos de linguagem da obra foram conduzidos na tradução; c) o papel da visibilidade e da autoria tradutória nesse contexto. Para isso, utilizando a abordagem proposta por Lambert e Van Gorp (2011 [1985]), analisamos os dados preliminares, o micronível, o macronível e o contexto sistêmico da bitradução. Além disso, também cotejamos cinco excertos da obra. Como aporte teórico, dispomos das reflexões sobre a descrição tradutória de Lambert e Van Gorp (2011 [1985]), do instrumental analítico das tendências transformadoras da letra de Berman (2007 [1985]) e das postulações sobre visibilidade tradutória de Venuti (2008 [1995]). A partir da análise da bitradução simultânea, constatamos que: seu percurso tradutório ocorre em três movimentos distintos; sua prática tradutória manifesta as reflexões do projeto apresentado ao leitor da obra; a autoria tradutória desempenha um papel central para a publicação.

Palavras-chave: Bitradução Simultânea. Descrição Tradutória. Paulo Leminski. Samuel Beckett. Malone Morre.

ABSTRACT

This study analyzes the simultaneous bitranslation of Samuel Beckett's *Malone Morre* (1986) by Paulo Leminski. Therefore, we address the matter of translating a work through two source texts—*Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]) and *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]). This research aims to investigate how the translation path into Portuguese was carried out between English and French. Moreover, we inspect: a) whether the translation project and practice are coherent; b) how patterns and language features were handled in the translation; c) the role of the translation authorship and visibility in this context. In order to do so, based on the approach proposed by Lambert and Van Gorp (2011 [1985]), we analyzed the preliminary data, the microlevel, the macrolevel, and the systemic context of the bitranslation. Furthermore, we also analyzed five excerpts of the work. As our theoretical basis, we used Lambert's and Van Gorp's (2011 [1985]) contributions on the description of translations, Berman's (2007 [1985]) premises on the translation transformative tendencies, and Venuti's (2008 [1995]) postulations on translation visibility. Through our study of the simultaneous bitranslation, we found out that: its translation path into Portuguese happens in three distinct ways; its translation practice manifests the principles of the project introduced to the reader; the translation authorship plays a central role for the publication.

Keywords: Simultaneous Bitranslation. Translation Description. Paulo Leminski. Samuel Beckett. *Malone Morre*.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Fotografia da capa do livro Malone Morre (1986) | 35 |
| Figura 2 - Fotografia da contracapa do livro Malone Morre (1986) | 36 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Quadro 1 – Conjunto de notas de rodapé sobre questões tradutórias..... | 41 |
| Quadro 2 – Conjunto de notas de rodapé explicativas | 42 |
| Quadro 3 – Conjunto de notas de rodapé com comentários | 42 |
| Quadro 4 – Cotejamento de anulação do significado..... | 45 |
| Quadro 5 – Cotejamento de labirinto sintático-semântico | 47 |
| Quadro 6 – Cotejamento de interrupções bruscas | 49 |
| Quadro 7 – Cotejamento de excerto da página 5..... | 51 |
| Quadro 8 – Cotejamento de excerto da página 28..... | 60 |
| Quadro 9 – Cotejamento de excerto da página 83..... | 70 |
| Quadro 10 – Cotejamento de excerto da página 90..... | 75 |
| Quadro 11 – Cotejamento de excerto da página 122..... | 80 |
| Quadro 12 – Representação do percurso bitradutório simultâneo | 87 |
| Quadro 13 – Cotejamento de significantes relativizadores e anuladores | 88 |
| Quadro 14 – Cotejamento de traços autorais..... | 90 |
| Quadro 15 – Cotejamento de marcas tipográficas..... | 92 |
| Quadro 16 – Cotejamento de justaposição das línguas | 94 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Tabela 1 - Classificação das tendências analisadas por ordem de ocorrência | 85 |
| Tabela 2 - Classificação das aproximações por ordem de ocorrência | 86 |

SUMÁRIO

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 14 |
| 1. ENQUANTO RESTAR, FALE ATÉ O FIM | 16 |
| 1.1 1980: a década de ouro da tradução..... | 16 |
| 1.2 Paulo Leminski, o poeta tradutor | 18 |
| 1.3 Samuel Beckett, o autotradutor..... | 20 |
| 1.4 Malone Morre | 22 |
| 2. APORTE TEÓRICO..... | 24 |
| 2.1 A descrição tradutória e a abordagem sistêmica | 24 |
| 2.2 A tradução e a letra..... | 26 |
| 2.3 A (po)ética tradutória..... | 30 |
| 3. A BITRADUÇÃO SIMULTÂNEA DE <i>MALONE MORRE</i> | 33 |
| 3.1 Dados preliminares..... | 34 |
| 3.1.1 Título, capa e contracapa..... | 34 |
| 3.1.2 Folha de rosto | 37 |
| 3.1.3 Posfácio..... | 39 |
| 3.1.4 Notas de rodapé..... | 40 |
| 3.1.5 Conclusões | 43 |
| 3.2 Macronível..... | 44 |
| 3.2.1 Anulação do significado..... | 44 |
| 3.2.2 Labirinto sintático-semântico | 46 |
| 3.2.3 Interrupções bruscas | 48 |
| 3.2.4 Conclusões | 49 |
| 3.3 Excertos..... | 50 |
| 3.3.1 “Logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo” | 50 |
| 3.3.2 “Descobri também um pacotinho embrulhado em papel-jornal amarelecido” | 59 |
| 3.3.3 “Sem ir tão longe, quem esperou bastante vai ficar sempre esperando” | 69 |
| 3.3.4 “Depressa, depressa, meus pertences” | 74 |
| 3.3.5 “Aqui jaz um idiota, a, b, c, d, e, f, g, h, i, jota” | 79 |
| 3.3.6 Conclusões | 84 |
| 3.4 Micronível..... | 87 |

| | | |
|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.4.1 | Relativizadores e anuladores..... | 88 |
| 3.4.2 | Traços autorais..... | 89 |
| 3.4.3 | Marcas tipográficas | 91 |
| 3.4.4 | Justaposição das línguas..... | 93 |
| 3.4.5 | Conclusões | 95 |
| 3.5 | Contexto sistêmico | 95 |
| 3.5.1 | Traduções de <i>Malone Meurt</i> e <i>Malone Dies</i> no Brasil..... | 95 |
| 3.5.2 | Conclusões | 97 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | | 99 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | | 103 |

INTRODUÇÃO

O fazer artístico de Samuel Beckett, por meio de seu caráter bilíngue, é palco prolífico de diversas reflexões tradutórias. Ao longo de sua carreira, o autor alternou entre o inglês e o francês como língua de escrita. Posteriormente, Beckett também passou a autotraduzir seus textos entre ambos os idiomas. O aspecto autoral das suas autotraduções lançou luz sobre uma série de questionamentos a respeito da relação entre original e tradução. As fronteiras que separavam esses textos, isto é, a autotradução do original, pareciam cada vez mais tênues.

A primeira autotradução realizada por Beckett foi *Malone Dies* (1956). Escrita originalmente em francês, *Malone Meurt* (1951), a obra é a segunda da chamada trilogia do pós-guerra. No Brasil, Roberto Ballalai foi o primeiro tradutor a vertê-la para o português. A partir do texto em francês, ele publicou sua tradução em 1973 pela editora Opera Mundi. Contudo, em 1986, Paulo Leminski traduziu a obra levando em consideração ambos os textos de Beckett, isto é, a partir do inglês e do francês. No posfácio da publicação, da editora Brasiliense, Leminski denominou esse processo de bitradução simultânea.

Portanto, ao encontro da obra de Beckett, o próprio projeto de Leminski também nos convida, de antemão, à reflexão tradutória, principalmente em relação à questão da visibilidade e da autoria na tradução. Além disso, embora a bitradução simultânea seja amplamente mencionada em estudos tradutórios sobre a obra de Beckett, até o momento, nenhum trabalho se propôs a ultrapassar o campo reflexivo e analisar, à luz da própria prática tradutória, as nuances dessa façanha leminskiana.

Nesse sentido, a partir de uma abordagem descritiva, o presente trabalho analisa a prática da bitradução simultânea de Paulo Leminski em *Malone Morre* (1986). Portanto, o objetivo da nossa pesquisa é investigar como ocorreu o percurso tradutório da obra em português no trânsito entre o inglês e o francês. Dessa maneira, pretendemos também compreender: a) se seu projeto e prática tradutória são coerentes; b) como sistematismos e efeitos de linguagem da obra de Beckett foram conduzidos por Leminski; c) o papel da visibilidade e da autoria tradutória nesse contexto.

Diante disso, no primeiro capítulo, discutimos o contexto e o papel da tradução na década de 1980. Após longos anos de intensa repressão e censura, o período ficou marcado pelo grande número e pela variedade de traduções realizadas. Foi nessa época que Paulo Leminski

publicou todas as suas traduções pela editora Brasiliense. Portanto, também abordamos a relação do poeta curitibano com a tradução. Além disso, debatemos a questão da autotradução em Beckett, refletindo sobre seu vínculo com os idiomas francês e inglês. Por fim, detalhamos algumas características de *Malone Morre* (1986) e da bitradução simultânea.

No segundo capítulo, apresentamos o aporte teórico da nossa pesquisa. Assim, descrevemos o esquema de análise proposto por Lambert e Van Gorp (2011 [1985]), o qual promove uma abordagem ampla, descritiva e histórica do fenômeno tradutório. Em seguida, de encontro à primazia da tradução centrada no sentido, debatemos a concepção de tradução do texto enquanto letra a partir de Berman (2007 [1985]). Após isso, com base nos estudos de Venuti (2008 [1995]), discutimos a problemática acerca da visibilidade e da autoria na tradução, refletindo sobre a (po)ética tradutória.

No terceiro capítulo, passamos à análise da bitradução simultânea. Inicialmente, investigamos os paratextos da obra, reunindo hipóteses tradutórias sobre o projeto de tradução. Em seguida, avaliamos a tradução no nível do texto, mais especificamente efeitos de linguagem ligados à estrutura dos parágrafos e das frases. Posteriormente, cotejamos cinco excertos do texto a fim de identificar o percurso tradutório realizado por Leminski, analisando aspectos e questões centrais da obra e da tradução. Averiguamos também a tradução no micronível do texto, observando redes de significantes importantes e marcas autorais do tradutor. Por fim, investigamos as relações sistêmicas da tradução, contrastando o projeto tradutório de Leminski com outras publicações de traduções da obra no Brasil.

Não obstante, no que tange à análise e à investigação do percurso tradutório da bitradução, lançamos mão do instrumental analítico proposto através das trezes tendências de transformação da letra (BERMAN, 2007 [1985]). Para a apreciação das questões de visibilidade e de autoria da tradução, utilizamos as contribuições de Venuti (2008 [1995]). Além disso, a própria estruturação do nosso trabalho parte do esquema proposto por Lambert e Van Gorp (2011 [1985]), considerando desde o micronível até o contexto sistêmico da bitradução.

Esperamos, assim, contribuir para a reflexão sobre os processos de tradução da obra de Beckett. Além disso, a partir da análise da bitradução simultânea de Leminski, buscamos colaborar para as discussões acerca da visibilidade e da autoria nos Estudos da Tradução, refletindo sobre o papel criativo do tradutor e ensejando uma (po)ética da tradução. Por fim, no âmbito do Bacharelado em Tradução da UFJF, ansiamos que nosso estudo possa auxiliar e incentivar futuros trabalhos a partir da abordagem descritiva, uma vez demonstrada uma aplicação do esquema proposto por Lambert e Van Gorp (2011 [1985]).

1. ENQUANTO RESTAR, FALE ATÉ O FIM

Neste capítulo, abordamos os contextos histórico e literário dos nossos objetos de estudo e de referência, assim como os respectivos personagens envolvidos em seus processos de formação. Inicialmente, em 1.1, refletimos sobre o papel da tradução no contexto brasileiro, com ênfase no período da década de 1980. Em 1.2, realçamos o percurso e a produção tradutória de Paulo Leminski. Falamos, em 1.3, sobre a questão da autotradução em Beckett. Por fim, em 1.4, traçamos o contexto de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) pormenorizando suas especificidades.

1.1 1980: A DÉCADA DE OURO DA TRADUÇÃO

A relação entre a literatura traduzida e a literatura nacional no Brasil é indissociável do seu contexto político e histórico. O período marcado pela repressão e pela censura, a partir do golpe militar de 1964, aponta para o intenso papel da tradução como um instrumento de controle do sistema literário brasileiro — isto é, de domínio ideológico. Nesse sentido, a partir dos estudos de Pereira (2019), aprofundaremos mais um pouco a questão da tradução no contexto brasileiro para pensarmos, posteriormente, nosso objeto de estudo.

Ao descrever a censura do período ditatorial, em seu artigo “A importância de fatores econômicos na publicação de traduções: um exemplo do Brasil”, Milton (1993) destaca a “inundação” de autores e livros estadunidenses a partir do acordo MEC-SNEL-USAID¹ de 1967. Através desse expediente, com o objetivo de veicular propaganda anticomunista e de assegurar sua influência², o governo estadunidense financiou boa parte do mercado editorial brasileiro. Isso não só aumentou a quantidade de livros traduzidos e o controle sobre o sistema literário brasileiro, como também garantiu a posição do inglês como a língua mais traduzida no país, como nos lembra Pereira (2019) ao citar o artigo de Hirsch (2009, p. 63): “ao mesmo tempo em que mais livros eram apreendidos por serem considerados subversivos, denunciados ou autocensurados, o mercado editorial vivia um crescimento sem precedentes. E, claro, isso implicava num aumento no número de livros traduzidos”.

¹ Acordo estabelecido entre o Ministério da Educação e Cultura (MEC), o Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL) e a USAID (United States Agency for International Development).

² Sobre a relação entre a tradução e a ditadura militar e a intervenção dos EUA no Brasil, ver Carvalho (2002), Oliveira (2006; 2008) e Pereira (2019).

Na década de 1970, com o aprofundamento da ditadura militar e da repressão contra a sociedade civil, as editoras brasileiras também foram afetadas pelos denominados anos de chumbo. Pereira (2019, p. 151) comenta: “nessa época os livros eram confiscados pela polícia política e até incêndios suspeitos aconteceram”. Nesse contexto, a promulgação do AI-5 representou o fim de qualquer resquício da liberdade de expressão no país, sendo o período também marcado pelas acusações, perseguições e execuções “de muitas pessoas que, diante dos olhos do governo, atentavam contra a paz e o progresso da nação” (CARVALHO, 2002, p. 31). Em relação às editoras, o AI-5 decretava a punição de editores que publicassem materiais considerados “obscenos” ou contrários à narrativa do governo. A partir de Skidmore (1988), Carvalho (2002) nos lembra de que a censura, até então exercida por oficiais do Exército, foi assumida pela Polícia Federal em 1972,

[a qual] passou a mandar suas ordens de censura aos editores, por telefone ou por escrito. Os assuntos geralmente proibidos eram atividades políticas estudantis, movimentos trabalhistas, pessoas privadas dos seus direitos políticos e más notícias sobre a economia. As notícias mais sensíveis eram as referentes aos militares — o que quer que pudesse causar dissensão nas forças armadas ou tensão entre os militares e o público (SKIDMORE, 1988, p. 267 apud CARVALHO, 2002, p. 31).

Nesse sentido, Assef (2012, p. 137) enfatiza que após a repressão “houve a euforia da abertura política, causando uma ambivalência no teor das publicações”. Nessa conjuntura, a chamada Geração Marginal buscou formas “alternativas para difundir suas obras, por meio de livros artesanais que circulavam fora dos canais tradicionais” (PEREIRA, 2019, p. 151). Esse processo de abertura, apesar de longo e lento, levou a um crescimento sem precedentes da tradução de poesia no Brasil³.

Conforme apontado por Pereira (2019), após o fim do AI-5, as vendas aumentaram e o mercado editorial brasileiro se expandiu na década de 1980. A autora também enfatiza o crescimento da tradução poética e do número de línguas traduzidas durante o período, sublinhando o protagonismo da poesia beat e da editora Brasiliense:

Assef (2012, p.142) faz uma contagem dos poetas traduzidos, que passa de 16 na década de 1970 para 45 na década de 1980. Ela vê, portanto, na redemocratização um grande passo em favor de ‘empreitadas editoriais daquele tempo’ e lembra também que o número de línguas estrangeiras traduzidas para o português dá um salto para 11 línguas (inglês, espanhol, alemão, francês, italiano, grego, latim, japonês, coreano, egípcio e holandeses). Nesse período, houve o incentivo à tradução de poesia Beat; a editora Brasiliense, a mesma que publicou mais tarde as traduções de Paulo Leminski,

³ Sobre essas traduções poéticas, ver Paes (1990) e Pereira (2019). Também é interessante observar a oposição então estabelecida por Hirsch (2009) entre a tradução de prosa e a tradução de poesia à época. Isto é, aquela como conservadora, esta como transgressiva.

teve grande importância nessas publicações, tendo lançado em 1983⁴ a coleção ‘Rebeldes e malditos’ (ASSEF, 2012 apud PEREIRA, 2019, p. 152)

Portanto, diante desse contexto de abertura política após anos de intensa repressão, a década de 1980 foi uma época de ouro para a tradução no Brasil. Nesse clima de “novos ares, [de] uma cultura de resistência ao autoritarismo, [de] pessoas saindo de casa e procurando informações após o fim do AI-5 e da censura à imprensa, buscando alternativas às tendências literárias canônicas” (WILLER, 2009, p. 117), houve não só um aumento da variedade de obras traduzidas, como também uma abertura maior para traduções de outras línguas além do inglês. Não obstante, como bem apontado por Pereira (2019), esse contexto de expansão da atividade tradutória na década de 1980 é fundamental para a compreensão do fazer tradutório de Paulo Leminski, afinal foi nessa época que o poeta publicou todas suas traduções de livros.

1.2 PAULO LEMINSKI, O POETA TRADUTOR

Dedicado aos mais variados campos culturais, foi através da poesia que Paulo Leminski (1944-1989) marcou sua geração. Sua obra, como apontado por Leite (2008, p. 10), “é conscientemente intertextual, autorreferenciada e apresenta como questão central a relação entre *pensamento, mundo e linguagem*”⁵. Leminski promoveu, através de sua postura de experimentação diante da linguagem e da produção de sentido, a reflexão sobre os signos em suas mais variadas formas de manifestação (LEITE, 2008). Santana (2001), em artigo homônimo a esta subseção, diz:

Para Leminski, a poesia é ‘a liberdade da minha linguagem’. Este senso de liberdade e o princípio de prazer presentes em tudo que ele escreveu nos dão uma certeza: foi antes de tudo como poeta que Leminski se dedicou, entre outros usos da palavra, ao romance, ao jornalismo cultural, e também [...] à tradução. (p. 276, grisso nosso)

Isto é, nas palavras de Leite (2008, p. 10), “uma liberdade que se manifesta pelo *movimento, pela diferença e pelo jogo de linguagem*”. Nesse sentido, tendo esses elementos em mente, é possível perceber que a relação de Leminski com a tradução não se separa daquela com a poesia. Segundo nos lembra Santana (2002), o contato de Leminski com outras línguas ocorreu desde muito cedo. No então chamado ginásio, aos 11 anos de idade, o poeta cursou disciplinas de francês, latim e inglês. Depois disso, ao ingressar no Mosteiro de São Bento, em

⁴ Vale lembrar que a redemocratização só se concretizou, de fato, a partir da Constituição de 1988.

⁵ Para um estudo aprofundado sobre a lógica da poética de Leminski, ver Leite (2008).

São Paulo, ele aprofundou seus estudos de latim e francês e teve contato com mestres versados em grego clássico e hebraico (SANTANA, 2002).

A partir da análise da cartografia de Leminski, Santana (2002) também constatou como a própria tradução “fazia parte das atividades do poeta desde os anos de formação”. Diante desse histórico, ele catalogou 124 textos traduzidos por Leminski, os quais representam um universo de 56 autores e 13 línguas traduzidas⁶. Desses 124 textos, oito são livros publicados na década de 1980⁷ pela editora Brasiliense. Diante disso, é possível perceber como a prática tradutória de Leminski não se trata de uma atividade pontual ou secundária.

Não obstante, ainda sobre seu fazer tradutório, vale retomar a observação de Pereira (2019, p. 154):

Levando em consideração [...] que o Brasil é um país que passou por longas décadas de autoritarismo e de censura, um exemplo que podemos destacar é a publicação do *Satyricon*, de Petrónio, traduzido por Paulo Leminski⁸, no ano de 1988, como marca do período de abertura da liberdade de expressão. A obra latina possui um alto registro da linguagem popular da época, tem como enredo um trio amoroso homossexual e possui um amplo vocabulário erótico, além de satirizar os costumes da alta sociedade, principalmente em seu episódio mais conhecido, O Banquete de Trimalquão.

Ou seja, parafraseando Pereira (2019), diante da postura de experimentação e liberdade da linguagem de Leminski, o “quê” traduzir é tão importante quanto o “como” traduzir. Dessa maneira, sua potência criativa em relação à linguagem e à composição também se revela na própria variedade de obras, autores e idiomas das suas traduções.

⁶ Sendo as respectivas línguas e autores: “I) Francês (Jules Laforgue; Tristan Corbière; Alfred de Vigny; Alfred Jarry; Samuel Beckett); II) Latim (Quinto Horácio Flaco; Marco Valério Marcial; Caio Petrónio; Evangelho de Domingos; Santo Agostinho); III) Italiano (Ludovico Ariosto; Antonio Malatesti; Giovanni Boccaccio; Bernardino Baldi); IV) Inglês (Allen Ginsberg; John Lennon; Ezra Pound; Walt Whitman; Wallace Stevens; Oswald Spengler; James Joyce; John Fante; Lawrence Ferlinghetti; Samuel Beckett); V) Polonês (Adam Mickiewicz); VI) Uma língua da etnia Bantua (provérbio de domínio público); VII) Japonês (Matsuó Bashô; Kikáku; Horyu; Shiki; Taigi; Izen; Issa; Ryota; Buson; Yukio Mishima; Saigyô; mais dois autores desconhecidos); VIII) Espanhol (José Juan Tablada; Jorge Luis Borges; Otávio Paz); IX) Hebraico bíblico (Isaías; Gênesis – atribuído a Moisés) X) Grego dos evangelhos (São Mateus; São Lucas; São João; apócrifo de Oxyrhincus); XI) Egípcio antigo (dois autores desconhecidos; Faraó Ikhnaton); XII) Kannada – língua indu (Basavana; Allama Prabhu; Mahadeviyaka); XIII) Náhuatl – língua asteca (autor desconhecido; Nezahualcôyotl)” (SANTANA, 2002, p. 40-41).

⁷ Sendo eles “*Pergunte ao pó (Ask the dust)*, de John Fante (1984); *Vida sem fim – as minhas melhores poesias (Endless life)*, de Lawrence Ferlinghetti (1984); *Um atropalho no trabalho (In his own write e A sparniard in the Works)*, de John Lennon (1985); *Giacomo Joyce*, de James Joyce (1985); *O super macho (Le surmâle)*, de Alfred Jarry (1985); *Sol e aço (Tayo to tetsu)*, de Yukio Mishima (1985); *Satyricon*, de Petrónio (1985) e *Malone Morre (Malone meurt, Malone dies)*, de Samuel Beckett (1986)” (PEREIRA, 2019, p. 156).

⁸ Sobre essa tradução, ver a dissertação “Paulo Leminski, tradutor de latim: renovando o *Satyricon*, de Petrónio”, de Pereira (2016).

1.3 SAMUEL BECKETT, O AUTOTRADUTOR

Samuel Beckett (1906-1989) também contemplou os mais variados campos culturais através de seu fazer artístico. Escreveu romances, peças para teatro, ensaios, poemas, contos e roteiros para cinema e para rádio. Também foi professor, tendo lecionado francês na Trinity College, em Dublin, e inglês na Ecole Normale Supérieure, em Paris. Não obstante, o próprio fazer artístico de Beckett foi profundamente influenciado e marcado pela sua relação com as línguas francesa e inglesa.

Em “Self-Translated Beckett” (2014), Sinem Bozkurt retoma as primeiras produções interlinguísticas de Beckett. Como apontado pela pesquisadora, ele traduziu diversas obras estrangeiras para o inglês e para o francês no início da carreira. No começo da década de 1930, Beckett verteu autores italianos e poetas franceses para o inglês e, posteriormente traduziu fragmentos de James Joyce tendo o francês como língua de chegada. A pesquisadora também destaca:

Ao longo de sua carreira, ele [Beckett] continuou traduzindo obras de autores estrangeiros. [...] Além disso, embora tenha trabalhado com tradutores profissionais em algumas ocasiões, na maioria das vezes, ele mesmo traduziu quase todas as suas obras bidirecionalmente do inglês para o francês e do francês para o inglês.⁹ (BOZKURT, 2014, p. 72, tradução nossa)

Ruby Cohn (1961), em seu artigo “Samuel Beckett self-translator”, foi uma das primeiras autoras a investigar a prática autotradutória em Beckett. A partir de um balanço comparativo entre os originais e as autotraduções, ela analisou as nuances entre esses textos obra a obra — destacando acréscimos, apagamentos, ampliações, mudanças de estilo etc.—, apontando que, apesar das diferenças, “para cada uma das obras a tradução é predominantemente fiel e, até mesmo, brilhante”¹⁰ (COHN, 1961, p. 620).

Desde então, como constatado por Helena Martins (2009), diversos estudos dedicados à autotradução em Beckett apontam os êxitos ou as discrepâncias de sua prática tradutória¹¹. Contudo, para além dessas nuances textuais, Souza (2006) comenta:

⁹ Cf.: “He continued translating the works of foreign writers during his career. (...) In addition, although he sometimes worked with professional translators, most of the time he translated almost all of his own works bidirectionally from English into French and from French into English.”

¹⁰ Cf.: “It is, however, important to insist for each work that the translation is in the main faithful, and even brilliant (...)”

¹¹ Sobre esses estudos, ver Martins (2009).

O que pode ser observado no caso de Beckett, portanto, não está relacionado à melhor qualidade de um texto sobre o outro. A autotradução beckettiana é responsável por um deslocamento da condição do original, uma vez que corrompe e usurpa essa condição; porém, ao mesmo tempo, suas traduções continuam dependendo dos ‘originais’ e, por isso, permanecem intrinsecamente ligados. Esse vínculo se estabelece nos dois sentidos: o original também passa a depender da tradução, pois ambos os textos podem ser comparados e, assim, se esclarecem. A perda de autonomia dos textos não implica que haja uma composição “alhures entre os dois”, como diz Perloff, mas, sim, que existe materialmente uma composição em *ambas as línguas*, questionando a predominância do ato criativo sobre o recriador, do ‘original’ sobre a ‘tradução’.¹² (SOUZA, 2006, p. 52)

Portanto, é possível observar como esse vínculo bidirecional entre ambos os textos, ou seja, entre original e autotradução, é ainda mais significativo à luz dos detalhes da prática autotradutória de Beckett. O primeiro contato do autor com a autotradução foi através de *Murphy*, texto escrito em inglês em 1938 e, posteriormente, traduzido para o francês com o auxílio do seu amigo Alfred Péron (BOZKURT, 2014). Porém, após essa experiência colaborativa, Beckett passou a assumir sozinho as traduções das suas obras, tendo vertido quase todos seus títulos para o inglês ou para o francês.

Diante dessas traduções, Bozkurt (2014) destaca a alternância entre dois processos distintos ao longo da carreira de Beckett: a autotradução consecutiva e a autotradução simultânea. *Murphy* seria um exemplo da autotradução consecutiva, ou seja, um texto escrito em inglês e, posteriormente, traduzido para o francês. A autotradução simultânea, por sua vez, seria o caso de *Bing*, texto que Beckett traduziu para o inglês enquanto escrevia em francês, muitas vezes, lançando mão de rascunhos iniciais do texto para a tradução (BOZKURT, 2014).

Não obstante, apesar de alternar “entre o inglês e o francês e vice-versa”¹³ (BOZKURT, 2014, p. 74), Cohn (1961) destaca que, após a Segunda Guerra Mundial, Beckett opta pelo francês como idioma principal de escrita, em detrimento da sua língua materna. Sobre essa escolha, vale recuperar as palavras de Martins (2009, p. 12):

A disposição de Beckett para habitar a língua do outro, a língua hostil e desacomodada, aliada à sua disposição de retornar, amiúde por tradução, à sua própria língua, pode ser lida como um meio pelo qual o autor busca restituir à linguagem a

¹² Cf.: “What can be observed in Beckett’s case, therefore, is not related to the better quality of one text over the other. The beckettian self-translation is responsible for a displacement of the status of the original, it corrupts and usurps this status; but, at the same time, his translations continue to depend on the ‘originals’ and so they are intrinsically linked. This link is established in both directions: the original also comes to depend on the translation since both texts can be compared and thus clarify each other. The loss of autonomy of the texts does not imply that there is a writing ‘somewhere between the two’, as Perloff puts it, but a writing that concretely exists in both languages, questioning the ascendancy of the creative act over the re-creative, the ‘original’ over the ‘translation’.”

¹³ Cf.: “(...) he switched from English to French, and vice versa.”

sua maldisfarça da estranheza, a balar performativamente as expectativas reducionistas e uniformizantes que nela mesma se forjam e se reforçam.

Nesse sentido, fazer artístico de Beckett está intimamente ligado à própria linguagem e ao translinguismo. É diante desse complexo e precioso contexto que Paulo Leminski elabora seu projeto tradutório.

1.4 MALONE MORRE

Escrito originariamente em francês, *Malone Meurt* (2004 [1951]) foi o primeiro texto autotraduzido por Samuel Beckett de maneira independente para o inglês, *Malone Dies* (1971 [1956]). Diante da “questão bizantina” sobre qual dos textos seria o original, ou se ambos seriam uma obra só, Paulo Leminski opta por realizar sua tradução para o português a partir do inglês e do francês, comentando:

No confronto entre os dois textos, cheguei a pensar por um momento que Beckett tinha nos aplicado uma peça: o texto original era em inglês, depois, ele traduziu para o francês, ao contrário do que consta. Não é impossível. Afinal. Não é o senso do lúdico e do jogo, o gosto pela paródia e pela farsa, um dos traços mais notáveis da melhor literatura do século XX (Joyce, Borges, Burgess, Nabokov)? (LEMINSKI, 1986, p. 147)

No posfácio de *Malone Morre* (BECKETT, 1986), Leminski denomina sua estratégia tradutória, levando em conta aspectos de ambos os textos, de bitradução simultânea. De antemão, o pioneirismo do seu projeto tradutório demonstra uma grande sensibilidade em relação às especificidades da obra beckettiana, principalmente à centralidade da questão linguística e sua relação com a própria forma e temática da narrativa. Não obstante, como nos lembra Maciel (2016, p. 91):

Na interdependência que se observa entre as vozes dos personagens, no papel do narrador que se confunde com a história narrada, a decadência do mundo se revela. As palavras de Molloy, Malone e O inominável não evidenciam nada a não ser a incerteza. A dúvida de uma existência posta em xeque por um pensar vertiginoso, por meio do qual as experimentações narrativas se dão através de uma linguagem que oscila, que falha diante da natureza caótica da realidade, trazendo à tona uma sociedade burguesa que desmorona, acreditando poder, por meio da ciência e da razão, contornar a imprevisibilidade do vir-a-ser-no-tempo.

Ou seja, diante do contexto histórico da Segunda Guerra Mundial¹⁴, os personagens de Beckett revelam um mundo em decadência, no qual a linguagem é dilacerada pela própria

¹⁴ Sobre a relação de Beckett com a guerra, vale destacar a observação de Maciel (2016, p. 64): “Diante de uma Paris de joelhos, o autor vivencia o drama da sobrevivência quando decide lutar ao lado da resistência francesa contra os nazistas que ocupavam a cidade. No entanto, foi após o conflito, durante os serviços para a Cruz

realidade. Nesse sentido, o narrador em primeira pessoa de *Malone Morre* “se confunde, prontamente, com os objetos de sua narrativa. [...]. Afinal, além de protagonista e narrador, ele também se autointitula o criador da história. Seu silêncio, ou melhor, sua morte, será o fim de tudo” (MACIEL, 2016, p. 72).

Ademais, o enredo do livro se desenvolve através da figura de Malone, um velho decrépito acamado no quarto de um local incerto (um hospital? um asilo?). Diante das incertezas da sua memória e do cotidiano monótono e solitário, “a única coisa que [ele] ainda pode fazer é pensar” (LEMINSKI, 1986, p. 154).¹⁵ E Malone pensa através da escrita, das suas anotações, que são a própria obra que o leitor tenta acompanhar. Nesse sentido, a linguagem é um dos elementos centrais da narrativa. Se o lápis de Malone escorrega da sua mão, a leitura também cessa.

Ao longo da nossa análise, veremos de maneira mais detalhada como esses aspectos da obra beckettiana se relacionam com a prática tradutória de Leminski. Por fim, cabe também destacar que *Malone Morre* (BECKETT, 1986) foi a última das oito traduções de Leminski publicadas pela editora Brasiliense na década de 1980.

Vermelha irlandesa, que Beckett obteve a verdadeira dimensão do conflito, apesar de não falar muito sobre sua participação na guerra, a influência desse período histórico em sua obra é inegável, pois está presente na composição dos enredos, no vagar dos personagens mutilados, entre os escombros das cidades”.

¹⁵ Sobre a incerteza da linguagem em Beckett, ver Maciel (2017).

2. APORTE TEÓRICO

Neste capítulo, elencamos as reflexões e os conceitos centrais para o nosso trabalho. Inicialmente, em 2.1, apresentamos o instrumental da abordagem descritiva aplicado à análise tradutória, lançando mão do esquema proposto por Lambert e Van Gorp (2011 [1985]). Posteriormente, em 2.2, retomamos a concepção da letra e as treze tendências apontadas por Berman (2007 [1985]). Em 2.3, por fim, abordamos a questão da autoria e da visibilidade tradutória a partir de Venuti (2008 [1995]), ao encontro de uma (po)ética da tradução.

2.1 A DESCRIÇÃO TRADUTÓRIA E A ABORDAGEM SISTÊMICA

Tradicionalmente, como apontado por Lambert e Van Gorp (2011 [1985]), a crítica tradutória é vista como uma relação binária e unilateral, um confronto direto entre texto de partida e texto de chegada. Dessa maneira, não são atípicos comentários fundamentados em noções de “fidelidade” e de “qualidade” tradutória, priorizando o texto de partida e, geralmente, assumindo um caráter normativo (LAMBERT e VAN GORP, 2011 [1985]).¹⁶

De encontro a esse modelo unilateral, a abordagem descritiva considera a natureza complexa e sistêmica da tradução, investigando desde os seus aspectos específicos até os mais gerais. Assim, os estudos descritivos buscam colaborar para uma compreensão mais ampla, sistemática e histórica do fenômeno tradutório, favorecendo a ideação de uma teoria geral e flexível orientada pela investigação concreta da literatura traduzida.

Nesse sentido, no contexto da teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1978), Lambert e Van Gorp (2011 [1985]) propuseram a sistematização de um esquema geral para a descrição tradutória, de forma que tais estudos pudessem contribuir tanto do ponto de vista histórico quanto teórico.

Nosso esquema é teórico e hipotético: ele mostra quais relações podem ter um papel na produção e no formato das traduções atuais e quais podem ser observadas na descrição da tradução. Em outras palavras, o esquema representa um conjunto abrangente de perguntas (como o texto 1 foi traduzido no texto 2 em relação a que outros textos?...) em vez de uma série de teses. Sendo não mais que uma ferramenta heurística, o esquema, obviamente, não possui status ontológico. Entretanto, compreende todos os aspectos funcionalmente relevantes de uma determinada atividade tradutória em seu contexto histórico, inclusive o processo da tradução, suas

¹⁶ Lambert e Van Gorp também mencionam estudos que discutem como comentários e análises normativas sobre traduções raramente apresentaram contribuições científicas. Sobre isso, ver Toury (1980), Van Den Broeck & Lefevere (1979) e Lambert (1978).

características textuais, sua recepção e até mesmo seus aspectos sociológicos como distribuição e crítica da tradução. (LAMBERT e VAN GORP, 2011 [1985], p. 203)

É interessante observar o aspecto flexível e prático da sistematização apresentada, ou seja, seu caráter heurístico e instrumental, que considera as especificidades de cada processo tradutório assim como suas potenciais relações polissistêmicas. No apêndice de *Sobre a descrição de traduções* (2011 [1985])¹⁷, Lambert e Van Gorp apresentam uma síntese desse esquema proposto, que se divide em quatro etapas/níveis principais: (1) dados preliminares; (2) macronível; (3) micronível; e (4) contexto sistêmico.

A primeira etapa investiga os **dados preliminares da obra**, isto é, “título e página-título (por exemplo, presença ou ausência de indicação de gênero, nome do autor, nome do tradutor), metatextos (na página-título, no prefácio; nas notas de rodapé — no texto ou separado?), estratégia geral (tradução parcial ou completa?)”. Tais dados preliminares devem levar a hipóteses para a investigação posterior tanto no nível macroestrutural como no nível microestrutural.

A segunda etapa, por sua vez, aborda o **macronível**, ou seja, “a divisão do texto (em capítulos, atos e cenas, estrofes); título dos capítulos, apresentação dos atos e cenas; relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrição, entre diálogo e monólogo, voz solo e coro; estrutura narrativa interna, (enredo episódico? final aberto?), intriga dramática (prólogo, exposição, clímax, conclusão, epílogo), estrutura poética (por exemplo, contraste entre quartetos e tercetos em um soneto); comentário autoral, instruções de palco”. Esses dados devem levar a hipóteses sobre as estratégias microestruturais.

A terceira etapa analisa o **micronível** do texto, envolvendo “mudanças nos níveis fônicos, gráficos, microsintáticos, léxico-semânticos, estilísticos, ilocucionários e modais”, ou seja, “seleção de palavras; padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais; formas de reprodução da fala; narrativa, perspectiva e ponto de vista; modalidade; níveis de linguagem”. Tais dados devem levar a uma comparação com as estratégias macroestruturais, resultando em considerações mais amplas sobre o contexto sistêmico.

A quarta etapa, portanto, averigua o **contexto sistêmico**, ou seja, “oposições entre micro e macroníveis e entre texto e teoria (normas, modelos); relações intertextuais (outras traduções e obras ‘criativas’), relações intersistêmicas (por exemplos, estruturas de gênero, códigos

¹⁷ Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. Todos os trechos sobre a síntese do esquema descritivo tradutório, apresentados a seguir, constam no texto citado nas pp. 211-212.

estilísticos)”. Dessa maneira, o esquema de trabalho apresenta uma abordagem ampla, funcional e semiótica, situando aspectos e relações tradutórias entre diferentes níveis.

Não obstante, diante da impossibilidade de sintetizar todas as relações envolvidas na atividade tradutória, Lambert e Van Gorp (2011 [1985]) enfatizam novamente a flexibilidade do esquema proposto, de forma que cada pesquisa explore suas prioridades. Nesse sentido, a complexidade do objeto de estudo da tradução aponta para a necessidade de esforços, coletivos e sistematizantes, para aprofundar a compreensão do fenômeno em sua totalidade, dos seus aspectos específicos aos mais gerais.

2.2 A TRADUÇÃO E A LETRA

Antoine Berman (2007 [1985]), ao analisar o percurso histórico das traduções ocidentais, constata a predominância de práticas tradutórias culturalmente etnocêntricas, literariamente hipertextuais e filosoficamente platônicas. Tais características advêm da primazia da transmissão do sentido, das tentativas de tornar o texto mais claro e fluido e da noção de busca por equivalências. Segundo o teórico (BERMAN, 2007 [1985], p. 26), “a maioria dos tradutores, dos autores, dos editores, dos críticos, etc., considera [essas] como as formas normais e normativas da tradução”, tidas por eles como insuperáveis.

Dentro dessa lógica, o principal objetivo da tradução seria, justamente, fazer com que a esqueçam, ou seja, fazer a tradução parecer como se fosse originalmente escrita naquele idioma e naquela cultura. Nesse sentido, Berman constata que essas práticas, tradicionais e dominantes, “desde sempre [...] conduziram à condenação da tradução” (2007 [1985], p. 28), algo perceptível nas próprias metáforas sobre a atividade¹⁸, as quais geralmente envolvem sentimentos de traição, suspeita e mentira. Porém, ele também destaca que o adágio “traduttore traditore” só é válido para essas formas tradutórias etnocêntricas e hipertextuais¹⁹.

Mas em que esta captação platônica do sentido é ‘etnocêntrica’? Em que esta negação de Babel é ao mesmo tempo uma redução? Partir do pressuposto que a tradução é a captação do sentido, é separá-la de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular. A fidelidade ao sentido opõe-se — como para o crente e o filósofo — à fidelidade à letra. [...] *A captação do sentido afirma sempre a primazia de uma língua.* Para que haja anexação, o sentido da obra

¹⁸ A título de exemplificação, ele menciona metáforas como “belas infiéis” (Mounin), “uma tapeçaria flamenga ao avesso” (Cervantes), “profanação dos mortos” (Nabokov) etc. Para a construção completa dessas metáforas e de outras, cf. Berman (2007 [1985], p. 41-42).

¹⁹ Sobre isso, também vale destacar a seguinte observação: “colocar em discussão esses dois modos de tradução não significa afirmar que a tradução não comporta nenhum elemento etnocêntrico ou hipertextual” (BERMAN, 2007 [1985], p. 37).

estrangeira deve submeter-se à língua dita de chegada. Pois a captação não libera o sentido numa linguagem mais absoluta, mais ideal ou mais "racional": ela o encerra simplesmente numa outra língua, considerada, é verdade, como mais absoluta, mais ideal e mais racional. E esta é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua com o um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar. (BERMAN, 2007 [1985], p. 32-33)

Nesse sentido, a essência genuína da tradução seria o trabalho sobre a letra, “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto letra” (BERMAN, 2007 [1985], p. 25). Afinal, “em suas regiões mais profundas, o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento”, que “definem-se em relação ao que chamamos a ‘letra’. *A letra é seu espaço de jogo.*” (BERMAN, 2007 [1985], p. 26). Assim, para combater essas práticas e teorias dominantes, Berman propõe uma analítica da tradução, observando as *tendências deformadoras da letra*²⁰.

Como é a partir desse instrumental reflexivo que fundamentamos nossa análise em diversos momentos neste trabalho, apresentamos a seguir as treze tendências de transformação da letra identificadas por Berman (2007 [1985]).

A **racionalização da letra** refere-se às estruturas sintáticas e à pontuação do original. Ela “conduz violentamente o original de sua arborescência à linearidade [...], do concreto para o abstrato, não somente ao reordenar linearmente a estrutura sintática, mas, por exemplo, ao traduzir os verbos por substantivos, escolhendo entre dois substantivos o mais geral etc.” (BERMAN, 2007 [1985], p. 49).

A **clarificação da letra**, por sua vez, diz respeito ao nível de clareza das palavras e dos seus sentidos. “Onde o original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no indefinido, a clarificação tende a impor algo definido [...]; a passagem da polissemia à monossemia é um modo de clarificação. A tradução parafrásica ou explicativa, um outro” (BERMAN, 2007 [1985], p. 50-51).

²⁰ Berman escolhe termos com uma prosódia semântica negativa para descrever *as tendências de deformação da letra*, pois seu objetivo é justamente destruir a predominância das práticas e teorias (hipertextuais e etnocêntricas) responsáveis pela condenação da tradução. Ou seja, a través de sua analítica da tradução, ele visava a abrir caminho “em direção ao espaço positivo do traduzir” (2007 [1985], p. 44). Porém, dada a abordagem descritiva e não normativa do nosso trabalho, optamos por uma prosódia semântica distinta ao lidar com este instrumental, pensando em termos de transformação em vez de deformação — até mesmo para reforçar o caráter afirmativo da atividade tradutória, por mais que compreendamos que o autor se referia, especificamente, a deformações causadas pelas traduções etnocêntricas, hipertextuais e platônicas. Porém, como apenas após a análise da tradução e do projeto tradutório em si — ou seja, das especificidades da tradução e das práticas do tradutor — conseguiríamos ponderar se suas características partem dessa concepção etnocêntrica, hipertextual e platônica ou não, fizemos essa escolha por uma prosódia semântica não negativa sempre que possível.

O **alongamento da letra**, geralmente, é decorrente das tendências anteriores, pois elas exigem um alongamento do texto, não sendo essencialmente uma questão de base linguística. Essa tendência “só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância. As explicações tornam, talvez, a obra mais ‘clara’, mas na realidade obscurecem seu modo próprio de clareza. Ademais, o alongamento é um afrouxamento que afeta a rítmica da obra” (BERMAN, 2007 [1985], p. 51).

O **enobrecimento da letra**, segundo Berman (2007 [1985]), é o ápice da tradução platônica. Refere-se à “retoricização embelezadora [que] consiste em produzir frases ‘elegantes’; [o seu complemento] é, no que concerne às passagens do original julgadas ‘populares’, o recurso cego a uma pseudogíria que *vulgariza* o texto, ou a uma linguagem falada” (BERMAN, 2007 [1985], p. 52-53)

O **empobrecimento qualitativo da letra** envolve a substituição de termos, expressões e modos de dizer do original por outros que não possuem sua riqueza sonora, significante e *kônica*. “Essa prática de substituição (que privilegia a designação às custas do icônico) se aplica ao todo de uma obra, à totalidade de suas fontes de iconicidade, ela destrói de vez uma boa parte de sua significância e de sua falância” (BERMAN, 2007 [1985], p. 53-54).

Já o **empobrecimento quantitativo da letra** refere-se à perda da variedade de significantes do original. “Toda prosa apresenta uma certa proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes [...]; [sua consequência é] atentar contra o tecido lexical da obra, o seu modo de lexicalidade, a abundância” (BERMAN, 2007 [1985], p. 54).

A **homogeneização da letra** é acarretada pelas tendências anteriores, estando, segundo Berman (2007 [1985]), profundamente enraizada nos tradutores. “Frente a uma obra heterogênea - e a obra em prosa o é quase sempre - o tradutor tem tendência a unificar, a homogeneizar o que é da ordem do diverso” (BERMAN, 2007 [1985], p. 55).

A **destruição dos ritmos da letra**, por sua vez, diz respeito a alterações do ritmo independente do gênero literário. “O romance, a carta, o ensaio, não são menos rítmicos do que a poesia. São, inclusive, multiplicidade entrelaçada de ritmos. [...] A deformação pode afetar consideravelmente a rítmica, por exemplo ao alterar a pontuação” (BERMAN, 2007 [1985], p. 55-56).

A **destruição das redes significantes subjacentes da letra**²¹ refere-se à rede de palavras e significantes que são compostas ao longo do texto. “Toda obra comporta um texto ‘subjacente’, onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a ‘superfície’ do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura” (BERMAN, 2007 [1985], p. 56).

Já a **destruição dos sistematismos da letra** vai além do nível dos significantes, ou seja, envolve o tipo de frases e de construções utilizadas no original. “O emprego de tempos é um desses sistematismos; o recurso a tal ou tal tipo de subordinada também [...]; embora o texto da tradução, como já foi dito, seja mais homogêneo que o do original, ele também é mais incoerente, mais heterogêneo e mais inconsistente” (BERMAN, 2007 [1985], p. 56-57).

A **destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares da letra** envolve a anulação e o rebaixamento dos discursos e padrões de língua regionais. “O apagamento dos vernaculares é um grave atentado à textualidade das obras em prosa. Quer se trate da supressão dos diminutivos, da substituição dos verbos ativos por verbos com substantivos [etc.]” (BERMAN, 2007 [1985], p. 59). Tradicionalmente, também ocorre a exotização dos vernáculos. “Primeiramente, por meio de um procedimento tipográfico (os itálicos), isola-se o que não o é no original. Em seguida — mais insidiosamente — acrescentasse algo para ‘torná-lo mais verdadeiro’ ao sublinhar o vernacular a partir de uma imagem estereotipada deste (BERMAN, 2007 [1985], p. 59).

A **destruição das locuções da letra** diz respeito às imagens, modos de dizer e provérbios relacionados ao vernacular, cujos sentidos geralmente se encontram em locuções de outras línguas. “As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem. [...] Ademais, querer substituí-las significa ignorar que existe em nós uma *consciência-de-provérbio* que perceberá imediatamente no novo provérbio, o irmão de um provérbio local” (BERMAN, 2007 [1985], p. 60).

O **apagamento da superposição de línguas da letra** refere-se à coexistência de dialetos com uma coine ou de várias coines concomitantes presentes no original. “Nestes dois casos, a superposição das línguas é ameaçada pela tradução. Esta relação de tensão e de

²¹ Berman menciona Beckett para exemplificar a importância de se evitar essa tendência: “O mesmo acontece com a destruição dos grupos de significantes importantes de um texto, aqueles ao redor dos quais ele organiza sua falância. Por exemplo, um autor como Beckett emprega no âmbito da visão certos verbos, adjetivos e substantivos — não outros. A tradução tradicional não percebe de forma alguma esta sistemática” (BERMAN, 2007 [1985], p. 57).

integração existente no original entre o vernacular e a coine, a língua subjacente e a língua de superfície etc, tende a apagar-se” (BERMAN, 2007 [1985], p. 61).

Por fim, apesar de terem sido apresentadas separadamente, tais tendências guardam relações entre si, tanto de práticas quanto de acarretamentos. Além disso, vale retomar o comentário de Berman após a sua apresentação dessas tendências:

De fato, crítica e tradução (centrada no sentido) são os modos fundamentais da destruição das obras. Mas se esta destruição tem a sua necessidade, não significa que deva ser o único modo de relação com uma obra. Nem o modo preponderante. Quando ‘criticamos’ o sistema das tendências deformadoras, o fazemos em nome de uma *outra* essência do traduzir. Pois, se, de certa forma, a letra deve ser destruída, de outra - mais essencial - ela deve ser salva e *mantida*. (BERMAN, 2007 [1985], p. 62)

Portanto, diante dessa dialética da letra de Berman (2007 [1985]), refletimos agora sobre outros modos de relação com uma obra e, por conseguinte, com a tradução.

2.3 A (PO)ÉTICA TRADUTÓRIA

Dos diversos temas debatidos pelos Estudos da Tradução, um dos principais é a questão da ética tradutória. Porém, como nos lembra Cardozo (2008), para pensarmos a dimensão ética da tradução, antes é necessário abordarmos o seu espaço conceitual. Nesse sentido, discutimos brevemente a problemática acerca da visibilidade e da autoria na tradução.

Em *The Translator's Invisibility* (2008 [1995]), Venuti apresenta uma crítica às práticas tradutórias voltadas para a fluidez do texto e para a prevalência da cultura de chegada em detrimento da cultura de partida — o processo de domesticação²². Tais procedimentos, de acordo com o autor, levam ao apagamento do tradutor, isto é, à sua invisibilidade, uma vez que o processo tradutório é ocultado pela própria tradução em nome da fluidez e da familiarização. Dessa maneira, a tradução torna-se, portanto, um *locus* da homogeneidade.

Ademais, Venuti (2008 [1995]) também destaca que tal lógica da igualdade, muitas vezes, é reforçada pelas próprias circunstâncias que envolvem a atividade tradutória — principalmente a patronagem e a consumibilidade, ou seja, tanto por grupos e instituições (editoras, jornais, revistas, partidos etc.) que tenham interesse na manutenção de determinado

²² Crítica ao encontro daquela feita por Berman à tradução etnocêntrica, à condenação da atividade tradutória. Além disso, sobre o processo de domesticação, ver as contribuições de Schleiermacher (2010 [1813]) sobre “os métodos de traduzir”.

status quo, quanto pela própria busca por uma mercadoria o mais acessível, familiar e consumível possível.

Nesse sentido, Venuti (2008 [1995]) nos chama a atenção para os aspectos sociais, políticos e econômicos que constituem e influenciam a atividade tradutória. Além disso, ele também nos atenta para as concepções teóricas e reflexivas que estimulam a invisibilidade tradutória por meio das próprias posturas e escolhas do tradutor:

A invisibilidade do tradutor também é parcialmente determinada pela concepção individualista de autoria, que continua a prevalecer nas culturas britânica e estadunidense. De acordo com essa concepção, o autor expressa livremente seus pensamentos e sentimentos na escrita, a qual é vista como uma autorrepresentação original e transparente, não mediada por determinantes transindividuais (linguísticos, culturais, sociais) que poderiam afetar a originalidade autoral.²³ (VENUTI, 2008 [1995], p. 6, tradução nossa²⁴)

Segundo o teórico, essa concepção individualista da autoria traz desvantagens para o tradutor. Isto é, pelo fato de a tradução ser compreendida como uma representação de segunda ordem, já que “apenas o texto estrangeiro pode ser original, uma cópia autêntica, fiel à personalidade ou intenção do autor”²⁵ (VENUTI, 2008 [1995], p. 6); assim como pela imposição de que a tradução apague sua “condição” de segunda ordem através do efeito de transparência, ou seja, da ilusão de se apresentar como um original. Dessa maneira, a questão da autoria do tradutor “permanece não formulada e, assim, a noção da originalidade autoral continua a estigmatizar o trabalho do tradutor”²⁶ (VENUTI, 2008 [1995], p. 6).

Diante disso, Venuti (2008 [1995]) defende que a tradução deve ser o *locus* da diferença, explicitando a visibilidade tradutória e, conseqüentemente, combatendo sua estigmatização. Em outras palavras, através de uma postura estrangeirizadora, o tradutor revela sua existência ao não ocultar o processo tradutório, permitindo que o leitor não só entre em contato com aspectos de outras culturas e linguagens, como também esteja consciente da origem e das marcas de realização daquele texto.

²³ Cf.: “The translator’s invisibility is also partly determined by the individualistic conception of authorship that continues to prevail in British and American cultures. According to this conception, the author freely expresses his thoughts and feelings in writing, which is thus viewed as an original and transparent selfrepresentation, unmediated by transindividual determinants (linguistic, cultural, social) that might complicate authorial originality”

²⁴ As traduções desta obra neste trabalho, caso não indicadas de forma diferente, são todas nossas.

²⁵ Cf.: “(...) only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author’s personality or intention (...)”

²⁶ Cf.: “The point is rather that the precise nature of the translator’s authorship remains unformulated, and so the notion of authorial originality continues to stigmatize the translator’s work”

Uma das formas de visibilidade do tradutor se baseia na premissa de que o escritor não é o autor soberano do texto que escreve, pois cada leitor/tradutor²⁷ faz uma leitura, uma interpretação, fruto de suas inter-relações com outros textos, o que contraria a ideia de que o processo tradutório seria uma substituição ou transferência ingênua de significados estáveis de um texto para outro e de uma língua para outra. Ou seja, [...] a tradução [é] uma ‘produção ativa de um texto que se assemelha ao original, mas que mesmo assim o transforma e que sofre intervenção ativa do tradutor (VENUTI, 1995, p.112.)’. (PIUCCO, 2008, p. 179)

Dessa maneira, a (po)ética tradutória ocorre através desse espaço da visibilidade, do afirmar da intervenção ativa do tradutor, da explicitação do contexto e dos processos de formação do texto, do traduzir para além da primazia do sentido, da construção de uma relação com o outro — ou, nas palavras de Cardozo (2008, p. 185), de uma “*poiesis* da relação” —, da reflexão crítica sobre a própria prática tradutória e seus campos conceituais.²⁸ Assim, tradução e tradutor contrapõem a constante condenação teórica, prática e social da atividade. Afinal, a (po)ética tradutória é um passo importante em direção ao reconhecimento do trabalho do tradutor e da autoria da tradução, pois sua invisibilidade, como nos lembra Piucco (2008), não é apenas textual, mas também profissional e econômica.

²⁷ É interessante notar a ênfase dada à condição de leitor do tradutor. Nesse sentido, sobre a relação entre texto e leitor no processo de construção do significado, ver as contribuições da Escola de Constança (LIMA, 1979) e Eco (2012 [1993]).

²⁸ Nesse sentido, vale também retomar a reflexão de Oliveira (2008, p. 199): “O desafio imposto a todos os que atuam em sociedade, inclusive aos tradutores, é o de agirem criativamente, deixando que suas posturas revelem as estratégias de negociação de sua relação como Outro, com aquele que se coloca como diferente, como estrangeiro. Essas estratégias, reconhecida e alterada, se alteram no tempo e no espaço, e, como consequência, as posições pessoais, que revelam o lugar que cada um decide ocupar na história, podem também mudar”

3. A BITRADUÇÃO SIMULTÂNEA DE *MALONE MORRE*

Dos desafios da obra beckettiana para a prática tradutória, um dos mais complexos é o abismo do original colocado pelo fazer artístico translinguístico²⁹ de Beckett. As estratégias adotadas pelas traduções, usualmente, consideram como original ou o texto em francês, ou o texto em inglês. Nesse sentido, o projeto bitradutório anunciado por Leminski, considerando tanto *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]) quanto *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]), revela um caráter singular e propositivo para o contexto das traduções da obra de Beckett.

Portanto, neste capítulo, realizamos a análise dos aspectos tradutórios presentes em *Malone Morre* (BECKETT, 1986). A partir de uma perspectiva descritiva e reflexiva, estudamos o processo tradutório de Leminski, considerando tanto elementos microestruturais quanto relações sistêmicas da tradução. Buscamos, dessa maneira, desenvolver uma reflexão tradutória por meio de uma abordagem poética e semiótica, analisando como os ecos e jogos de linguagem foram conduzidos em português.

Como critério teórico e metodológico para a organização do capítulo, adotamos a proposta descritiva de Lambert e Van Gorp (2011 [1985]), que perpassa as seguintes etapas: 1) levantamento de hipóteses através dos dados preliminares; 2) análise da macroestrutura e confronto com as hipóteses dos dados preliminares; 3) análise da microestrutura e confronto com as hipóteses da macroestrutura; 4) balanço das hipóteses e do contexto sistêmico.

Dessa maneira, com o objetivo de reunir hipóteses sobre o projeto de tradução de Leminski, analisamos os paratextos³⁰ de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) na seção 3.1, destacando elementos de visibilidade tradutória presentes na obra (VENUTI, 2008 [1995]).

Em 3.2, analisamos a tradução no nível da narrativa, mais especificamente efeitos da prosa poética ligados à estrutura dos parágrafos e das frases. O objetivo desta seção é averiguar os sistematismos da letra em português (BERMAN, 2007 [1985]) à luz das hipóteses levantadas sobre o projeto tradutório, identificando possíveis estratégias paralelas no micronível da obra.

Selecionamos, na seção 3.3, cinco passagens para investigar os elementos de aproximação da letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) com as obras em inglês e em

²⁹ Por translinguismo, compreendemos a composição de relações e de jogos linguísticos em Beckett que perpassam mutuamente o inglês e o francês, além do próprio bilinguismo. Sobre isso, também ver Kempinska (2015).

³⁰ Paratextos são elementos que circundam o texto, como título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes, ilustrações etc. Cf. Genette (2006 [1982]).

francês, utilizando as trezes tendências de transformação da letra como parâmetro de análise (BERMAN, 2007 [1985]). Nosso objetivo é reconstruir o percurso tradutório realizado por Leminski, destacando questões e aspectos centrais tanto para a obra quanto para a tradução.

Em 3.4, analisamos as estratégias microestruturais da narrativa, contrastando-as com as hipóteses levantadas a partir dos efeitos macroestruturais. Dessa maneira, buscamos investigar a prática tradutória adotada pelo texto em português à luz dos sistematismos da letra da obra de Beckett (BERMAN, 2007 [1985]).

Por fim, realizamos o balanço entre a prática e o projeto tradutório de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) na seção 3.5. Para isso, elencamos publicações de outras traduções realizadas no Brasil da obra de Beckett, destacando paralelos e especificidades em relação à prática de Leminski. Nesse sentido, o objetivo específico desta seção é averiguar as relações sistêmicas da bitradução, contrastando seu projeto tradutório com outras traduções da obra para o português.

3.1 DADOS PRELIMINARES

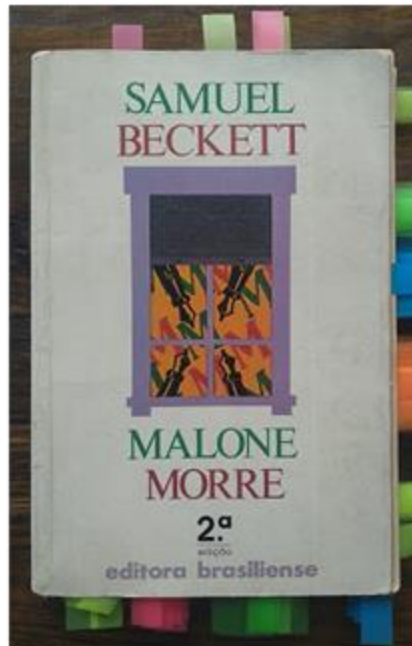
A partir de uma abordagem descritiva e semiótica, analisamos os seguintes elementos de *Malone Morre* (BECKETT, 1986): i) título, capa e contracapa; ii) folha de rosto; iii) posfácio; iv) notas de rodapé. Nosso objetivo principal nesta seção é investigar elementos que indiquem a visibilidade da tradução, do projeto tradutório e do tradutor (VENUTI, 2008 [1995]), levantando hipóteses sobre as estratégias adotadas durante a tradução.

3.1.1 Título, capa e contracapa

No que diz respeito ao título da obra, *Malone Morre* apresenta uma aliteração da letra “m”, repetição também presente no título em francês *Malone Meurt*. Nesse sentido, em um primeiro momento, esse aspecto chama a atenção por ser enfatizado até mesmo na própria ilustração da capa da obra em português.

Na parte superior da capa, há o nome do autor, Samuel Beckett, alternado nas cores verde e vermelha. Logo abaixo, está a representação de uma janela, um dos temas e cenários da narrativa. Através dela, observamos quatro canetas que apontam para diversas letras “M” vermelhas e verdes, cujo fundo amarelo figura uma luz acesa. Nesse sentido, é possível afirmar que a perspectiva apresentada é a de alguém que observa a janela da parte externa. A cor branca da capa, retomando a ideia da fachada de um prédio, de uma construção, também é significativa.

Figura 1 – Fotografia da capa do livro *Malone Morre* (1986)



Fonte: Acervo pessoal.

Portanto, o projeto gráfico estabelece um jogo linguístico e semiótico através da perspectiva desse observador que está prestes a se tornar leitor, isto é, prestes a abrir o livro e adentrar no universo daquela janela, daquele quarto com as luzes acesas, das letras “M” e dos instrumentos de escrita.

Na parte inferior da capa, está o título da obra, *Malone Morre*, nas cores verde e vermelha. Abaixo do título, há a indicação da edição e o nome da editora Brasiliense. Dessa forma, não existe nenhum elemento de visibilidade tradutória explicitado na capa. A ausência do nome do tradutor, à época da publicação do livro, em 1986, não era uma prática incomum das editoras brasileiras.

Contudo, esse cenário de invisibilidade tradutória presente na capa é completamente revertido na contracapa. São, pelo menos, três os elementos principais nesta parte do livro. O primeiro é a ilustração da janela em interação com o título da obra. Enquanto os elementos da janela são os mesmos da capa, os do título, através da variação das cores e do alongamento das letras, constroem um jogo linguístico e semiótico entre *Malone Morre* e a palavra “alone”, destacada em verde. Dessa maneira, o projeto gráfico enfatiza a importância temática da solidão na narrativa, presente no próprio nome do personagem principal, destacando uma característica da criação literária, poética e translinguística de Beckett.

Figura 2 – Fotografia da contracapa do livro Malone Morre (1986)



Fonte: Acervo pessoal.

O segundo elemento é um breve texto de apresentação da obra, do autor e da tradução. Em relação ao autor e à obra, as duas informações principais destacam a fama internacional de Beckett, enfatizando a peça *Esperando Godot*, e o Prêmio Nobel de Literatura recebido em 1969. Já em relação à tradução, além de destacar o pioneirismo da publicação no Brasil, o texto também traz de maneira explícita três elementos de visibilidade tradutória: “publicado pela primeira vez em 1952, Malone Morre só agora chega ao Brasil, na tradução de Paulo Leminski, também autor do posfácio. Uma obra linda, forte, típica de Samuel Beckett, o irlandês que alcançou fama mundial com a peça *Esperando Godot*, e foi Prêmio Nobel de Literatura em 1969.

Beckett é um senhor das palavras que usa, nunca um escritor comum, desses que são usados pelas palavras. Secretário de James Joyce durante a cegueira do autor de *Finnegans Wake*, ele pôde conviver com o que a Europa tinha de mais sofisticado em matéria de texto e criação literária, o círculo em que pontificavam nomes como Gertrude Stein e Ezra Pound, T. S. Eliot, Yeats, entre outros.

Só um mestre dos vazios da linguagem poderia falar tão bem do vazio (ou vazios?) da existência. Beckett é o poeta da solidão e da incomunicabilidade. Não é um fabulista, um narrador em estado puro. Sua prosa é um desses híbridos, típicos da modernidade, prosa de poetas.

Paulo Leminski

O terceiro elemento principal da contracapa são dois parágrafos assinados por Leminski:

Beckett é um senhor das palavras que usa, nunca um escritor comum, desses que são usados pelas palavras. Secretário de James Joyce durante a cegueira do autor de *Finnegans Wake*, ele pôde conviver com o que a Europa tinha de mais sofisticado em matéria de texto e criação literária, o círculo em que pontificavam nomes como Gertrude Stein e Ezra Pound, T. S. Eliot, Yeats, entre outros.

Só um mestre dos vazios da linguagem poderia falar tão bem do vazio (ou vazios?) da existência. Beckett é o poeta da solidão e da incomunicabilidade. Não é um fabulista, um narrador em estado puro. Sua prosa é um desses híbridos, típicos da modernidade, prosa de poetas.

Em contraste à aclamada *persona* dramaturga de Beckett, Leminski descreve algumas das principais influências literárias e biográficas do autor irlandês, destacando o caráter metalinguístico e, principalmente, poético do seu fazer artístico. Também chama a atenção a frase “o poeta da solidão”, ao encontro do jogo linguístico e semiótico do projeto gráfico. Não

obstante, os autores citados por Leminski, Stein, Pound, Eliot e Yeats, compõem não só um campo de influência artística heterogêneo em relação a Beckett, como também estabelecem relações de aproximação com o próprio poeta e tradutor curitibano.

3.1.2 Folha de Rosto

A primeira página da folha de rosto apresenta o nome do autor, “Samuel Beckett”, seguido pelo o título “Malone Morre”. Logo abaixo, encontra-se a seguinte frase: “Indicação editorial, posfácio e tradução do francês e do inglês: Paulo Leminski”. Essas informações não só reforçam a visibilidade da tradução, do tradutor e do projeto tradutório, como também indicam o grau de participação de Leminski em relação à publicação de *Malone Morre* (BECKETT, 1986). Afinal, até mesmo a escolha da obra foi uma indicação editorial do tradutor, revelando uma dinâmica inversa à lógica habitual da patronagem³¹.

Na segunda página da folha de rosto, a primeira informação diz respeito aos direitos autorais da obra em francês, “Copyright © Éditions de Minuit”, seguida pela frase “Título original: *Malone Meurt*”. O contraste entre essa descrição formal do original a partir do francês e o projeto tradutório apresentado na página anterior, como “tradução do francês e do inglês”, dá uma ideia das questões e reflexões ensejadas pela prática da bitradução simultânea.

Logo em seguida, constam as informações referentes à autoria da capa, por Carlos Matuck, e do processo de revisão, por Fátima L. T. Afonso. Diante da coerência e dos jogos linguísticos e semióticos do projeto gráfico, assim como da constatação da indicação editorial do tradutor, levanta-se a hipótese em relação à interação entre as informações apresentadas por Leminski nos paratextos e o próprio projeto gráfico.

Nesse sentido, na capa e na contracapa, pelo menos dois elementos corroboram essa relação entre artista e tradutor: o jogo linguístico e semiótico entre Malone e a palavra “alone”, ao encontro da descrição de Beckett como “o poeta da solidão”, e o destaque dado à letra “M”, ao encontro da aliteração do título. Dessa maneira, o projeto enfatiza tanto o elemento visual da linguagem verbal quanto o elemento verbal da linguagem visual, apontando para a interação criativa entre tradutor e artista.

Posteriormente, abaixo dos dados autorais, consta a seguinte informação “Este livro foi publicado concomitantemente ao projeto *Beckett — 80 anos* promovido pela

³¹ Sobre a questão da patronagem, ver Lefevere (1992) e Venuti (2008 [1995]).

ARTECULTURA”. Em um artigo publicado no jornal Estado do Paraná em abril de 1986, recuperado através da iniciativa Tabloide Digital e assinado pelo jornalista Aramis Millarch, é possível reunir algumas informações sobre o projeto:

O projeto ‘Beckett - 80 anos’, em São Paulo, foi organizado pela Artecultura, cujo diretor, Yacoff Sarkovas, diz que o mesmo custará cem mil dólares, apesar do apoio da Secretaria da Cultura (que em São Paulo funciona e não serve apenas para fins políticos), Cultura Inglesa, Conselho Britânico, Consulado Francês e o MIS de São Paulo. A partir de segunda-feira, 7, haverá exposição de fotos, mostra de filmes, seminários e montagens de peças teatrais em São Paulo e Rio, além do lançamento de ‘Malone Morre’.

Portanto, em razão dos 80 anos de Samuel Beckett, que veio a falecer três anos depois, uma série de instituições culturais brasileiras fomentaram e promoveram eventos relacionados ao seu fazer artístico, perpassando suas influências e obras do teatro ao cinema. Tais informações indicam o prestígio e a inserção de Beckett no meio cultural brasileiro, sendo descrito da seguinte maneira por Millarch: “A Brasiliense tem sabido aproveitar, com senso de marketing, eventos que possam catapultar [catapultar] obras de autores considerados difíceis. É o caso de Samuel Beckett, autor irlandês, famoso por suas peças herméticas de teatro [...]”. Faz notar a descrição de Beckett como um autor considerado difícil e hermético, o que do ponto de vista editorial seria um entrave para sua publicação. Dessa forma, cabe também ponderar até que ponto o projeto “Beckett — 80 anos” não foi decisivo para que a editora Brasiliense atendesse a indicação editorial de Leminski. Nesse sentido, o artigo também apresenta dados relevantes sobre a publicação e o processo tradutório de *Malone Morre* (BECKETT, 1986):

Paulo Leminski estará em São Paulo na próxima semana. Naturalmente, o golden boy de nossas letras não iria faltar nos eventos que marcarão os 80 anos do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, no próximo dia 13. Especialmente, porque foi Leminski, 41 anos, quem sugeriu ao seu amigo Caio Graco, da Brasiliense, a edição de "Malone Morre" (160 páginas, Cz\$ 55,00), em cuja tradução trabalhou duramente nos meses de janeiro e fevereiro - inclusive no Carnaval, conforme aqui registramos, em primeira mão.

A atenção dada à Leminski no trecho reforça o aspecto central da autoria da tradução em *Malone Morre* (BECKETT, 1986). Paralelo à inserção de Beckett no meio cultural brasileiro, o prestígio do tradutor não só é enfatizado, como também é apresentado como um elemento fundamental da publicação. Portanto, as relações de autoria entre autor e tradutor também são ressignificadas neste contexto, para além das próprias singularidades do projeto tradutório.

3.1.3 Posfácio

Intitulado “Beckett, o apocalipse e depois”, o posfácio apresenta 12 páginas de Leminski comentando sobre seu projeto tradutório e sobre o fazer artístico de Beckett. O tom apocalíptico do título retoma a angústia atômica de um mundo — e de uma linguagem — traumatizado pelos horrores da guerra, das bombas lançadas pelos EUA em Hiroshima e Nagasaki. “A desesperança dos seus personagens é uma sensação pré-apocalíptica, o estado de espírito de uma Humanidade que acorda e dorme com a perspectiva da hecatombe nuclear, não importa a classe social que pertença” (LEMINSKI, 1986, p. 148). Nesse sentido, destacando um caráter universal e quase metafísico do desespero em Beckett, do âmago de um mundo do pós-guerra, Leminski nos provoca: “somos Murphy, Molloy, Moran, Mercier, Macmann, Mahood, Malone, nomes dos personagens de Beckett, todos começando, misteriosamente, com a letra M, de Mistério (M de ‘man’, ‘homem’, ou M de ‘moi’, ‘eu’ ?)” (1986, p. 148).

Vale lembrar de que esse jogo destacado em torno da letra M em Beckett também foi enfaticamente explicitado no projeto gráfico, demonstrando, mais uma vez, como as percepções do tradutor foram refletidas até na própria capa do livro. Diante desse aspecto existencial, portanto, a própria linguagem passa ao centro da questão, sendo atravessada pelo “o depois do apocalipse”, pelas desesperanças, pelas angústias, pela incomunicabilidade, pelas incertezas. Assim, Beckett é descrito por Leminski como um “mestre do subentendido, do vário sentido, do *double entendre*” (1986, p. 153).

É a partir desse sentido vário e jogos de linguagem que Leminski enfatiza, ao longo do posfácio, o caráter poético da prosa de Beckett. Inicialmente, ele faz um levantamento sobre a própria produção poética do escritor, trazendo à luz uma *persona* marginalizada dentro da recepção das suas obras, em contraposição à aclamada faceta dramaturga. Leminski escreve: “Beckett, *ça va sans dire*, tem uma produção poética, árdua, difícil, que foi publicada em Portugal, em tradução de Magnus Hedlund: o monólogo dramático *Prostitutoscópico* (1930), *Os Ossos de Eco* e os poemas da série *Dieppe*” (LEMINSKI, 1986, p. 149). E continua:

Ao sabê-lo poeta, certas coisas se aclaram: Beckett não é um fabulista, algum narrador em estado puro. Sua prosa é um desses híbridos, típicos da modernidade, prosa de poetas, que ainda só chamamos ‘híbridos’ porque o sistema dos gêneros ainda se mantém estável na consciência de um público médio e na produção editorial a serviço desse público. (1986, p. 149)

Nesse sentido, o aspecto “híbrido” da prosa de Beckett reflete-se em três efeitos de linguagem descritos por Leminski durante o processo tradutório. O primeiro sendo “uma certa

erosão e anulação do significado, através de interferências relativizadoras ou anuladoras” (LEMINSKI, 1986, p. 155). O segundo, “o emprego maníaco de orações intercaladas, destruindo o desenho sintático e semântico da oração principal” (LEMINSKI, 1986, p. 156). E o terceiro, “as bruscas interrupções, os ‘fades’ textuais, no final de certos blocos-capítulos, finais em branco, *blanc*, sem reticências, verdadeiras quedas no abismo do significado” (1986, p. 157). Esses três elementos, portanto, levantam hipóteses que serão analisadas pormenorizadamente tanto no Macronível (seção 3.2) quanto no Micronível (seção 3.4) da obra, à luz dos seus efeitos e relações com a narrativa.

No posfácio, Leminski também destaca algumas relações artísticas e biográficas de Beckett, principalmente com James Joyce. Por exemplo, a respeito da importância dos nomes dos personagens em Beckett, ele comenta: “a fonte em comum é Joyce, o Joyce dos nomes alegóricos, significativos, trabalhados” (LEMINSKI, 1986, p. 152). Ainda no que tange ao processo artístico de Beckett, Leminski também aponta um elemento fundamental para o projeto tradutório: a questão do original.

Temos, do mesmo punho, dois textos, e não um só, da mesma obra. *Malone Meurt* e *Malone Dies* são duas obras? Ou uma só? Afinal, Malone morre na literatura francesa ou na inglesa? Essa tradução para o português é uma tentativa de resolver na prática essa questão bizantina. Foi feita, simultaneamente, do inglês e do francês. Enquanto traduzia, eu tinha, à minha esquerda, o texto francês, à direita, o texto em inglês, primeiro caso de uma *bitradução simultânea*. O resultado final, em português, leva em conta valores dos textos nas duas línguas. (LEMINSKI, 1986, p. 146)

Ou seja, diante do fazer artístico translinguístico de Beckett, Leminski descreve sua estratégia tradutória: um bitradução simultânea do texto em inglês e do texto em francês. Nesse sentido, a explicitação do projeto tradutório e a própria existência do posfácio apontam para a visibilidade tradutória (VENUTI, 2008 [1995]). A singularidade e os desafios, teóricos e tradutórios, acarretados por essa estratégia de Leminski, considerando ambos os textos simultaneamente, perpassam as análises e as reflexões propostas por este trabalho. Não obstante, a hipótese da bitradução será pormenorizadamente analisada à luz da letra em português na seção 3.3 (Excertos).

3.1.4 Notas de rodapé

O livro também contém quinze notas de rodapé, não numeradas, escritas pelo tradutor — conforme indicado através da abreviação “(N.T.)”. A fim de referenciá-las de maneira mais dinâmica, propomos uma numeração por ordem de aparecimento no texto. Além disso, como nosso foco, neste momento, é a visibilidade tradutória e o levantamento de hipóteses sobre as

estratégias de tradução, realizamos a análise das notas conjuntamente. Dito isso, a maioria das notas de rodapé (oito) dizem respeito a aspectos tradutórios:

Quadro 1 – Conjunto de notas de rodapé sobre questões tradutórias

| | | |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 6) | Vão poder me enterrar, não vão mais me ver na superfície. ¹ | Nota 1: Esta frase só existe no texto em francês. |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 24) | O que não deixa de ter lá a sua graça. ² | Nota 2: Em francês, “Ce qui ne manque pas de sel”. Em inglês, “Very pretty”. |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 51) | [...] porque achava que matar os cabritinhos ³ já, fosse qual fosse, lhe era indiferente [...] | Nota 3: Em inglês, “kids”, “os cabritos” ou os “filhos”. |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 80) | Vai e vem, vai e vem, deve ser uma maravilha. Chega, chega, adeus. ⁸ | Nota 8: Em francês, “Allez, assez, adieu”. |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 91) | [...] pois se a ponta pica mais que a parte de cima ¹⁰ [...] | Nota 10: “if the point pricks less than the eye...” |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 135) | [...] com um forte sotaque estrangeiro, lançando em volta olhares inquisidores, fucking awful business this, no, yes? ¹² | Nota 12: Em inglês, no texto francês, e no inglês: literalmente, “negócio fodidamente horrível esse”... |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 136) | Dreamt all night of that bloody man Quin again, ele falou. ¹³ | Nota 13: “Sonhei a noite inteira de novo com aquele miserável do Quin”. |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 138) | Who is this shite anyway, ele dizia, any of you poor buggers happen to know. ¹⁴ | Nota 14: “Quem é esse bosta afinal, algum de vocês, pobres coitados, fazem uma idéia [sic]?” |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Dentro deste grupo, ainda é possível observar alguns usos distintos das notas de rodapé. De uma forma geral, as notas de número 2, 3, 8 e 10 recuperam frases e palavras dos textos em inglês e em francês, retomando aspectos formais e semânticos, como no caso da assonância “allez, assez, adieu”. Já as notas de número 12, 13 e 14 traduzem os trechos em idioma estrangeiro, isto é, as passagens em inglês presentes na obra em francês, mantidas em inglês no corpo do texto em português. Por fim, a nota de número 1 destaca uma frase presente apenas no texto em francês, dando indícios de uma estratégia tradutória aditiva em português, ou seja, somando aspectos e elementos de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]) e de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]). Além desse conjunto, das quinze notas de rodapé, quatro explicam e elucidam referências da narrativa:

Quadro 2 – Conjunto de notas de rodapé explicativas

| | | |
|------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 54) | Mas em matéria de companheiros mudos, ele só dispunha de um papagaio cinza e vermelho, ao qual ensinava a dizer, <i>nihil in intellectu</i> etc. ⁴ | Nota 4: A frase toda é “ <i>nihil in intellectu quod non prius in sensibus</i> ”, “não há nada no intelecto que não tenha antes passado pelos sentidos”, frase básica da teoria do conhecimento de Aristóteles. |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 55) | Jovem, eu olhava os velhos com espanto e pânico. O que me vira o estômago atualmente são os bebês que berram. A casa está cheia deles finalmente. <i>Suave mari magno</i> , sobretudo ao desembarcado. ⁵ Que tédio. | Nota 5: A frase latina é o começo de um verso do poeta romano Lucrecio, cujo sentido global fala de como é doce contemplar as tempestades e o mar revolto para os que se encontram em terra firme. |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 111) | <i>Por um caminho vieste / Por outro caminho eu vim / Mão na mão, amor nos leva / Até os campos de Glasnevin.</i> ¹¹ | Nota 11: <i>Nome de um cemitério muito apreciado</i> (nota ao pé da página só do texto francês de Beckett). |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 141) | [...] e isso fazia se parecer com Sordello, embora menos nobre, ¹⁵ pois Sordello parecia um leão em repouso, garras cravadas no chão. | Nota 15: Sordello, trovador italiano da Idade Média, de Mântua, cantado por Browning e por Pound. |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Das referências elucidadas por Leminski partem de passagens em latim presentes na obra de Beckett, como nas notas de números 4 e 5, “*nihil in intellectu*” e “*suave mari magno*” respectivamente. A nota de número 15 também faz um movimento parecido ao contextualizar uma referência da narrativa, com destaque para as informações intertextuais acrescentadas pelo tradutor em relação a Pound e Browning. A nota de número 11 marca novamente um aspecto presente apenas no texto em francês, a clarificação do locativo “Glasnevin”, reforçando a concepção de uma estratégia tradutória aditiva, em que o texto em português preenche sentidos a partir de ambas as obras de referência. Neste caso, o vazio em inglês é preenchido através da nota presente apenas em francês. Por fim, as notas de rodapé restantes dizem respeito a comentários realizados por Leminski:

Quadro 3 – Conjunto de notas de rodapé com comentários

| | | |
|-----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 75) | [...] e o ar que respira através do meu caderno e lhe vira as páginas sem que eu perceba, quando caio no sono, de maneira que o sujeito cai longe do verbo e objeto aterrissa em algum lugar no vazio, ⁶ não é o ar desta penúltima morada, ainda bem. | Nota 6: Aqui está a síntese do programa textual de Malone Dies, um texto que, monstruosamente, se programa enquanto se fala, máquina auto-reguladora [<i>sic</i>] como a tartaruga artificial Elsie, criada pelo ciberneticista Grey Walter. |
|-----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

| | | |
|-----------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 77) | Nesse momento, é o fim dos Murphy, Mercier, Molloy, Moran e outros Malones, ⁷ a menos que essa porra continue além-túmulo. | Nota 7: Todos personagens das ficções de Beckett, todos começam com <i>M</i> . |
| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 83) | [...] reconhecer seu erro e ir em frente até o próximo, estava além do alcance de Macmann, a quem parecia, às vezes, que não teria bastante eternidade para se arrastar e chafurdar em sua mortalidade. ⁹ | Nota 9: A extrema dificuldade desta frase, em inglês e em francês, dá bem uma idéia [<i>sic</i>] da complexidade do discurso de Malone, fala crepuscular entre a “razão” e a loucura, mas sempre tecido com a mais minuciosa maestria. |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na nota de número 7, o tópico dos nomes dos personagens em Beckett é apontado por Leminski mais uma vez, enfatizando a recorrência e a importância da letra “M”. A nota de número 6, por sua vez, destaca as “engrenagens” das frases labirínticas, um dos efeitos de linguagem descritos na seção anterior. Além disso, também chama a atenção a escolha por referenciar o programa textual da obra a partir do título em inglês, “Malone Dies”, apesar da questão do original e do projeto bitradutório apresentados no posfácio. Por último, a nota de número 9 comenta a complexidade do discurso do protagonista entre a razão e a loucura, aspecto que atravessa toda a narrativa.

Nesse sentido, a presença das notas de rodapé reforça a visibilidade tradutória em *Malone Morre* (BECKETT, 1986), conforme analisado em outros elementos do livro anteriormente. Não obstante, o próprio fato de a maioria das notas tratarem de questões tradutórias também vai ao encontro dessa postura de visibilidade (VENUTI, 2008 [1995]).

3.1.5 Conclusões

De uma forma geral, constatamos elementos de visibilidade da tradução, do projeto tradutório e do tradutor em todos os níveis analisados, a saber contracapa, folha de rosto, posfácio e notas de rodapé (VENUTI, 2008 [1995]). A única exceção seria a capa, onde o tradutor também se faz presente indiretamente através dos elementos selecionados pelo projeto gráfico, principalmente o destaque dado à letra “M” — aspecto enfatizado por Leminski na contracapa, no posfácio e nas notas de rodapé. Portanto, o aspecto autoral da tradução, isto é, a assinatura de Leminski, demonstra-se como um elemento central da publicação da editora Brasiliense, indo ao encontro da tendência das edições comentadas.

No que tange ao projeto tradutório, também foi possível reunir hipóteses de análise para o macronível e o micronível da obra, orientadas pelos efeitos e jogos de linguagem indicados

através dos paratextos. Além disso, a descrição da estratégia proposta por Leminski, a bitradução simultânea, também levou a hipóteses de análise sobre o trajeto tradutório da obra em português. Nesse sentido, algumas notas de rodapé já indicaram que o texto em português não só opta por elementos ora do inglês, ora do francês, como também soma sentidos e efeitos desses textos em alguns momentos, além de preencher eventuais vazios sempre que possível, revelando uma estratégia tradutória aditiva.

3.2 MACRONÍVEL

Por meio das hipóteses tradutórias constatadas em Dados Preliminares (3.1), analisamos os sistematismos da letra (BERMAN, 2007 [1985]) de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]) e de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]) no macronível do texto em português, especificamente a Anulação do significado (3.2.1), o Labirinto sintático-semântico (3.2.2) e as Interrupções bruscas (3.2.3). Nosso objetivo é averiguar a prática tradutória de Leminski à luz do projeto de tradução apresentado em *Malone Morre* (BECKETT, 1986), assim como investigar esses três efeitos de linguagem na letra do português.

3.2.1 Anulação do significado

A dilaceração do significado é um dos elementos mais marcantes do texto de Beckett. Diversas frases e eventos ora afirmados são completamente anulados posteriormente. Assim, a incerteza do significado é a única certeza do texto beckettiano. Não é incomum que o leitor sinta-se desorientado pelo/tal como o narrador. Ruby Cohn (1961, p. 10), ao comentar sobre a relevância de cada palavra e de cada frase no fazer desse texto, destaca essa “impossibilidade e inevitabilidade” da linguagem nas obras de Beckett. Em *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Ackerly e Gontarski também enfatizam que, nas composições beckettianas, “os significantes obliteram os significados”³² (2004, p. 15, tradução nossa). Diante desse “óbito das frases depois da leitura” (LEMINSKI, 1986, p. 156), selecionamos o trecho abaixo para analisar, especificamente, o efeito de anulação do significado durante o processo tradutório da letra no português.

³² Cf.: “(...) signifiers obliterate signifieds (...)”

Quadro 4 – Cotejamento de anulação do significado

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 31) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956], p. 31) | <i>Malone Meurt,</i> (BECKETT, 2004 [1951], p. 41) |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Quero apenas uma última vez tentar compreendê-los, começar a compreender como tais seres são possíveis. Não, não se trata de compreender. De que então? Não sei. Aqui vou eu, de qualquer forma. A noite, a tempestade, a desgraça, as catalepsias da alma, desta vez vou ver como essas coisas são boas. Ainda não foi dita a última palavra entre mim e — sim, a última palavra foi dita. Talvez, simplesmente eu esteja querendo ouvi-la de novo. Só mais uma vez. Não, não quero nada.</p> | <p>All I want now is to make a last effort to understand, to begin to understand, how such creatures are possible. No, it is not a question of understanding. Of what then? I don't know. Here I go none the less, mistakenly. Night, storm and sorrow, and the catalepsies of the soul, this time I shall see that they are good. The last word is not yet said between me and—yes, the last word is said. Perhaps I simply want to hear it said again. Just once again. No, I want nothing.</p> | <p>Je veux seulement une dernière fois essayer de comprendre, de commencer à comprendre, comment de tels êtres sont possibles. Non, il ne s'agit pas de comprendre. De quoi alors ? Je ne sais pas. J'y vais quand même. Je ne devrais pas. La nuit, l'orage, le malheur, les catalepsies de l'âme, cette fois je verrai combien tout cela est bon. Tout n'est pas encore dit entre moi et — si, tout est dit. Peut-être ai-je seulement envie de l'entendre dire encore une fois. Encore une petite fois. Pourtant non, je n'ai envie de rien.</p> |
| <p>BECKETT, S. <i>Malone Dies</i>. Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i>. Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i>. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.</p> | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na passagem em questão, após contemplar sua condição decrépita enquanto indivíduo, Malone reflete sobre a própria humanidade, expressando que desejaria tentar compreender como “tels êtres” / “such creatures” / “tais seres” — os humanos — são possíveis. A primeira anulação do significado ocorre logo em seguida através da sentença negativa: “Non, il ne s'agit pas de comprendre” / “No, it is not a question of understanding” / “Não, não se trata de compreender”. Isto é, a primeira frase é totalmente anulada pela segunda. O tom de incerteza reforça-se por meio das frases seguintes: “De quoi alors ? Je ne sais pas” / “Of what then? I don't know” / “De que então? Não sei.”. Em inglês e em francês, esse tom acentua-se ainda mais através do advérbio “mistakenly” e da frase “Je ne devrais pas” — ambos ausentes na letra em português.

A segunda anulação do significado ocorre na frase: “Tout n'est pas encore dit entre moi et — si, tout est dit” / “The last word is not yet said between me and—yes, the last word is said” / “Ainda não foi dita a última palavra entre mim e — sim, a última palavra foi dita”. Aqui a sentença negativa é anulada em favor da afirmativa, isto é, um movimento inverso ao da primeira ocorrência. Por fim, a última anulação do significado ocorre de maneira semelhante à primeira, com uma sentença negativa posposta anulando a primeira afirmativa: “Peut-être ai-je seulement envie de l'entendre dire encore une fois. Encore une petite fois. Pourtant non, je n'ai

envie de rien.” / “Perhaps I simply want to hear it said again. Just once again. No, I want nothing.” / “Talvez, simplesmente eu esteja querendo ouvi-la de novo. Só mais uma vez. Não, não quero nada”.

Em conclusão, a anulação do significado configura um sistematismo da letra (BERMAN, 2007 [1985]) fundamental da obra em francês e em inglês. O trecho apresentou duas formas distintas desse sistematismo: sentenças afirmativas sendo anuladas por sentenças negativas; e sentenças negativas sendo anuladas por sentenças afirmativas. Nesse ponto, o texto em português, de fato, manteve a anulação do significado em suas duas formas. Contudo, devido a omissões, o tom de incerteza diferiu-se brandamente em relação às letras do francês e do inglês. Não obstante, o uso de advérbios reforçando o efeito de indeterminação, como “Peut-être” / “Perhaps” / “Talvez”, sinaliza uma importante rede de significantes subjacentes da letra (BERMAN, 2007 [1985]), a ser analisada em Micronível (3.4).

3.2.2 Labirinto sintático-semântico

Ao encontro da anulação do significado, outro elemento relevante do texto de Beckett é o labirinto sintático-semântico. Por vezes, os fluxos de consciência de Malone são transpostos diretamente no texto, através de longas frases labirínticas. Helena Martins (2009), no artigo “Beckett e a língua dos outros — que outros?”, retoma esse aspecto ao citar Ackerly e Gontarski (2004, p. 15, tradução Helena Martins): “modelos, códigos, mitos e palavras flutuam à deriva, tendo perdido contato ou rompido com suas ‘origens’³³. É nesse sentido que Leminski também comenta como, em Beckett, a oração principal, muitas vezes, “tem que ser meticulosamente garimpada, como o esqueleto de um fóssil, das rochas onde foi sedimentado, um dia” (1986, p. 156). Para analisar a tradução desse efeito em português, selecionamos a passagem abaixo para o cotejamento com as letras em francês e em inglês.

³³ Cf.: “This, then, is what we tend to call the postmodern Beckett, his world one in which models, codes, myths, words themselves float free, having lost touch with or broken from their origins, foundations, and points of reference.”

Quadro 5 – Cotejamento de labirinto sintático-semântico

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 64) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956], p. 64) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951], p. 84) |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Mesmo assim, me parece que nasci e vivi muito tempo e encontrei Jackson e errei pelas cidades, as florestas e os desertos, e estive durante muito tempo à beira dos mares em lágrimas diante das ilhas e penínsulas onde vinham brilhar, à noite, as pequenas luzes amarelas e breves dos homens e toda a noite os grandes fogos brancos ou de cores vivas que vinham até as cavernas onde eu era feliz, deitado sobre a areia ao abrigo dos rochedos no perfume das alagas e da rocha úmida ao som do vento das vagas me açoitando com espuma ou suspirando sobre a praia mal tocando os seixos do chão, não feliz não, eu nunca fui isso, mas desejando que a noite não acabasse jamais nem voltasse o dia que faz os homens dizerem, vamos, a vida passa, é preciso aproveitar.</p> | <p>And yet it sometimes seems to me I did get born and had a long life and met Jackson and wandered in the towns, the woods and wildernesses and tarried by the seas in tears before the islands and peninsulas where night lit the little brief yellow lights of man and all night the great white and colored beams shining in the caves where I was happy, crouched on the sand in the lee of the rocks with the smell of the seaweed and the wet rock and the howling of the wind the waves whipping me with foam or sighing on the beach softly clawing the shingle, no, not happy, I was never that, but wishing night would never end and morning never come when men wake and say, Come on, we'll soon be dead, let's make the most of it.</p> | <p>Et cependant il me semble que je suis né et que j'ai vécu longuement et rencontré Jackson et erré dans les villes, les bois et les déserts, et que j'ai été longuement au bord des mers en pleurs devant les îles et péninsules où venaient briller la nuit les petites lumières jaunes et brèves des hommes et toute la nuit les grands feux blancs ou aux vives couleurs qui venaient dans les cavernes où j'étais heureux, tapi sur le sable à l'abri des rochers dans l'odeur des algues et de la roche humide au bruit du vent des vagues me fouettant d'écume ou soupirant sur la grève et griffant à peine le galet, non, pas heureux, ça jamais, mais souhaitant que la nuit ne finisse jamais ni ne revienne le jour qui fait dire aux hommes, Allons, la vie passe, il faut en profiter.</p> |
| <p>BECKETT, S. <i>Malone Dies</i>. Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i>. Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i>. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.</p> | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

O trecho é a parte final de um parágrafo de cinco páginas, em que Malone faz comentários e paralelos metalinguísticos sobre seu caderno de anotações e sua própria vida. Com a estrutura dilatada através de inúmeras orações intercaladas, a frase é bastante característica do labirinto sintático-semântico, totalizando 144 palavras em francês, 142 em inglês e 140 em português. Um primeiro aspecto que chama a atenção é a pontuação em português, que não só segue as vírgulas do inglês e do francês, como também adiciona outras ao intercalar sintagmas, como no caso de “à noite”. Outro aspecto que se destaca é a orientação voltada para o francês no trecho final “vamos, a vida passa, é preciso aproveitar” / “Allons, la vie passe, il faut en profiter”, em contraste com a temática da morte em inglês “Come on, we'll soon be dead, let's make the most of it”. Não obstante, a maiusculização dos termos “Come” e “Allons” difere-se da escolha em português “vamos”.

Como representado pela passagem selecionada, o labirinto sintático-semântico é um dos expedientes do fazer artístico de Beckett, sendo um importante sistematismo criado pela letra

da obra (BERMAN, 2007 [1985]). O texto em português, de fato, manteve esse sistematismo ao não cindir o labirinto sintático-semântico em estruturas menores e independentes, seguindo a pontuação proposta tanto em francês quanto em inglês. A manutenção desse efeito durante o processo tradutório é central para própria narrativa, uma vez que a forma labiríntica é um aspecto narrativo da própria caracterização de Malone, isto é, um velho moribundo tentando rememorar — e significar — sua vida através da escrita.

3.2.3 Interrupções bruscas

Além da anulação do significado e do labirinto sintático-semântico, as interrupções bruscas são outro elemento marcante da narrativa. Diversas vezes, o fluxo de leitura é quebrado pela interrupção brusca da frase ou do parágrafo, seja pela suspensão de um pensamento, seja por uma adversidade repentina. Isso cria um profundo efeito de imersão no leitor, que passa coexistir conforme as eventualidades diegéticas do autor/narrador. Como colocado por Helena Martins (2009, p. 12):

No consórcio entre o francês e o inglês, os experimentos radicais de Beckett logra m, por assim dizer, soprar as brumas reducionistas que envolvem a linguagem sob o signo da referência — ou de sua falta —, permitindo-nos entrevê-la como forma de vida irredutível, como acontecimento no qual as palavras *fazem* [!], mais do que dizem.

Nesse sentido, selecionamos o trecho abaixo para analisar essas “verdadeiras quedas no abismo do significado” (LEMINSKI, 1986, p. 157).

Quadro 6 – Cotejamento de interrupções bruscas

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 59) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956], p. 60) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951], p. 78) |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Não é uma questão de pálpebras felizmente, mas como se a alma precisasse ser velada, esta alma negada em vão, vigilante, ansiosa, girando em sua jaula como numa lâmpada na noite sem porto nem navios nem matéria nem entendimento. Ah, sim, eu tenho meus pequenos passatempos e eles</p> <p>Que azar, o lápis deve ter me caído das mãos, pois só venho a recuperá-lo quarenta e oito horas depois (ver acima, em algum lugar) de esforços intermitentes.</p> | <p>Fortunately it is not so much an affair of eyelids, but as it were the soul that must be veiled, that soul denied in vain, vigilant, anxious, turning in its cage as in a lantern, in the night without haven or craft or matter or understanding. Ah yes, I have my little pastimes and they</p> <p>What a misfortune, the pencil must have slipped from my fingers, for I have only just succeeded in recovering it after fortyeight hours (see above) of intermittent efforts</p> | <p>Ce n'est pas une question de paupières heureusement, c'est comme qui dirait l'âme qu'il faut aveugler, cette âme qu'on a beau nier, perçante, guetteuse, inquiète, tournant dans sa cage comme dans une lanterne dans la nuit sans ports ni bateaux ni matière ni entendement. Ah oui, j'ai mes petites distractions et elles devraient</p> <p>Quel malheur, le crayon a dû me tomber des mains, car je viens seulement de le récupérer après quarante-huit heures (voir plus haut quelque part) d'efforts intermittents</p> |
| <p>BECKETT, S. <i>Malone Dies</i>. Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i>. Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i>. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.</p> | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na passagem, após divagar sobre a anatomia humana e, especificamente, sobre o fechar dos olhos, Malone esboça o início de uma exposição sobre seus passatempos quando o parágrafo é interrompido repentinamente. A explicação desta interrupção dá-se através da perda do seu instrumento de escrita, o lápis, que só foi recuperado após dois dias de esforços. O texto em português, de fato, manteve a mesma estrutura dos parágrafos em francês e em inglês durante a interrupção, sem acrescentar nenhum tipo de pontuação.

Por fim, como representado pela passagem, as interrupções bruscas são um elemento importante da narrativa, criando o efeito de trazer o leitor para dentro do universo diegético, privando-o da leitura quando o narrador não consegue escrever, ou seja, configurando um importante sistematismo da letra criado pela obra (BERMAN, 2007 [1985]). Também cabe destacar que esse efeito é tensionado ao extremo no final da narrativa, em um jogo entre a vida e a morte, a presença e a ausência, através das palavras.

3.2.4 Conclusões

De uma maneira geral, o texto em português manteve os três sistematismos da letra (BERMAN, 2007 [1985]) criados pela obra, a anulação do significado, o labirinto sintático-

semântico e as interrupções bruscas, apontando para uma coerência entre o projeto e a prática tradutória de Leminski. A manutenção desses sistematismos é relevante não só pelo aspecto reflexivo e estilístico, que perpassa todo o fazer artístico de Beckett, como também para a própria caracterização dos personagens e desenvolvimento da narrativa. Os efeitos gerados por esses elementos espriam o tom de incerteza das desmemórias do narrador e aprofundam a imersão do leitor no universo diegético, estabelecendo uma relação intrínseca entre palavra, enredo, narrador e leitor. Ou seja, são componentes fulcrais para qualquer processo tradutório da obra.

3.3 EXCERTOS

Nesta seção, selecionamos cinco excertos de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) para analisar, pormenorizadamente, a hipótese da bitradução simultânea, destacando a prática e o percurso tradutório realizado por Paulo Leminski, seja em direção a *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]), seja a *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]). Para isso, como ferramenta de análise, utilizamos as treze tendências transformadoras da letra (BERMAN, 2007 [1985]). Não obstante, como o livro não apresenta divisão interna, os excertos foram escolhidos por meio de um critério matemático e qualitativo, a fim de proporcionar, minimamente, seleções representativas de toda a extensão da narrativa.

Para cada excerto, apresentamos um parágrafo introdutório do contexto da passagem, destacando e comentando temáticas relevantes à obra. Em seguida, através de um quadro, cotejamos o trecho em português com seus referentes nas obras em inglês e em francês. Posteriormente, realizamos a análise pormenorizada de cada trecho, destacando em negrito as tendências transformadoras da letra. No final de cada análise dos excertos, apontamos quantitativamente as tendências e as aproximações constatadas. Por fim, nas conclusões da seção, apresentamos um balanço geral dessas análises, ressaltando o trajeto da bitradução e seus elementos tradutórios mais relevantes.

3.3.1 “Logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo”

O primeiro excerto selecionado para análise é o começo da narrativa de *Malone Morre* (BECKETT, 1986), localizado na página 5 na publicação da editora Brasiliense. O parágrafo inicial se estende do início da página 5 até o fim da página 6. Nele, o narrador diegético em primeira pessoa, então desconhecido, anuncia a eminência de sua morte. O preâmbulo temático

é bastante significativo uma vez que constitui e circunda toda a rede de assuntos ao longo da obra, estando presente até mesmo no título. O narrador faz menções temporais e, apesar do tom de incerteza, conclui que o ano ainda está começando. A partir dessa conclusão, ele tenta deduzir quando morrerá, utilizando meses e datas festivas como marcadores temporais. Ao final, descreve que, nos últimos dias, ele vem tendo a sensação de que irá morrer em breve; contudo, ao questionar-se sobre a recorrência dessa sensação durante toda a vida, o narrador coloca a eminência da sua morte em suspensão, assim como tudo que havia dito.

Quadro 7 – Cotejamento de excerto da página 5

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 5) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956], p. 5) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951], p. 7) |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo. Talvez mês que vem. Vai ser abril ou maio. O ano ainda é uma criança, mil sinaizinhos me dizem. Quem sabe esteja errado. Quem sabe consigo chegar até o dia da festa de São João Batista ou até mesmo o quatorze de julho, festa da liberdade. Qual o quê, sou bem capaz de durar até a Transfiguração, me conheço bem, ou até a Assunção. Mas não acredito, não acho que estou errado em dizer que estas festas vão ter que passar sem mim, este ano. Tive essa sensação, faz dias que venho tendo, e acredito nela. Mas em que difere daquelas que fazem de mim gato e sapato desde que me conheço por gente? | I shall soon be quite dead at last in spite of all. Perhaps next month. Then it will be the month of April or of May. For the year is still young, a thousand little signs tell me so. Perhaps I am wrong, perhaps I shall survive Saint John the Baptist's Day and even the Fourteenth of July, festival of freedom. Indeed I would not put it past, me to pant on to the Transfiguration, not to speak of the Assumption. But I do not think so, I do not think I am wrong in saying that these rejoicings will take place in my absence, this year. I have that feeling, I have had it now for some days, and I credit it. But in what does it differ from those that have abused me ever since I was born? | Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin. Peut-être le mois prochain. Ce serait alors le mois d'avril ou de mai. Car l'année est peu avancée, mille petits indices me le disent. Il se peut que je me trompe et que je dépasse la Saint-Jean et même le Quatorze Juillet, fête de la liberté. Que dis-je, je suis capable d'aller jusqu'à la Transfiguration, tel que je me connais, ou l'Assomption. Mais je ne crois pas, je ne crois pas me tromper en disant que ces réjouissances auront lieu sans moi, cette année. J'ai ce sentiment, je l'ai depuis quelques jours, et je lui fais confiance. Mais en quoi diffère-t-il de ceux qui m'abusent depuis que j'existe ? |
| BECKETT, S. <i>Malone Dies</i> . Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i> . Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i> . Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na primeira frase, “Logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo”, ocorre a omissão do pronome pessoal de primeira pessoa, expressado tanto em inglês quanto em francês³⁴: “I shall soon be quite dead at last in spite of all” / “Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin”. Nos termos de Berman (2007 [1985]), essa omissão configura a tendência de **destruição**

³⁴ Vale ressaltar que a presença dos pronomes de primeira pessoa, “Je” e “I”, em tal posição de destaque, como primeira palavra da narrativa, não diz respeito a uma mera imposição dos sistemas linguísticos do francês e do inglês, que não admitem a omissão de sujeitos – caso oposto ao do português. Pelo contrário, trata-se de uma escolha bastante significativa. Nesse sentido, considerando a tessitura temática do universo beckettiano, o caráter dessa escolha é ainda mais explícito diante da atenção dada ao sujeito e ao eu.

das redes significantes subjacentes da letra. Afinal, o sujeito — o eu — é peça integrante do subtexto criado por *Malone Morre*, compondo um tema central da obra. Por acarretamento, a omissão do pronome pessoal também configura o **empobrecimento quantitativo da letra**, uma vez que a lexicalidade do trecho é diminuída.³⁵

No que diz respeito à estrutura sintática, o deslocamento da locução “logo enfim” para o começo da frase, a partir da junção de “soon” e “at last” e “bientôt” e “enfin”, gera uma reestruturação. Contudo, esta não ocorre no sentido de linearizar a arborescência sintática da letra, não caracterizando o processo de **racionalização da letra**, apesar de o foco de atenção passar do sujeito, do “I” / “Je”, para a locução “logo enfim”, ou seja, do indivíduo para sua perspectiva em relação à morte. Não obstante, a frase em português é sintaticamente mais próxima da estrutura da frase em inglês, uma vez que as locuções “apesar de tudo” e “in spite of all” ocupam a posição final em ambas.

Cotejamento – Segunda frase do Quadro 7

| | |
|------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Talvez mês que vem. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Perhaps next month. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Peut-être le mois prochain. |

Na segunda frase, “Talvez mês que vem” / “Perhaps next month” / “Peut-être le mois prochain”, nenhuma tendência significativa de transformação da letra foi constatada.

Cotejamento – Terceira frase do Quadro 7

| | |
|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Vai ser abril ou maio. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Then it will be the month of April or of May. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Ce serait alors le mois d’avril ou de mai. |

³⁵ Apesar das ocorrências da tendência de empobrecimento quantitativo da letra no nível fraseológico, vale destacar que a mancha textual do excerto é bastante semelhante nos três idiomas, como pode ser observado no Quadro 7.

Na terceira frase, “Vai ser abril ou maio”, ocorre a omissão dos advérbios “then” e “alors” e dos substantivos “month” e “mois” em português: “Then it will be the month of April or of May” / “Ce serait alors le mois d’avril ou de mai”. Nos termos de Berman (2007 [1985]), essas omissões caracterizam o **empobrecimento quantitativo da letra**, pois a lexicalidade da obra é reduzida.

Em uma perspectiva mais ampla, essas ocorrências fornecem os primeiros indícios da tendência da **homogeneização da letra**, considerando que na primeira frase também ocorrem apagamentos. Além disso, a forma analítica do futuro em português, “vai ser”, aproxima a bitradução da obra em inglês, “it will be”, dado que em francês o modo verbal é condicional: “serait”.

Cotejamento – Quarta frase do Quadro 7

| | |
|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | O ano ainda é uma criança, mil sinaizinhos me dizem. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | For the year is still young, a thousand little signs tell me so. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Car l’année est peu avancée, mille petits indices me le disent. |

Na quarta frase, “O ano ainda é uma criança, mil sinaizinhos me dizem.”, ocorre a omissão das conjunções “for” e “car” em português: “For the year is still young, a thousand little signs tell me so.” / “Car l’année est peu avancée, mille petits indices me le disent.”. Por diminuir a lexicalidade da obra, essa omissão caracteriza, novamente, uma ocorrência do **empobrecimento quantitativo da letra** nos termos de Berman (2007 [1985]).

Outro aspecto relevante da frase é a caracterização do começo do ano, com “young” no inglês e “est peu avancée” no francês. Enquanto “young” remete a uma personificação do jovem ano, “est peu avancée” estabelece uma progressão temporal em estágio inicial. Na imagem construída em inglês, por meio da oposição da jovialidade do ano com a situação do narrador, há um contraste entre vida e morte. Portanto, ao optar por “o ano ainda é uma criança”, Leminski não só aproxima sua bitradução da personificação dos jogos de linguagem em inglês, como também potencializa ainda mais esse contraste, entre o fim de uma vida e o começo de outra, dada a escolha por “criança” para a tradução de “young”. O diminutivo “sinaizinhos” para a tradução de “a thousand little signs” / “mille petits indices” aponta para uma coesão com a escolha anterior.

Cotejamento – Quinta e sexta frases do Quadro 7

| | |
|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Quem sabe esteja errado. Quem sabe consigo chegar até o dia da festa de São João Batista ou até mesmo o quatorze de julho, festa da liberdade. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Perhaps I am wrong, perhaps I shall survive Saint John the Baptist's Day and even the Fourteenth of July, festival of freedom. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Il se peut que je me trompe et que je dépasse la Saint-Jean et même le Quatorze Juillet, fête de la liberté. |

Na quinta e sexta frases, ocorre uma reordenação sintática acarretada pela alteração da pontuação em português em relação ao inglês: “Perhaps I am wrong, perhaps I shall survive Saint John the Baptist's Day and even the Fourteenth of July, festival of freedom.”. Contudo, o trecho em francês também apresenta sintaxe e pontuação distintas em relação ao inglês, sendo composto por uma única frase: “Il se peut que je me trompe et que je dépasse la Saint-Jean et même le Quatorze Juillet, fête de la liberté.”. Dessa forma, a estrutura sintática e a pontuação são únicas em cada obra nesta passagem. Nos termos de Berman (2007 [1985]), no que diz respeito à distinção de pontuação entre o inglês e o francês, essas diferenças caracterizam a **destruição dos ritmos da letra**, pois modificam o ritmo da frase. Em português, apesar de ocorrer a alteração do ponto final do inglês para vírgula, a cesura realizada por Leminski acompanha a cesura do trecho em inglês, de forma que o passo rítmico da frase não é modificado profundamente. Não obstante, a repetição da estrutura “quem sabe” em português também acompanha o paralelismo de “perhaps” em inglês. Essas escolhas, mais uma vez, aproximam a bitradução de Leminski da obra em inglês.

Ainda sobre as particularidades das obras de referência, na tradução do francês para o inglês ocorre a explicitação da expressão “la Saint-Jean” através da adição da palavra “day” em “Saint John the Baptist's Day”, confirmando a tendência de **clarificação da letra**. Essa mesma tendência também acontece em português a partir do acréscimo da palavra “festa” em “o dia da festa de São João Batista”. Por acarretamento, também sucede em português a tendência de **alongamento da letra**, reforçada pelo maior número de significantes durante a tradução, como no caso de “even” / “même” por “até mesmo”. Aspecto que também pode ser constatado a partir da observação da mancha textual no cotejamento do trecho.

Além disso, nas frases em português ocorre novamente a omissão dos pronomes pessoais de primeira pessoa, “I am wrong [...] I shall survive” do inglês e “je me trompe [...]

je dépasse” do francês. Contudo, a locução “quem sabe” indica uma noção de perspectiva, enquanto mantém o aspecto de dúvida de “perhaps” / “il se peut que”; ou seja, a escolha afasta a tendência de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** ao recuperar elementos ligados ao sujeito.

Cotejamento – Sétima frase do Quadro 7

| | |
|------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Qual o quê, sou bem capaz de durar até a Transfiguração, me conheço bem, ou até a Assunção. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Indeed I would not put it past, me to pant on to the Transfiguration, not to speak of the Assumption. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Que dis-je, je suis capable d’aller jusqu’à la Transfiguration, tel que je me connais, ou l’Assomption. |

Na sétima frase do excerto, é notória a orientação fonética, semântica e lexical em português a partir do texto francês, como em: “Qual o quê” / “Que dis-je” e “sou bem capaz de durar até” / “je suis capable d’aller jusqu’à”. Além disso, a passagem “tel que je me connais” existe apenas no texto em francês, sendo traduzida em português como “me conheço bem”. Nesse sentido, devido à orientação francófona da bitradução nesta frase, apenas o texto francês será considerado para a análise das transformações da letra em português neste trecho.

Dito isso, ocorre mais uma vez o apagamento dos pronomes pessoais de primeira pessoa em português, em (i) “Que dis-je” / “Qual o quê”, (ii) “je suis capable” / “sou bem capaz” e (iii) “je me connais” / “me conheço bem”, configurando, novamente, a **destruição das redes significantes subjacentes da letra**. Contudo, vale ressaltar que: em (i), o paralelismo fonético e rítmico com o francês, esse jogo poético, se perderia em uma tradução mais literal com a explicitação do sujeito (como “o que eu estou dizendo” ou “que *eu digo”); em (ii) e (iii), apesar do vazio fonético da omissão do sujeito, o ritmo é mantido através do advérbio “bem”.

Além disso, as repetições do advérbio “bem” e da preposição “até”, em “sou bem capaz” e “ou até a Assunção”, não ocorrem em francês: “je suis capable”, “ou l’Assomption”. Nos termos de Berman (2007 [1985]), esse paralelismo criado pelo texto em português configura as tendências tanto de **homogeneização da letra**, por equalizar o que é da ordem do diverso, como de **enobrecimento da letra**, por utilizar uma estrutura estilística típica da norma culta do português, o paralelismo sintático no caso de “até”.

Cotejamento – Oitava frase do Quadro 7

| | |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Mas não acredito, não acho que estou errado em dizer que estas festas vão ter que passar sem mim, este ano. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | But I do not think so, I do not think I am wrong in saying that these rejoicings will take place in my absence, this year. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Mais je ne crois pas, je ne crois pas me tromper en disant que ces réjouissances auront lieu sans moi, cette année. |

Na oitava frase, em “não acredito, não acho”, ocorre novamente a omissão dos pronomes pessoais de primeira pessoa no texto em português, uma vez que eles são expressados tanto em inglês quanto em francês: “I do not think so, I do not think” / “je ne crois pas, je ne crois pas”. Nos termos de Berman (2007 [1985]), esse apagamento configura as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**, dado o caráter central do sujeito e do eu na obra e a redução da lexicalidade no trecho. Além disso, essa omissão também se repete uma vez mais em relação ao inglês em “estou errado” / “I am wrong”. Não obstante, este trecho também revela uma aproximação da bitradução com relação à obra em inglês, “I am wrong” / “estou errado”, considerando o distanciamento com a estrutura em francês: “me tromper”.

Vale também ressaltar que a variedade de significantes que Leminski utiliza para a tradução de “But I do not think so, I do not think” / “Mais je ne crois pas, je ne crois pas”, isto é, “Mas não acredito, não acho”, fornece indícios de uma aproximação simultânea do texto em português em relação às obras de referência, além de apontar um caminho inverso às tendências de **homogeneização da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**.

Cotejamento – Nona frase do Quadro 7

| | |
|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Tive essa sensação, faz dias que venho tendo, e acredito nela. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | I have that feeling, I have had it now for some days, and I credit it. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | J'ai ce sentiment, je l'ai depuis quelques jours, et je lui fais confiance. |

Na nona frase, em “tive essa sensação”, “venho tendo” e “acredito nela” também ocorrem as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra** através da omissão dos pronomes de primeira pessoa: “I have that feeling”, “I have had it”, “I credit it” / “J'ai ce sentiment”, “je l'ai”, “je lui fais confiance”. A alteração do tempo verbal do presente para o pretérito imperfeito em “tive”, de “I have” / “J'ai”, também reforça a tendência de **destruição dos sistematismos da letra**, pois modifica a situação atual do narrador.

Não obstante, a escolha por “sensação” também tensiona efeitos em relação a “feeling” e “sentiment”, na medida em que existe uma diferença em jogo, de duração e de natureza, entre as opções sentimento e sensação. A primeira carrega uma significação mais passageira e de natureza externa, a segunda uma significação mais duradoura e de natureza interna. Isto é, ao optar por “sensação”, ocorre uma escolha relevante no que tange à condição do narrador, processo que, nos termos do Berman (2007 [1985]), configura a tendência de **destruição das redes significantes subjacentes da letra**³⁶.

Além disso, a escolha por “acredito nela” aproxima o texto em português do texto em inglês, “I credit it”, uma vez que “je lui fais confiance” implica uma projeção e expectativa que não são acentuadas com acreditar. Isso reforçaria a tendência de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** caso apenas o texto francês fosse levado em consideração, pois essa confiança e expectativa modificam a perspectiva do narrador em relação à morte. Contudo, no conjunto do projeto bitradutório simultâneo, “I credit it” fornece margem suficiente para afastar a incidência dessa tendência em “acredito nela”.

³⁶ Vale ressaltar que em seguida, na última frase do excerto, a recorrência dessa sensação ao longo da vida é reforçada, “mas em que difere daquelas que fazem de mim gato e sapato desde que me conheço por gente?”, indo ao encontro de um caráter durador e prolongado de uma espécie de sentimento existencial em relação à morte.

Cotejamento – Décima frase do Quadro 7

| | |
|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Mas em que difere daquelas que fazem de mim gato e sapato desde que me conheço por gente? |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | But in what does it differ from those that have abused me ever since I was born? |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Mais en quoi diffère-t-il de ceux qui m'abusent depuis que j'existe ? |

Na décima frase, a expressão “que fazem de mim gato e sapato” em português distingue-se tanto do inglês quanto do francês: “that have abused me” / “qui m’abusent”. Vale ressaltar que, apesar da distinção, o verbo “fazem” no presente do indicativo aproxima o texto em português do texto em francês, “abusent”, também no presente. Em termos semânticos, a expressão “fazem de mim gato e sapato” denota submeter algo ou alguém aos próprios interesses. Nesse sentido, a escolha de Leminski leva ao limite o “abusent” do francês e o “abused” do inglês, realizando um processo contrário ao da tendência de **destruição das locuções da letra**. Além disso, a oração “desde que me conheço por gente”, de “since I was born” / “depuis que j’existe”, também reforça o uso da linguagem vernacular no texto em português e introduz um contraponto às tendências de **destruição/exotização das redes de linguagens vernaculares** e de **enobrecimento da letra**.

Não obstante, tanto a expressão “que fazem de mim gato e sapato” quanto a oração “desde que me conheço por gente” acarretam a tendência de **alongamento da letra**, como pode ser observado a partir da mancha textual no cotejamento do trecho. Por fim, em “desde que me conheço por gente” também ocorre o apagamento do pronome pessoal de primeira pessoa, presente tanto em inglês quanto em francês: “since I was born” / “depuis que j’existe”, caracterizando as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**.

De uma forma geral, a bitradução neste excerto apresentou uma predominância da tendência de destruição das redes significantes subjacentes da letra (6 ocorrências), sucedida pelas tendências de: empobrecimento quantitativo da letra (6 ocorrências); homogeneização da letra (2 ocorrências); alongamento da letra (2 ocorrências); destruição do sistematismos da letra (1 ocorrência); clarificação da letra (1 ocorrência); e enobrecimento da letra (1 ocorrência).

Por fim, das dez frases que compõem o excerto, as de número 1, 3, 4, 5, 6 e 9 apresentaram elementos que aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) da letra

de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]). Em contrapartida, as tendências nas frases de número 7, mais significativamente, e de número 10 aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) da letra de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]). Além disso, a frase de número 8 apresentou elementos que aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) tanto da obra em inglês quanto da obra em francês, reforçando o caráter simultâneo da bitradução. A frase de número 2 foi improdutiva para a análise do percurso tradutório.

Portanto, é possível afirmar que o excerto é, de fato, produto de uma bitradução simultânea, manifestando aproximações ora francófonas, ora anglófonas, ora simultâneas. Contudo, quantitativamente, também é possível concluir que o primeiro excerto foi predominantemente traduzido com base na letra de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]).

3.3.2 “Descobri também um pacotinho embrulhado em papel-jornal amarelecido”

O segundo excerto provém do parágrafo da página 28 (BECKETT, 1986). Neste momento da narrativa, Malone realiza uma busca tanto mental quanto física por seus pertences, preparando-se para poder anunciá-los “quando o grande dia chegar” (BECKETT, 1986, p. 27). Por meio dessa obsessão do rito pelo levantamento de bens diante da morte, Malone investiga a mobília presente no quarto, tentando encontrar seus potenciais pertences. Ele começa procurando em vão por um par de sapatos. Conclui que provavelmente os perdera, assim como um anel de zinco e outros objetos de menor valor. Depois constata a presença de um saco “com pelo menos duas ou três coisas” (BECKETT, 1986, p. 27), nas quais ele sequer pensava mais. Uma delas é a cabeça de um cachimbo que Malone deduz como um de seus pertences, apesar de não possuir nenhuma lembrança tabagista. Como ele diz: “muitos desses meus tesouros têm essa proveniência, caíram do céu” (BECKETT, 1986, p. 28). Em seguida, no trecho do excerto, Malone encontra um pacote embrulhado em jornal envelhecido e puxa-o para perto da cama com seu bastão. Ao fazê-lo, percebe através dos toques do bastão — praticamente uma extensão do seu corpo — a maciez e a leveza do pacote. Por fim, Malone decide não o abrir e comenta que o conteúdo será seu pequeno mistério, sendo provavelmente a falta de dinheiro ou um cacho de cabelos. Duas características centrais da narrativa estão presentes neste excerto: o tom de incerteza e a atualização do sentido daquilo que já foi dito.

Quadro 8 – Cotejamento de excerto da página 28

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 28) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956], p. 28) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951], p. 37) |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Descobri também um pacotinho embrulhado em papel-jornal amarelecido. Ele me diz alguma coisa, mas o quê? Puxei-o para perto de mim, até perto da cama, e tateei-o com a parte grossa do bastão, como se fosse um pilão, mas com cuidado. E minha mão compreendeu, compreendeu maciez e leveza, melhor, eu penso, do que se tivesse tocado o objeto diretamente, palpando e sentindo o peso. Não quis abrir o pacote, não sei por quê. Empurrei de volta para seu canto, com o resto das coisas. Vou voltar a falar sobre ele, no tempo oportuno. Eu vou dizer, posso já me ouvir dizendo, item, um pacotinho, mole e leve como uma pluma, envolto em papel de jornal. Vai ser meu pequeno mistério, só meu. Talvez seja falta de dinheiro. Ou um cacho de cabelos.</p> | <p>I also discovered a little packet tied up in age-yellowed newspaper. It reminds me of something, but of what? I drew it over beside the bed and felt it with the knob of my stick. And my hand understood, it understood softness and lightness, better I think than if it had touched the thing directly, fingering it and weighing it in its palm. I resolved, I don't know why, not to undo it. I sent it back into the corner, with the rest. I shall speak of it again perhaps, when the time comes. I shall say, I can hear myself already, Item, a little packet, soft, and light as a feather, tied up in a newspaper. It will be my little mystery, all my own. Perhaps it is a lakh of rupees. Or a lock of hair.</p> | <p>J'ai découvert aussi un petit paquet enveloppé dans du papier journal jauni et ficelé. Il me dit quelque chose, mais quoi ? Je l'ai amené tout près de moi, à côté du lit, et je l'ai tâté avec le gros bout du bâton, en m'en servant comme d'un pilon, mais doucement. Et ma main a compris, elle a compris mollesse et légèreté, mieux je crois que si elle y avait touché directement, palpant et soupesant. Je n'ai pas voulu le défaire, je ne sais pourquoi. Je l'ai renvoyé dans le coin, avec le reste. J'en reparlerai peut-être, le moment venu. Je dirai, je m'entends d'ici, Item, un petit paquet, mou, et léger comme une plume, ficelé dans du papier journal. Ce sera mon petit mystère, bien à moi. C'est peut-être un lack de roupies. Ou une mèche de cheveux.</p> |
| <p>BECKETT, S. <i>Malone Dies</i>. Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i>. Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i>. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.</p> | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na primeira frase, “Descobri também um pacotinho embrulhado em papel-jornal amarelecido”, ocorre novamente a omissão do pronome pessoal de primeira pessoa, “I also discovered...” / “J’ai découvert”, reforçando as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**, dado o subtexto e a diminuição do tecido lexical da obra. Também chama a atenção a semelhança das frases nos três idiomas, não revelando nenhum aspecto significativo sobre o percurso da bitradução em relação às obras em inglês e em francês.

Cotejamento – Segunda frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Ele me diz alguma coisa, mas o quê? |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | It reminds me of something, but of what? |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Il me dit quelque chose, mais quoi ? |

Na segunda frase, em “ele me diz alguma coisa”, o verbo dizer em português aproxima a bitradução da obra em francês: “il me dit quelque chose”; por mais que o aspecto da memória e da lembrança, enfatizado em “it reminds me of something” em inglês, também esteja presente através do sentido figurado. Isto é, “ele [o pacotinho]” retoma o aspecto de lembrança e de memória através do sentido figurado do verbo dizer. Portanto, tendo a obra em francês como parâmetro nesta frase, nenhuma tendência significativa de transformação da letra foi constatada.

Cotejamento – Terceira frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Puxei-o para perto de mim, até perto da cama, e tateei-o com a parte grossa do bastão, como se fosse um pilão, mas com cuidado. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | I drew it over beside the bed and felt it with the knob of my stick. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Je l’ai amené tout près de moi, à côté du lit, et je l’ai tâté avec le gros bout du bâton, en m’en servant comme d’un pilon, mais doucement. |

Na terceira frase, em “puxei-o para perto de mim, até perto da cama”, a ação tem como ponto de referência enfático o próprio narrador, aproximando a bitradução do trecho em francês, “Je l’ai amené tout près de moi, à côté du lit”, uma vez que tal aspecto não é enfatizado em inglês: “I drew it over beside the bed”. Outro fator que reforça essa aproximação é a pontuação da frase em português, que acompanha a pontuação da frase em francês. Além disso, em “e tateei-o com a parte grossa do bastão”, a descrição do punho do bastão também reforça a aproximação com a obra em francês, “le gros bout du bâton”, dado que tal descrição não existe em inglês. O trecho final “como se fosse um pilão, mas com cuidado” também só existe em francês: “en m’en servant comme d’un pilon, mais doucement”.

Nesse sentido, tendo como referência a obra em francês nesta frase, o apagamento do advérbio “tout” em português, de “tout près de moi” / “para perto de mim”, acarreta as

tendências de **destruição dos sistematismos da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**, a primeira por modificar uma estrutura sintática que altera a intensidade da proximidade do objeto em relação ao narrador e a segunda por reduzir o tecido lexical do trecho.

Também chama a atenção a ausência da perspectiva de servidão/serventia do objeto, de “en m’en servant comme d’un pilon”, que foi sintetizada em português através da expressão “como se fosse um pilão”. Nos termos do Berman (2007 [1985]), essa ausência evidencia as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra**, por modificar a perspectiva em relação a um significante importante para a narrativa, isto é, o objeto que é praticamente uma extensão do corpo de Malone, e de **empobrecimento quantitativo da letra**, por diminuir a lexicalidade da obra.

Por fim, também ocorre novamente a omissão do pronome pessoal de primeira pessoa em “Je l’ai amené” / “Puxei-o” e “je l’ai tâté” / “tateei-o”, reforçando as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**.

Cotejamento – Quarta frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | E minha mão compreendeu, compreendeu maciez e leveza, melhor, eu penso, do que se tivesse tocado o objeto diretamente, palpando e sentindo o peso. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | And my hand understood, it understood softness and lightness, better I think than if it had touched the thing directly, fingering it and weighing it in its palm. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Et ma main a compris, elle a compris mollesse et légèreté, mieux je crois que si elle y avait touché directement, palpant et soupesant. |

Em “melhor, eu penso, do que se tivesse tocado o objeto diretamente”, existe uma aproximação da bitradução em relação ao inglês, dada a escolha por “o objeto” / “the thing”, que aparece em forma pronominal e anafórica em francês “y”. Nesse sentido, “o objeto” também desempenha um grau de especificação maior do que “the thing”, afastando a possibilidade de algo abstrato estar embrulhado no pacote, como destacado no contexto do parágrafo — a falta de dinheiro. Nos termos de Berman (2007 [1985]), essa especificação configura as tendências de **clarificação da letra** e de **destruição dos sistematismos da letra**, uma vez que torna o abrangente em mais específico e que afeta o sistematismo da obra em relação a natureza do relato, limitando o universo do que poderia estar no pacote.

Além disso, o sujeito da ação da locução verbal é desinencial em português, “do que se tivesse tocado”, não ficando explicitado a perspectiva de que é a mão, “it” / “elle”, que desempenha a ação — uma vez que a conjugação da primeira e da terceira pessoa no pretérito imperfeito do subjuntivo é homógrafa. Isso aponta para a tendência de **empobrecimento quantitativo da letra**, acarretando uma mudança de perspectiva pela diminuição da lexicalidade.

No final, em “palpando e sentindo o peso”, há uma aproximação da bitradução em relação à obra em francês, dada a proximidade icônica de “palpando” com “palpant”, uma vez que “fingering” possui uma conotação sexual mais marcada. Além disso, por mais que em um primeiro momento “sentindo o peso” possa apontar para as tendências de **alongamento da letra** e de **clarificação da letra**, tendo em vista “soupesant” do francês, a obra em inglês afasta essa possibilidade: “weighing it in its palm”.

Contudo, ocorre novamente um apagamento gradual do protagonismo da mão em “sentindo o peso”, explicitado tanto em “in its palm” como em “soupesant”, reforçando a tendência de **empobrecimento quantitativo da letra** e acarretando a **destruição das redes significantes subjacentes da letra**, uma vez que o trecho envolve toda uma rede de significantes relacionados à mão: “touched”, “fingering”, “palm” / “touché”, “palpant”, “soupesant”.

A bitradução apresenta um percurso bastante dinâmico e peculiar nesta frase, ora em direção à letra do francês, ora à letra do inglês, ora a um entrelugar, dando indícios textuais de seu caráter simultâneo e criativo.

Cotejamento – Quinta frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Não quis abrir o pacote, não sei por quê. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | I resolved, I don't know why, not to undo it. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Je n'ai pas voulu le défaire, je ne sais pourquoi. |

Na quinta frase, “não quis” aponta para uma primeira característica de aproximação da bitradução em relação ao francês, dada a escolha pelo verbo querer, “Je n'ai pas voulu”, que difere bastante do inglês, “I resolved”, observada a nuance do caráter volitivo. Além disso, o

escopo de atenção da frase em português também reforça essa aproximação com a obra em francês, uma vez que ambas as orações, “je ne sais pourquoi” / “não sei por quê”, apresentam a mesma posição nos dois contextos.

A escolha de “abrir” para “défaire” e “to undo” altera a perspectiva em relação à ação, não enfatizando o aspecto gradativamente destrutivo do ato, apontando para a tendência de **destruição das redes significantes subjacentes da letra**, dada a importância dessa temática, que vai ao encontro da temática da velhice e da iminência de morte.

Além disso, a recorrência da substantivação em português de uma forma pronominal e anafórica, de “it” e “le” por “o pacote”, aponta para a tendência de **destruição dos sistematismo da letra**, considerando que a frase analisada anteriormente também apresenta um processo similar.

Por fim, ocorre novamente a omissão do pronome pessoal de primeira pessoa em português, de “I resolved” e “I don’t know” / “Je n’ai pas voulu” e “Je ne sais pourquoi”, reforçando as tendências de destruição **das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**.

Cotejamento – Sexta frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Empurrei de volta para seu canto, com o resto das coisas. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | I sent it back into the corner, with the rest. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Je l’ai renvoyé dans le coin, avec le reste. |

Na sexta frase, a elipse do objeto direto de “empurrei” em português, contrastando tanto com a obra em inglês quanto com a obra em francês, “sent it” e “l’ai renvoyé”, aponta para a tendência de **empobrecimento quantitativo da letra**.

Além disso, o uso do pronome possessivo em “para seu canto” configura a tendência de **clarificação da letra**, por apresentar uma característica não explicitada, seja em inglês, seja em francês: “into the corner” / “dans le coin”. Não obstante, a tendência de **clarificação da letra** é reforçada pelo acréscimo da locução prepositiva em “com o resto das coisas”, construção

também ausente tanto em inglês como em francês, “with the rest” / “avec le reste”, acarretando a tendência de **alongamento da letra** em português.

Por fim, em “I sent” / “Je l’ai renvoyé”, o sujeito explícito em primeira pessoa passa mais uma vez apenas à forma desinencial em português, “Empurrei”, reforçando as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**.

Cotejamento – Sétima frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Vou voltar a falar sobre ele, no tempo oportuno. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | I shall speak of it again perhaps, when the time comes. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | J’en reparlerai peut-être, le moment venu. |

Na sétima frase, o futuro analítico em “vou voltar a falar” aproxima a bitradução da obra em inglês, “I shall speak”, dado o tempo verbal na forma sintética em francês: “reparlerai”. Em contrapartida, o adjunto adverbial “no tempo oportuno” aproxima a bitradução da obra em francês, “le moment venu”, devido à forma adjetiva inexistente em inglês: “when the time comes”.

Além disso, ocorre o apagamento dos advérbios “perhaps” / “peut-être” em português, apontando para as tendências de **empobrecimento quantitativo da letra** e de **destruição das redes significantes subjacentes da letra**, uma vez que os significantes de incerteza são uma característica central da narrativa³⁷.

Por fim, o pronome pessoal de primeira pessoa também é omitido em português, “I shall” / “J’en reparlerai”, reforçando as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**.

³⁷ Vale destacar que Berman (2007 [1985]), ao exemplificar as redes significantes subjacentes da letra, menciona justamente Beckett e a importância dos significantes de incerteza em suas obras. Não obstante, esse aspecto de anulação e de suspensão dos significados também foi enfatizado na seção 3.1 Dados Preliminares.

Cotejamento – Oitava frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Eu vou dizer, posso já me ouvir dizendo, item, um pacotinho, mole e leve como uma pluma, envolto em papel de jornal. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | I shall say, I can hear myself already, Item, a little packet, soft, and light as a feather, tied up in a newspaper. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Je dirai, je m'entends d'ici, Item, un petit paquet, mou, et léger comme une plume, ficelé dans du papier journal. |

Na oitava frase, a forma em futuro analítico de “eu vou dizer” aproxima a bitradução da obra em inglês, “I shall say”, uma vez que a forma do futuro em francês é sintética, “je dirai”. Outro aspecto que reforça a aproximação é oração seguinte, “posso já me ouvir dizendo”, dada a escolha verbal por “ouvir” / “hear” e pelo advérbio “já” / “already”, que diferem mínima, porém significativamente de seus pares em francês: “m’entends”, “d’ici”.

A pontuação da frase também chama a atenção pela vírgula presente antes da conjunção “and” / “et”. No que diz respeito ao inglês, essa vírgula é justificada gramaticalmente pela *serial* ou *Oxford comma*. Contudo, essa acentuação não se justifica gramaticalmente em relação ao francês — nem ao português. Diante disso, a presença da vírgula em francês e em inglês constitui uma marca importante do texto, seja apontando para a relação de Beckett com ambas as línguas, francês e inglês, seja apontando para a possibilidade de a obra ter sido escrita primeiro em inglês, num pregar de peça beckettiano — como comentado por Leminski no posfácio (Beckett, o apocalipse e depois, 1986). Portanto, a omissão da vírgula em português acarreta as tendências de **enobrecimento da letra**, por tornar gramaticalmente padrão uma marca incomum do texto, e de **destruição dos sistematismos da letra**, por ocultar um tipo de construção relevante dentro do universo translinguístico e autoral de Beckett.

Não obstante, a escolha de “envolto” para “tied up” e “ficelé” difere, apesar de retomar, da opção realizada na primeira frase do excerto “embrulhado”, para o par “tied up” / “enveloppé”. Nesse sentido, “envolto” aponta para tendência de **homogeneização da letra**, considerando que “enveloppé” não se repete neste contexto e que, por isso, a imagem do pacote estar amarrado fica restringida.

Por fim, em “posso já me ouvir dizendo”, ocorre a omissão do pronome pessoal de primeira pessoa. Contudo, neste contexto, o sujeito é explicitado na oração anterior, “Eu vou

dizer”. Portanto, apesar de indicar a tendência de **empobrecimento quantitativo da letra**, a omissão do pronome não configura a tendência de **destruição das redes significantes subjacentes da letra**, tendo em vista que o pronome é colocado em posição de destaque na frase, sendo facilmente retomado, seja lexicalmente, seja desinencialmente — mantendo sua relevância temática.

Cotejamento – Nona frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Vai ser meu pequeno mistério, só meu. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | It will be my little mystery, all my own. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Ce sera mon petit mystère, bien à moi. |

Na nona frase, em “pequeno mistério”, chama a atenção a escolha por manter a forma adjetiva em detrimento da forma sufixal para “little mystery” / “petit mystère”, de maneira que “pequeno” modifique “mistério” e, ao mesmo tempo, retome a referência ao “pacotinho” da frase anterior. Aliás, a escolha diferente pela forma sufixal para “little packet” e “petit paquet” na frase anterior indica uma prática inversa à tendência de **homogeneização da letra**.

Cotejamento – Décima frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|-------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Talvez seja falta de dinheiro. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Perhaps it is a lakh of rupees. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | C’est peut-être un lack de roupies. |

Na décima frase, o hiperônimo “dinheiro” generaliza os hipônimos “rupees” / “roupies”, acarretando a tendência de **racionalização da letra**. Além disso, essa generalização também apaga o marcador cultural rupia, moeda corrente da Índia, apontando para a tendência de **empobrecimento qualitativo da letra**. O apagamento desse marcador cultural também se reforça pela interpretação de “lakh” como “lack” do inglês, gerando a tradução “falta de dinheiro”. Contudo, “lakh” é uma quantia do sistema numérico indiano equivalente a cem mil unidades, grafada “lack” em francês e “laque” em português. Nos termos de Berman (2007 [1985]), isso exemplifica as tendências de **empobrecimento qualitativo da letra** e de

apagamento das superposições de línguas, retirando da bitradução um componente importante da descrição dos pertences de Malone. Contudo, vale destacar a paronomásia envolvendo “lakh” e “lack” em inglês, que abre as possibilidades de sentido também para “falta”, retomando a noção de prosa poética apontada por Leminski (1986), destacada na seção 3.1 (Dados Preliminares).

Cotejamento – Décima primeira frase do Quadro 8

| | |
|------------------------------------------------------------|--------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Ou um cacho de cabelos. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Or a lock of hair. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Ou une mèche de cheveux. |

Na décima primeira frase, os trechos nos três idiomas não apresentaram nenhum aspecto significante de transformação da letra.

De uma forma geral, a bitradução neste excerto apresentou uma predominância da tendência de empobrecimento quantitativo da letra (12 ocorrências), sucedida pelas tendências de: destruição das redes significantes subjacentes da letra (9 ocorrências); destruição do sistematismos da letra (4 ocorrências); clarificação da letra (3 ocorrências); empobrecimento qualitativo da letra (2 ocorrências); homogeneização da letra (1 ocorrência); alongamento da letra (1 ocorrência); apagamento das superposições de línguas da letra (1 ocorrência); racionalização da letra (1 ocorrência); e enobrecimento da letra (1 ocorrência).

Em relação ao trajeto tradutório, das onze frases que compõem o excerto, a de número 8 apresentou elementos que aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) da letra de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]). Em contrapartida, as tendências nas frases de número 2, 3 e 5 aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) da letra de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]). Na frases de número 4 e 7, a análise indicou uma síntese da bitradução simultânea, indo, ao mesmo tempo, em direção à letra da obra em francês e à letra da obra em inglês. As frases de número 1, 6, 9, 10 e 11 foram improdutivas nesse quesito.

Portanto, novamente é possível afirmar que o excerto é, de fato, produto de uma bitradução simultânea, manifestando aproximações ora francófonas, ora anglófonas, ora simultâneas. Porém, quantitativamente, é possível concluir que o segundo excerto foi predominantemente traduzido com base na letra de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]).

3.3.3 “Sem ir tão longe, quem esperou bastante vai ficar sempre esperando”

O terceiro excerto provém da página 83, de um longo parágrafo que se inicia na página 80 e se encerra na página 90 (BECKETT, 1986). Neste momento da narrativa, Malone descreve um episódio de Macmann. Ao ser surpreendido por uma forte chuva, Macmann decide se expor ao temporal deitando-se no chão, permanecendo nessa posição por um longo período de tempo. A partir da imagem dessa reação incomum e arriscada, Malone desenvolve uma série de reflexões sobre a tensão entre esse ato e a vida, desdobrando comentários existenciais em relação à singularidade e à circularidade do devir, ao sofrimento, à imobilidade e à espera — tema central do excerto, da narrativa e das obras de Beckett. Conforme o parágrafo se estende, a situação de Macmann fica cada vez mais delicada devido às consequências da exposição à chuva. No final, descrevendo as sensações do seu corpo cada vez mais debilitado, Macmann começa a divagar, tal qual Malone, e o parágrafo se encerra repentinamente — aspecto recorrente da narrativa conforme apontado na seção 3.2.3 Interrupções bruscas. Não obstante, no âmbito da narrativa, o parágrafo apresenta um paralelo interessante entre a imagem de Macmann, inerte sob a violenta chuva, e a situação de Malone, acamado em um quarto. Além disso, também vale destacar que Malone, por vezes, se confunde com Macmann através do uso da primeira pessoa, assim como pela onisciência durante as descrições.

Quadro 9 – Cotejamento de excerto da página 83

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 83) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956], p. 84) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951], p. 111) |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sem ir tão longe, quem esperou bastante vai ficar sempre esperando, e passando um certo lapso de tempo, vem a hora quando nada mais pode acontecer e ninguém mais virá e tudo está terminado exceto a espera que se sabe em vão. Era, quem sabe, seu caso. E quando se morre (só para dar um exemplo), é tarde demais, já se esperou demais. Você não é mais suficientemente vivo para poder parar. | And without going so far as that, he who has waited long enough will wait for ever. And there comes the hour when nothing more can happen and nobody more can come and all is ended but the waiting that knows itself in vain. Perhaps he had come to that. And when (for example) you die, it is too late, you have been waiting too long, you are no longer sufficiently alive to be able to stop. | Et sans aller jusque-là, qui a assez attendu attendra toujours, et passé un certain délai il ne peut plus rien arriver, ni venir personne, ni y avoir autre chose que l'attente se sachant vaine. C'était peut-être son cas. Et quand on meurt (par exemple), c'est trop tard, on a trop attendu, on ne vit plus assez pour pouvoir s'arrêter. |
| BECKETT, S. <i>Malone Dies</i> . Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i> . Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i> . Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na primeira frase, a pontuação da bitradução se difere bastante da pontuação em inglês. Isto é, a frase em português corresponde a duas frases da obra em inglês, dada a pontuação final após “wait for ever” inexistente em português. No lugar dessa cisão, a bitradução apresenta uma vírgula, indicando uma aproximação em relação ao francês, cuja pontuação também é interna no mesmo trecho. Nesse sentido, tendo a obra em francês como referência, a tendência de **destruição dos ritmos da letra** fica suspensa, por mais que haja uma distinção de pontuação, e de ritmo, em relação ao inglês.

Apesar da aproximação com a obra em francês em termos de pontuação, em “Sem ir tão longe”, a locução adverbial “tão longe” indica um trajeto tradutório voltado ao “so far” do inglês, em contraposição ao “jusque-là” do francês. Contudo, tanto a dêixis “là” quanto “that”, que retomam a morte através de uma noção espacial, são omitidas em português. Essa referência, porém, é facilmente recuperada pelo contexto e pela posição da frase no parágrafo. Nesse sentido, por diminuir a lexicalidade do trecho, o apagamento da dêixis indica a tendência de **empobrecimento quantitativo da letra**, sem acarretar nenhuma supressão semântica significativa. Outro aspecto que reforça a tendência de **empobrecimento quantitativo da letra** é a omissão das conjunções em posição inicial, “and” e “et”, em português. Além disso, devido à presença de outras orações iniciadas com essa mesma estrutura, a omissão também evidencia a tendência de **destruição dos sistematismos da letra**.

Em “quem esperou bastante vai ficar sempre esperando”, o pronome relativo “quem” aproxima a bitradução da obra em francês, “qui a assez attendu attendra toujours”, uma vez que o sujeito da oração em inglês, “he who has waited long enough will wait for ever”, é definido através de um pronome pessoal. Simultaneamente, o futuro analítico do predicado “vai ficar sempre esperando” aproxima a bitradução da obra em inglês, “will wait for ever”, dado o contraste em relação à forma sintética da obra em francês “attendra toujours” Nesse sentido, o trecho é bastante significativo por apresentar, em nível oracional, o trajeto francófono e anglófono da bitradução, lançando mão do sujeito da obra em francês e da forma verbal da obra em inglês — o que evidencia o caráter simultâneo do projeto bitradutório.

Já em “e passando um certo lapso de tempo”, a bitradução também é realizada a partir do francês, “et passé un certain délai”, uma vez que o trecho não existe em inglês. Apesar de não comprometer necessariamente o sentido, a tradução de “lapso de tempo” para “délai” sinaliza a tendência de **alongamento da letra** em português. Também vale ressaltar que a passagem do particípio para o gerúndio, “passé” / “passando”, estabelece uma mudança de percepção em relação à duração da ação. Nesse sentido, o gerúndio em português ressalta a ideia de prolongamento e de espera, tema central do excerto e da obra.

No trecho seguinte, “vem a hora” aproxima a bitradução da obra em inglês, “there comes the hour”, dado que não existe uma oração correspondente em francês. Além disso, em “quando nada mais pode acontecer”, a conjunção reforça essa aproximação com a obra em inglês, “when nothing more can happen”, uma vez que a oração em francês não é encabeçada por uma conjunção temporal: “il ne peut plus rien arriver”.

Em “e ninguém mais virá”, a estrutura sintática, a conjunção “e” e o advérbio “mais” aproximam novamente a bitradução da obra em inglês, “and nobody more can come”, já que tais elementos não existem na construção em francês “ni venir personne”. Portanto, tendo como referência a obra em inglês neste trecho, a mudança do tempo verbal do presente, “can come”, para o futuro “virá” aponta para a tendência de **destruição dos sistematismos da letra**. Além disso, a omissão do verbo auxiliar “can” indica as tendências de **empobrecimento quantitativo da letra** e de **clarificação da letra**, por alterar a perspectiva da não possibilidade para a certeza da impossibilidade, isto é, da dúvida para a convicção — caso bastante peculiar em que um apagamento acarreta uma clarificação da letra, tamanho é o espraiamento de incerteza dos significantes utilizados por Beckett. Não obstante, dada a presença de estruturas com o mesmo verbo auxiliar nas orações anteriores, sua omissão também reforça a tendência de **destruição dos sistematismos da letra**.

Por fim, em “e tudo está terminado exceto a espera que se sabe em vão”, o trecho “e tudo está terminado” existe apenas em inglês, “and all is ended”, indicando a aproximação da bitradução com a obra em inglês. Nesse sentido, considerando o trecho anglófono como referência, nenhuma tendência significativa de transformação da letra foi constatada.

Cotejamento – Segunda frase do Quadro 9

| | |
|------------------------------------------------------------|------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Era, quem sabe, seu caso. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Perhaps he had come to that. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | C'était peut-être son cas. |

Na segunda frase, a estrutura sintática e a ausência do sujeito de terceira pessoa “he” revelam a trajetória da bitradução ao encontro do francês, assim como o pronome possessivo “seu” / “son” e o substantivo “caso” / “cas”. Além disso, a presença do pronome indefinido “quem”, em detrimento do pronome pessoal, revela uma coerência com relação às escolhas realizadas na frase anterior, que também foram orientadas a partir do francês nesse contexto. Portanto, tendo como base a obra francófona, a pontuação interna em português, isolando a oração “quem sabe”, não existe em francês. Nos termos de Berman (2007 [1985]), isso exemplifica a tendência de **destruição dos ritmos da letra**. Contudo, essa alteração prolonga o ritmo de leitura, amplificando o jogo da espera, isto é, reforçando a coerência entre o conteúdo e a forma da narrativa.

Cotejamento – Terceira frase do Quadro 9

| | |
|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | E quando se morre (só para dar um exemplo), é tarde demais, já se esperou demais. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | And when (for example) you die, it is too late, you have been waiting too long (...) |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Et quand on meurt (par exemple), c'est trop tard, on a trop attendu (...) |

Na terceira frase, a posição final da oração intercalada entre parênteses em português, “só para dar um exemplo”, aproxima a bitradução da obra em francês, “par exemple”, dado que a frase intercalada em inglês, “for example”, não ocupa a posição final no trecho. A indeterminação do sujeito do verbo morrer, em “e quando se morre”, também reforça essa

aproximação, “quand on meurt”, dado o tratamento mais direto em inglês, “when [...] you die”, por mais que um caráter geral de indeterminação possa se manter.

Além disso, a estrutura verbal em português “só para dar um exemplo”, inexistente tanto em francês quanto em inglês, evidencia a tendência de **alongamento da letra** nos termos de Berman (2007 [1985]). Contudo, esse alongamento também vai ao encontro da coesão entre forma e conteúdo da narrativa, cujas estruturas e aspectos, refletindo a centralidade temática da espera, visam a dilatar a temporalidade e a extensão das frases e parágrafos.

Em contrapartida, a cisão realizada em português através da mudança de pontuação no trecho, de vírgula para ponto final, aponta para a tendência de **destruição dos ritmos da letra**. Essa reestruturação, para frases mais curtas e lineares, evidencia a tendência de **racionalização da letra**. Nesse sentido, a cisão também acarreta a tendência de **destruição dos sistematismos da letra**, por gerar uma estrutura menos labiríntica e mais dinâmica, de encontro à coesão entre forma e conteúdo do parágrafo e, principalmente, à sensação de desorientação como um reflexo da situação de Macmann e de Malone.

Cotejamento – Quarta frase do Quadro 9

| | |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Você não é mais suficientemente vivo para poder parar. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | (...) you are no longer sufficiently alive to be able to stop. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | (...) on ne vit plus assez pour pouvoir s'arrêter. |

Na quarta frase, “você” aproxima a bitradução da obra em inglês, através do pronome “you”, dado que o sujeito gramatical da obra em francês é o pronome indefinido “on”. Além disso, o adjetivo “vivo” / “alive” reforça essa aproximação, já que em francês tal aspecto aparece na forma verbal “on ne vit plus”. Portanto, tendo como referência a obra em inglês, nenhuma tendência significativa de transformação da letra foi constatada.

De uma forma geral, a bitradução neste excerto apresentou uma predominância da tendência de destruição dos sistematismos da letra (4 ocorrências), sucedida pelas tendências de: empobrecimento quantitativo da letra (3 ocorrências); alongamento da letra (2 ocorrências); destruição dos ritmos da letra (2 ocorrências); clarificação da letra (1 ocorrência); e racionalização da letra (1 ocorrência).

No que tange ao percurso tradutório, das quatro frases que compõem o excerto em português, as de número 2 e 3 apresentaram elementos que aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) da letra de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]). Em contrapartida, as tendências na frase de número 4 aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) da letra de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]). Na frase de número 1, a análise indicou uma síntese da bitradução simultânea, indo, ao mesmo tempo, em direção à letra da obra em francês e à letra obra em inglês.

Portanto, é possível afirmar que o excerto é, de fato, produto de uma bitradução simultânea, manifestando aproximações com a obra em francês, com a obra em inglês e com ambas as obras ao mesmo tempo. Contudo, quantitativamente, também é possível concluir que o segundo excerto foi predominantemente traduzido com base na letra de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]).

3.3.4 “Depressa, depressa, meus pertences”

O quarto excerto é o início do parágrafo da página 90 (BECKETT, 1986), que se estende até a página 100. Nesse contexto da narrativa, Malone inicia mais uma vez o seu inventário de objetos pessoais, dentro do jogo de anulação dos significados da sua escrita/memória, levada ao limite durante todo o parágrafo em que objetos são reconhecidos e estranhados alternadamente. Entre os pertences elencados, os principais são seu caderno e seu lápis, objetos fundamentais para o seu processo de escrita — e de sua própria existência—, estabelecendo uma metalinguagem com a própria prática de Beckett. Assim, também chama a atenção Macmann aparecer em meio à descrição dos pertences de Malone, “O próximo. Pobre Macmann.” (BECKETT, 1986, p. 95), tal qual um instrumento. Se, por um lado, o lápis é necessário para a própria prática da escrita, por outro, os personagens são indispensáveis para a narrativa, revelando uma espécie de relação existencial mútua — o fim do grafite é o fim do personagem, que também é o fim do autor diegético e extradiegético. Nesse sentido, na última parte do parágrafo, após refletir bastante sobre seus pertences, Malone volta a falar da imanência de sua morte, conjecturando diversas possibilidades.

Quadro 10 – Cotejamento de excerto da página 90

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 90) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956], p. 91) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951], p. 120) |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Depressa, depressa, meus pertences. Calma, calma, duas vezes, eu tenho tempo, muito tempo, como sempre. Meu lápis, meus dois lápis, aquele do qual só resta o grafite nos meus dedos enormes e o outro, comprido e redondo, na cama, em algum lugar, o que eu tinha de reserva, não vou procura-lo, sei que está aí em algum lugar, se eu tiver tempo, depois de terminar, vou procura-lo, se não achar, não vou tê-lo, farei a correção com o outro, se é que sobra alguma coisa dele. Calma, calma. Meu caderno, não estou vendo, mas consigo senti-lo na minha mão esquerda, não sei donde vem, eu não tinha ao chegar aqui, mas alguma coisa me diz que é meu. | Quick quick my possessions. Quiet, quiet, twice, I have time, lots of time, as usual. My pencil, my two pencils, the one of which nothing remains between my huge fingers but the lead fallen from the wood and the other, long and round, in the bed somewhere, I was holding it in reserve, I won't look for it, I know it's there somewhere, if I have time when I've finished I'll look for it, if I don't find it I won't have it, I'll make the correction, with the other, if anything remains of it. Quiet, quiet. My exercise-book, I don't see it, but I feel it in my left hand, I don't know where it comes from, I didn't have it when I came here, but I feel it is mine. | Vite, vite mes possessions. Du calme, du calme, deux fois, j'ai le temps, tout le temps, comme d'habitude. Mon crayon, mes deux crayons, celui dont il ne reste plus entre mes énormes doigts que la mine, sortie entièrement du bois, et l'autre, long et rond, dans le lit quelque part, que je tenais en réserve, je ne vais pas le chercher, je sais qu'il est là, si j'ai le temps quand j'aurai fini je le chercherai, si je ne le trouve pas je ne l'aurai pas, j'apporterai le correctif, avec l'autre, s'il en reste. Du calme, du calme. Mon cahier, je ne le vois pas, mais je le sens dans ma main gauche, je ne sais pas d'où il vient, je ne l'avais pas en arrivant ici, mais je sens qu'il est à moi. |
| BECKETT, S. <i>Malone Dies</i> . Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i> . Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i> . Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na primeira frase, nenhuma tendência significativa de transformação da letra foi constatada.

Cotejamento – Segunda frase do Quadro 10

| | |
|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Calma, calma, duas vezes, eu tenho tempo, muito tempo, como sempre. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Quiet, quiet, twice, I have time, lots of time, as usual. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Du calme, du calme, deux fois, j'ai le temps, tout le temps, comme d'habitude. |

Na segunda frase, novamente, nenhuma tendência significativa de transformação da letra foi constatada. Contudo, o advérbio “muito” aproxima a bitradução da obra em inglês, “lots of time”, uma vez que “tout” é o modificador de “tempo” em francês.

Cotejamento – Terceira frase do Quadro 10

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p align="center"><i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986)</p> | <p>Meu lápis, meus dois lápis, aquele do qual só resta o grafite nos meus dedos enormes e o outro, comprido e redondo, na cama, em algum lugar, o que eu tinha de reserva, não vou procura-lo, sei que está aí em algum lugar, se eu tiver tempo, depois de terminar, vou procura-lo, se não achar, não vou tê-lo, farei a correção com o outro, se é que sobra alguma coisa dele.</p> |
| <p align="center"><i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956])</p> | <p>My pencil, my two pencils, the one of which nothing remains between my huge fingers but the lead fallen from the wood and the other, long and round, in the bed somewhere, I was holding it in reserve, I won't look for it, I know it's there somewhere, if I have time when I've finished I'll look for it, if I don't find it I won't have it, I'll make the correction, with the other, if anything remains of it.</p> |
| <p align="center"><i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951])</p> | <p>Mon crayon, mes deux crayons, celui dont il ne reste plus entre mes énormes doigts que la mine, sortie entièrement du bois, et l'autre, long et rond, dans le lit quelque part, que je tenais en réserve, je ne vais pas le chercher, je sais qu'il est là, si j'ai le temps quand j'aurai fini je le chercherai, si je ne le trouve pas je ne l'aurai pas, j'apporterai le correctif, avec l'autre, s'il en reste.</p> |

Na terceira frase, em “aquele do qual só resta o grafite nos meus dedos enormes”, a passagem explicita o caráter excepcional do narrador diante do ato de escrever, o qual precisa utilizar até mesmo um grafite solto como instrumento para realizar a ação. Contudo, a imagem do grafite solto da madeira do lápis é reforçada tanto em inglês quanto em francês, “fallen from the wood” / “sortie entièrement du bois”, descrições suprimidas em português. Portanto, por mais que a imagem se mantenha em português, “só resta o grafite”, o apagamento dos trechos em que ela se reforça aponta para a tendência de **destruição das redes significantes subjacentes da letra**, por eliminar a descrição enfática de um componente central da narrativa — e do próprio processo de escrita — o lápis.

No trecho “o que eu tinha de reserva”, a bitradução se aproxima da obra em francês, “que je tenais en réserve”, uma vez que a construção em inglês é sintaticamente independente “I was holding it in reserve”. Já em “sei que está aí em algum lugar”, o texto em português se aproxima da obra em inglês, “I know it's there somewhere”, devido ao adjunto adverbial “em algum lugar” não possuir um correspondente em francês: “je sais qu'il est là”. Não obstante, as formas analíticas do futuro também reforçam a aproximação com a obra em inglês, como em “vou procura-lo” / “I'll look for it”, contrastando-se da possibilidade da forma sintética mais próxima do francês: “je le chercherai”.

Além disso, em “não vou procura-lo” e “sei que está aí”, os sujeitos são ocultos em português, porém o pronome pessoal de primeira pessoa é explicitado na oração seguinte: “se

eu tiver tempo”, “if I have time”, “si j’ai le temps”. Portanto, pelo fato de o pronome ser retomado dentro do contexto da frase em português, as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra** ficam suspensas.

Por fim, em “farei a correção com o outro, se é que sobra alguma coisa dele”, a pontuação em português se difere tanto da obra em inglês quanto da obra em francês: “I’ll make the correction, with the other, if anything remains of it” / “j’apporterai le correctif, avec l’autre, s’il en reste”. Nos termos do Berman (2007 [1985]), essa modificação configura a tendência de **destruição dos ritmos da letra**. Além disso, a estrutura da oração “se é que sobra alguma coisa dele” aponta para a tendência de **alongamento da letra**, em comparação com as estruturas em inglês e em francês: “if anything remains of it” / “s’il en reste”. Não obstante, em “depois de terminar”, a escolha por “depois” também se destaca diante de “when” em inglês e de “quand” em francês, apesar de não acarretar nenhuma alteração significativa, por manter a noção de temporalidade.

Cotejamento – Quarta frase do Quadro 10

| | |
|------------------------------------------------------------|---------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Calma, calma. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Quiet, quiet. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Du calme, du calme. |

Na quarta frase, nenhuma tendência significativa de transformação da letra foi constatada.

Cotejamento – Quinta frase do Quadro 10

| | |
|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Meu caderno, não estou vendo, mas consigo senti-lo na minha mão esquerda, não sei donde vem, eu não tinha ao chegar aqui, mas alguma coisa me diz que é meu. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | My exercise-book, I don't see it, but I feel it in my left hand, I don't know where it comes from, I didn't have it when I came here, but I feel it is mine. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Mon cahier, je ne le vois pas, mais je le sens dans ma main gauche, je ne sais pas d'où il vient, je ne l'avais pas en arrivant ici, mais je sens qu'il est à moi. |

Na quinta frase, “meu caderno” aproxima a bitradução da obra em francês, “mon cahier”, uma vez que o caderno em inglês é mais especificado: “exercise-book”. Vale ressaltar que “exercise-book” constrói uma imagem bastante significativa, voltada ao caráter metalinguístico da narrativa, de prática constante de novas escritas, bem como alude ao próprio processo tradutório realizado por Beckett, de exercício entre línguas distintas. Além disso, a tradução “donde” reforça a aproximação com a obra em francês, “d’où”, pelos aspectos eufônicos.

Os pronomes pessoais de primeira pessoa do inglês e do francês, como em “I don't see it” / “je ne le vois pas”, são omitidos através dos sujeitos desinenciais em português, com em “não estou vendo”. Contudo, o pronome pessoal de primeira pessoa é explicitado na oração “eu não tinha”, “I didn't have it” / “je ne l'avais pas”, afastando, assim, as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**, por preservar sua importância para a narrativa ao ser retomado dentro do contexto da frase.

Em “eu não tinha ao chegar aqui”, ocorre a omissão do complemento do verbo em português, “I didn't have it when I came here” / “je ne l'avais pas en arrivant ici”. Isto é, o caderno. Nos termos do Berman (2007 [1985]), isso configura as tendências de **destruição dos sistematismos da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**, por modificar a estrutura e diminuir a lexicalidade do trecho. O mesmo ocorre em “não estou vendo”, “não sei donde vem” e “mas alguma coisa me diz que é meu”, respectivamente: “I don't see it” / “je ne le vois pas”; “I don't know where it comes from” / “je ne sais pas d'où il vient”; “but I feel it is mine” / “mais je sens qu'il est à moi”.

Não obstante, nesta última oração, “mas alguma coisa me diz que é meu”, a bitradução amplia a incerteza em relação à posse do caderno através da estrutura “alguma coisa me diz”, que não se faz presente nas obras em inglês e em francês: “but I feel it is mine” / “mais je sens qu'il est à moi”. Essa nuance altera a relação entre o narrador e o caderno, elemento central da narrativa, indicando as tendências de **alongamento da letra** e de **destruição das redes significantes subjacentes da letra**.

De uma forma geral, a bitradução neste excerto apresentou uma predominância da tendência de destruição dos sistematismos da letra (4 ocorrências), sucedida pelas tendências de: empobrecimento quantitativo da letra (4 ocorrências); destruição das redes significantes subjacentes da letra (2 ocorrências); alongamento da letra (2 ocorrências); destruição dos ritmos da letra (1 ocorrência).

Por fim, das cinco frases que compõem o excerto em português, a de número 5 apresentou elementos que aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) da letra de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]). Em contrapartida, as tendências na frase de número 2 aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) da letra de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]). Na frase de número 3, a análise indicou uma síntese da bitradução simultânea, indo, ao mesmo tempo, em direção à letra da obra em francês e à letra obra em inglês. As frases de número 1 e 4 foram improdutivas nesse quesito.

Dito isso, é possível afirmar que o quarto excerto também é produto de uma bitradução simultânea, manifestando aproximações ora com a obra em francês, ora com a obra em inglês, ora com ambas as obras. Além disso, quantitativamente, o quarto excerto não apresentou nenhuma predominância com relação a alguma das letras durante o processo tradutório.

3.3.5 “Aqui jaz um idiota, a, b, c, d, e, f, g, h, i, jota”

O quinto excerto provém do parágrafo da página 122, o qual se inicia na página 117 e se encerra na página 126 (BECKETT, 1986). O acontecimento central do parágrafo é a visita de um estranho a Malone, que passa a desenvolver inúmeras conjecturas e indagações em relação a essa nova figura: “Tomei-o a princípio por algum agente funerário, aborrecido por ter chegado cedo demais. Ele ficou durante algum tempo, umas sete horas, pelo menos” (BECKETT, 1986, p. 120). Dado certo tempo na companhia da figura, Malone levanta a hipótese de o estranho ter vindo para mata-lo: “[...] acho que ficamos horas nos olhando, sem piscar. Quem sabe ele imaginou que poderia me fazer baixas os olhos, porque eu sou velho e deseparado” (BECKETT, 1986, p. 121). É nesse contexto de alerta e desconfiança, diante de pensamentos cada vez mais voltados para a morte, que Malone começa a imaginar seu próprio funeral no trecho do excerto.

Quadro 11 – Cotejamento de excerto da página 122

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 122) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956], p. 123) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951], p. 163) |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Aqui jaz um idiota, a, b, c, d, e, f, g, h, i, jota. Só por um momento, quero dizer uma meia hora, no máximo. Depois, tentei lhe atribuir outras funções, nada feito. Estranha essa necessidade de saber o que são as pessoas e o que fazem para viver e que querem com você. Apesar da elegância com a qual usava suas roupas de luto e manjava seu guarda-chuva e sua maestria em usar chapéu-coco, ele, por um instante, me pareceu estar fantasiado de alguma coisa, mas qual? | Here lies a ne'er-do-well, six feet underhell. But for a moment only, I mean half-an-hour at most. Then I tried him with other functions, all equally disappointing. Strange need to know who people are and what they do for a living and what they want with you. In spite of the ease with which he wore his black and manipulated his umbrella and his consummate mastery of the block-hat, I had for a time the impression he was disguised, but from what if I may say so, and as what? | Ci-gît un pauvre con, tout lui fut aquilon. Mais un instant seulement, je veux dire pendant une demi-heure tout au plus. Ensuite je lui ai attribué d'autres fonctions, toutes aussi décevantes les unes que les autres. Étrange ce besoin de savoir qui sont les gens et ce qu'ils font dans la vie et ce qu'ils vous veulent. Malgré l'aisance avec laquelle il portait le deuil et maniait son parapluie et l'habitude élatante qu'il avait du chapeau melon, il m'a paru pendant un certain temps être déguisé, mais de quoi si j'ose dire, et en quoi ? |
| BECKETT, S. <i>Malone Dies</i> . Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i> . Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i> . Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na primeira frase, os aspectos formais chamam a atenção tanto em inglês quanto em francês, com as rimas externas “well” e “hell” e “con” e “aquilon”. Além disso, a força criativa das expressões em ambas as línguas também se destaca, promovendo em formas distintas pelo menos dois elementos semânticos centrais: um sujeito negativamente descrito (“ne’er-do-well” / “pauvre con”) e um componente de adversidade que confirma tal condição (“six feet under hell” / “tout lui fut aquilon”). Isto é, em inglês jaz um inútil a sete palmos abaixo do inferno, enquanto em francês jaz um pobre coitado que tudo lhe era um vento do norte, ou seja, frio e forte, contrário.

Nesse sentido, a escolha de Leminski, “aqui jaz um idiota, a, b, c, d, e, f, g, h, i, jota.”, não só mantém a rima presente nas duas obras de referência, como também preserva a força criativa que cada uma das passagens apresenta de maneira particular, sem omitir os dois elementos centrais: o sujeito negativamente descrito e o componente de adversidade, aqui o “idiota” e a extensa listagem de iniciais, sendo o sujeito o único “idiota” dentro desse universo. Por fim, vale ressaltar que o trecho é bastante significativo por evidenciar a atenção dada tanto à forma quanto ao conteúdo durante a bitradução, aspecto central da prosa poética de Samuel Beckett, como enfatizado na seção 3.1 (Dados Preliminares).

Cotejamento – Segunda frase do Quadro 11

| | |
|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Só por um momento, quero dizer uma meia hora, no máximo. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | But for a moment only, I mean half-an-hour at most. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Mais un instant seulement, je veux dire pendant une demi-heure tout au plus. |

Na segunda frase, em “Só por um momento”, ocorre o apagamento da estrutura adversativa através da omissão da conjunção presente tanto em inglês, “but”, quanto em francês, “mais”. Nos termos do Berman (2007 [1985]), esse apagamento aponta para a tendência de **destruição dos sistematismos da letra**, por alterar a estrutura oracional do trecho. Além disso, a presença da preposição “por” aproxima a bitradução da obra em inglês, “But for a moment only”, dado que a estrutura em francês não apresenta tal elemento: “Mais un instant seulement”.

Por fim, o uso da vírgula antes do adjunto adverbial “no máximo”, não obrigatório em português, indica a tendência de **destruição dos ritmos da letra**, por modificar a pontuação do trecho tanto em relação ao inglês quanto ao francês.

Cotejamento – Terceira frase do Quadro 11

| | |
|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Depois, tentei lhe atribuir outras funções, nada feito. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Then I tried him with other functions, all equally disappointing. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Ensuite je lui ai attribué d’autres fonctions, toutes aussi décevantes les unes que les autres. |

Na terceira frase, o uso da vírgula após o advérbio “depois”, opcional em português, reforça a tendência de **destruição dos ritmos da letra**. Contudo, cabe ressaltar novamente que essas alterações da pontuação dilatam o ritmo do texto, indo ao encontro do próprio sistematismo entre forma e conteúdo estabelecido pela obra.

Em “tentei lhe atribuir outras funções”, ocorre a omissão dos pronomes de primeira pessoa presentes tanto em inglês quanto em francês, “I tried him” e “je lui ai attribué”, configurando mais uma vez as tendências de **destruição das redes significantes subjacentes da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**.

Além disso, “nada feito” atenua a prosódia semântica negativa presente nos significantes em inglês e em francês, “disappointing” e “décevantes”, além de reduzir lexicalmente a passagem, apontando para as tendências de **racionalização da letra** e de **empobrecimento quantitativo da letra**, por tornar a passagem mais abstrata e por diminuir o número de significantes.

Cotejamento – Quarta frase do Quadro 11

| | |
|------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Estranha essa necessidade de saber o que são as pessoas e o que fazem para viver e que querem com você. |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | Strange need to know who people are and what they do for a living and what they want with you. |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Étrange ce besoin de savoir qui sont les gens et ce qu'ils font dans la vie et ce qu'ils vous veulent. |

Na quarta frase, em “o que são as pessoas” há uma alteração do pronome interrogativo em português com relação ao inglês e ao francês, “who people are” e “qui sont les gens”. Isto é, o questionamento em português, “essa necessidade de saber o que são as pessoas”, adquire um tom mais existencial, menos voltado para o caráter das relações humanas caso optasse por “quem”. Em outras palavras, o teor filosófico em português sobrepõe a indagação à luz das relações humanas, ou seja, de tentar (re)conhecer alguém a partir da relação que estabelecemos com a pessoa. Nos termos do Berman (2007 [1985]), essa alteração indica a tendência de **destruição das redes significantes subjacentes da letra**, por modificar um significante central para a construção da perspectiva do narrador no trecho.

Cotejamento – Quinta frase do Quadro 11

| | |
|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986) | Apesar da elegância com a qual usava suas roupas de luto e manjava seu guarda-chuva e sua maestria em usar chapéu-coco, ele, por um instante, me pareceu estar fantasiado de alguma coisa, mas qual? |
| <i>Malone Dies</i> por Samuel Beckett (1971 [1956]) | In spite of the ease with which he wore his black and manipulated his umbrella and his consummate mastery of the block-hat, I had for a time the impression he was disguised, but from what if I may say so, and as what? |
| <i>Malone Meurt</i> por Samuel Beckett (2004 [1951]) | Malgré l'aisance avec laquelle il portait le deuil et maniait son parapluie et l'habitude éclatante qu'il avait du chapeau melon, il m'a paru pendant un certain temps être déguisé, mais de quoi si j'ose dire, et en quoi ? |

Na quinta frase, em “Apesar da elegância com a qual usava suas roupas de luto”, o adjetivo “elegância” opera uma pequena modificação em relação à obra tanto em inglês quanto em francês: “In spite of the ease with which he wore his black” / “Malgré l’aisance avec laquelle il portait le deuil”; enquanto nos textos de referência o estranho traça seu luto de maneira natural, à vontade, a bitradução apresenta um significante marcado por um acréscimo semântico de requinte. Nos termos de Berman (2007 [1985]), essa nuance aponta para a tendência de **clarificação da letra**, por destacar um aspecto do personagem não explicitado no trecho. Não obstante, “roupas de luto” reforça a tendência de **clarificação da letra**, por elucidar os termos “black” e “deuil”.

Em “sua maestria em usar chapéu-coco”, o pronome possessivo “seu” e o substantivo “maestria” aproximam a bitradução da obra em inglês, “his consummate mastery of the block-hat”, dado que a estrutura e o substantivo se diferem em francês: “l’habitude éclatante qu’il avait du chapeau melon”. Em contrapartida, “chapéu-coco” aproxima a bitradução da obra em francês, “chapeau melon”, uma vez que o significante em inglês é mais voltado para o artifício do chapéu, “block-hat”. O sujeito da oração seguinte, “ele, por um instante, [...]” é outro aspecto que reforça essa aproximação com a obra em francês, “il m’a paru [...]”, tendo em vista que em inglês o sujeito é a primeira pessoa do singular, “I had for a time [...]”.

Por fim, em “me pareceu estar fantasiado de alguma coisa, mas qual?”, há uma nuance entre “fantasiado” e “disguised” e “déguisé”. Isto é, enquanto a perspectiva de desconfiança de Malone é demarcada pelos significantes em inglês e em francês, a bitradução atenua esse aspecto através de “fantasiado”. Essa mudança indica a tendência de **destruição das redes significantes subjacentes da letra**, por amenizar a suspeita de Malone com relação ao seu visitante.

Não obstante, no trecho final em português, ocorre uma modificação da estrutura com o deslocamento da conjunção “but” / “mais” para o final da frase: “mas qual?”. Além disso, ocorre o apagamento das passagens “from what if I may say so” / “de quoi si j’ose dire” em português. Tais trechos sublinham a posição vulnerável de Malone naquela situação, colocando em xeque a própria possibilidade de poder questionar. Nos termos de Berman (2007 [1985]), essas alterações e apagamentos apontam para as tendências de **empobrecimento quantitativo da letra** e de **destruição dos sistematismos da letra**, por diminuir a lexicalidade do trecho e por suprimir estruturas relevantes da obra.

De uma forma geral, a bitradução neste excerto apresentou uma predominância da tendência de destruição das redes significantes subjacentes da letra (3 ocorrências), sucedida

pelas tendências de: empobrecimento quantitativo da letra (3 ocorrências); destruição do sistematismos da letra (2 ocorrências); destruição dos ritmos da letra (2 ocorrências); clarificação da letra (2 ocorrências); racionalização da letra (1 ocorrência).

Em relação ao percurso tradutório, das cinco frases que compõem o excerto em português, a de número 2 apresentou elementos que aproximam a letra de *Malone Morre* (BECKETT, 1986) da letra de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]). Na frase de número 5, a análise das tendências indicou uma síntese da bitradução simultânea, indo, ao mesmo tempo, em direção à letra da obra em francês e à letra da obra em inglês. As frases de número 1, 3 e 4 foram improdutivas nesse quesito.

Portanto, é possível afirmar que o quinto excerto também é produto de uma bitradução simultânea, manifestando aproximações ora com a obra em francês, ora com a obra em inglês, ora com ambas as obras. Além disso, quantitativamente, é possível concluir que o quinto excerto foi prevalentemente traduzido com base na letra de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]).

3.3.6 Conclusões

Nos cinco excertos de *Malone morre* (BECKETT, 1986), a análise das tendências de transformação da letra revelou algumas práticas e questões centrais ao processo de tradutório da obra de Beckett. Uma das mais recorrentes foi a questão do sujeito, do “eu” de *Malone Morre*, significante escolhido por Beckett como primeira palavra da obra em inglês (*Malone Dies*, 1971 [1956]) e em francês (*Malone Meurt*, 2004 [1951]). Por um lado, a escolha recorrente de Leminski por omitir o significante aponta para as tendências de destruição das redes significantes subjacentes da letra e de empobrecimento quantitativo da letra (BERMAN, 2007 [1985]). Por outro lado, a explicitação de todos os sujeitos de primeira pessoa geraria um texto engessado em diversas passagens em português, criando até mesmo uma sensação de repetição alheia às letras em francês e em inglês. Portanto, a busca diegética de Malone que atravessa toda a narrativa, em paralelo com a busca do leitor, também é aquela do próprio tradutor, entre os inúmeros “eu” do texto, entre suas próprias escolhas. Nesse sentido, Leminski apresentou uma prática ambivalente em relação ao significante: sua omissão predominante e sua explicitação esporádica em ao menos uma das orações.

Outra questão central foi a atenção dada por Leminski tanto à forma quanto ao conteúdo durante o processo tradutório, indo ao encontro da ênfase sobre o aspecto poético da prosa em

Beckett apontada na seção Dados Preliminares (3.1). Por um lado, isso fornece indícios da coerência entre a reflexão e a experiência — o projeto e a prática — tradutórias de Leminski. Por exemplo, o alongamento e a destruição dos ritmos da letra, como a escolha por formas analíticas do futuro e o desdobramento de frases em orações coordenadas, demonstram a atenção dada à coesão entre forma e conteúdo da narrativa ao dilatar ainda mais a letra do texto em português — revelando, concomitantemente, o caráter criativo e autoral do tradutor. Por outro lado, a análise também demonstrou momentos pontuais de distanciamento entre a prática e a reflexão tradutórias de Leminski. Por exemplo, a destruição dos ritmos e a racionalização da letra, como a escolha por cindir orações coordenadas em frases mais curtas e lineares, demonstram um desvio em relação aos labirintos sintático-semânticos da narrativa, como apontado pormenorizadamente na seção Labirinto sintático-semântico (3.2.2).

Nesse sentido, as tendências de empobrecimento quantitativo da letra, de destruição das redes significantes subjacentes da letra e de destruição dos sistematismos da letra (BERMAN, 2007 [1985]) foram as mais recorrentes durante a análise dos cinco excertos.

Tabela 1 - Classificação das tendências analisadas por ordem de ocorrência

| TENDÊNCIA DE TRANSFORMAÇÃO DA LETRA | OCORRÊNCIAS |
|---------------------------------------------------------------|-------------|
| Empobrecimento quantitativo | 28 |
| Destruição das redes significantes subjacentes | 20 |
| Destruição dos sistematismos | 15 |
| Clarificação | 7 |
| Alongamento | 7 |
| Destruição dos ritmos | 5 |
| Racionalização | 3 |
| Homogeneização | 3 |
| Empobrecimento qualitativo | 2 |
| Enobrecimento | 2 |
| Apagamento das superposições de línguas | 1 |
| Destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares | - |
| Destruição das locuções | - |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Além disso, a análise das tendências de transformação da letra (BERMAN, 2007 [1985]) também apontou elementos cruciais para a reconstrução do percurso tradutório realizado por Leminski. Dessa maneira, foram três movimentos de aproximação constatados na letra dos excertos em português: 1) em direção à letra de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]); 2) em direção à letra de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]); 3) em direção a ambas as letras ao mesmo tempo. Além disso, cabe destacar que em diversas passagens não foi possível indicar, especificamente, o trajeto tradutório realizado, dada a proximidade entre as obras em francês e em inglês. No conjunto da análise dos cinco excertos, os movimentos apresentaram o seguinte número de ocorrências:

Tabela 2 - Classificação das aproximações por ordem de ocorrência

| APROXIMAÇÕES DOS EXCERTOS DE MALONE MORRE | OCORRÊNCIAS |
|--------------------------------------------------|--------------------|
| Com a letra de <i>Malone Dies</i> | 11 |
| Com a letra de <i>Malone Meurt</i> | 8 |
| Com ambas as letras simultaneamente | 5 |

Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir dessa tabela, é possível observar, quantitativamente, dois aspectos relevantes da prática tradutória de Leminski em *Malone Morre* (BECKETT, 1986). O primeiro é a predominância de aproximações com a obra em inglês, indicando um aspecto do translanguismo inerente ao próprio projeto e prática tradutória de Leminski. O segundo é a estratégia aditiva da bitradução, explicitada no caráter simultâneo do terceiro movimento de aproximação. Isto é, o caráter bitradutório se confirma não só no nível das obras de referência e do projeto tradutório, como também no próprio nível fraseológico, de forma que vários trechos apresentam elementos tanto do francês quanto do inglês ao mesmo tempo.

Portanto, a nomenclatura proposta por Leminski para seu projeto tradutório, destacada na seção Posfácio (3.1.3), confirma-se em sua própria prática tradutória: uma bitradução simultânea. Em síntese, essa bitradução simultânea resulta em uma estratégia aditiva no texto em português, com a soma de elementos formais e semânticos das duas obras de referência. Portanto, *Malone Morre* (BECKETT, 1986) se constrói de maneira translinguística, prática fundamental não só em relação à obra de Beckett, como também à própria visibilidade tradutória, revelando a singularidade da letra da bitradução. Nesse sentido, a visibilidade e a autoria tradutórias de Leminski, destacada nos próprios dados preliminares da obra³⁸, reforça-

³⁸ Ver seção 3.1 Dados Preliminares.

se na própria letra da tradução através desse translinguismo por meio das aproximações simultâneas da letra em português.

Nesse sentido, a título de representar a singularidade da letra da bitradução, apresentamos um excerto com marcações indicando o trajeto tradutório realizado por Leminski. Os trechos grifados apresentam elementos de aproximação com a obra em inglês, trechos em negrito, com a obra em francês. Já trechos grifados e em negrito apresentam elementos de aproximação com ambas as obras simultaneamente. Os trechos não marcados representam passagens em que não foi possível reconstruir o percurso tradutório, dada a proximidade das letras em francês e em inglês.³⁹

Quadro 12 – Representação do percurso bitradutório simultâneo

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| <i>Malone Morre</i> por Samuel Beckett (1986, p. 28) | <u>G</u> : inglês; N: francês; GN : simultânea; Ø: inconclusivo |
| <p>Descobri também um pacotinho embrulhado em papel-jornal amarelecido. Ele me diz alguma coisa, mas o quê? Puxei-o para perto de mim, até perto da cama, e tateei-o com a parte grossa do bastão, como se fosse um pilão, mas com cuidado. <u>E minha mão compreendeu, compreendeu maciez e leveza, melhor, eu penso, do que se tivesse tocado o objeto diretamente, palpando e sentindo o peso.</u> Não quis abrir o pacote, não sei por quê. Empurrei de volta para seu canto, com o resto das coisas. <u>Vou voltar a falar sobre ele, no tempo oportuno.</u> Eu vou dizer, posso já me ouvir dizendo, <u>item, um pacotinho, mole e leve como uma pluma, envolto em papel de jornal.</u> Vai ser meu pequeno mistério, só meu. Talvez seja falta de dinheiro. Ou um cacho de cabelos.</p> | |
| BECKETT, S. <i>Malone Morre</i> . Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.4 MICRONÍVEL

Nesta seção, a partir das estratégias constatadas em 3.2 Macronível, analisamos os sistematismos da letra (BERMAN, 2007 [1985]) de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]) e de *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]) no micronível do texto em português, especificamente os significantes Relativizadores e anuladores (3.4.1). Posteriormente, analisamos também os Traços autorais (3.4.2), as Marcas tipográficas (3.4.3) e a Justaposição das Línguas (3.4.4) da tradução. Nosso objetivo, além de investigar a prática tradutória de

³⁹ Para a descrição pormenorizada dessas aproximações da letra, ver 3.3.2 “Descobri também um pacotinho embrulhado em papel-jornal amarelecido”.

Leminski à luz do projeto de tradução apresentado em *Malone Morre* (BECKETT, 1986), é destacar as escolhas e as marcas autorais do tradutor na letra do texto em português.

3.4.1 Relativizadores e anuladores

Ao longo da obra, diversos significantes relativizadores e anuladores auxiliam no efeito de suspensão do significado, como constatado em Macronível (3.2) ao encontro das observações de Ackerly e Gontarski (2004). Tais palavras são fundamentais para a caracterização e para a intensificação do tom de incerteza da narrativa. Como apontado por Leminski (1986, p. 155), “isso confere ao texto de *Malone* uma espécie de aura de irrealidade, de relatividade extrema, de coisa fora de foco, pré-pós-seres”. Nesse sentido, selecionamos o trecho abaixo para analisar o processo tradutório desse efeito na letra do português.

Quadro 13 – Cotejamento de significantes relativizadores e anuladores

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986, p. 7) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956], p. 7) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951], p. 10) |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Devo ter pensado sobre o emprego do meu tempo, durante a noite. Acho que vou ser capaz de me contar umas quatro histórias, cada uma com tema diferente. Uma sobre um homem, outra sobre uma mulher, uma terceira sobre uma coisa e, por fim, uma sobre um animal, uma ave provavelmente. Acho que não estou esquecendo anda. Talvez eu coloque o homem e a mulher na mesma história, tão poucas as diferenças entre um homem e uma mulher, quero dizer, entre os meus. Talvez eu não tenha tempo para terminar. Por outro lado, talvez, eu termine cedo demais. Lá estou eu de novo às voltas com minhas velhas contradições teóricas. É essa a expressão? Sei lá. | I must have thought about my timetable during the night. I think I shall be able to tell myself four stories, each one on a different theme. One about a man, another about a woman, a third about a thing and finally one about an animal, a bird probably. I think that is everything. Perhaps I shall put the man and the woman in the same story, there is so little difference between a man and a woman, between mine I mean. Perhaps I shall not have time to finish. On the other hand perhaps I shall finish too soon. There I am back at my old aporetics. Is that the word? I don't know. | J'ai dû réfléchir pendant la nuit à mon emploi du temps. Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires, chacune sur un thème différent. Une sur un homme, une autre sur une femme, une troisième sur une chose quelconque et une enfin sur un animal, un oiseau peut-être. Je crois que je n'oublie rien. Ce serait bien. Peut-être que je mettrai l'homme et la femme dans la même, il y a si peu de différence entre un homme et une femme, je veux dire entre les miens. Peut-être que je n'aurai pas le temps de finir. D'un autre côté, je finirai peut-être trop tôt. Me voilà à nouveau dans mes vieilles apories. Mais est-ce là des apories, des vraies ? Je ne sais pas. |
| BECKETT, S. <i>Malone Dies</i> . Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i> . Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i> . Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na passagem, os advérbios “perhaps” e “peut-être” são utilizados três vezes respectivamente. Tais significantes são fundamentais para a construção do efeito de suspensão do significado. Além dos advérbios, os verbos “think” e “pense” são utilizados duas vezes, respectivamente, e também auxiliam na construção do efeito ao esvaziar o significado das

sentenças. Nesse sentido, a letra do português manteve a frequência desses significantes através do advérbio “talvez” e do verbo “acho” no mesmo contexto das letras do francês e do inglês, isto é, dilacerando a estabilidade do sentido nas frases.

À luz das categorias de Berman (2007 [1985]), tais palavras compõem uma importante rede de significantes subjacentes da letra de *Malone*, sendo indispensáveis para a construção da narrativa e, portanto, determinantes para qualquer projeto tradutório da obra. O próprio Leminski (1986, p. 155) chama a atenção, em seus próprios termos, para essa rede de significantes subjacentes:

Todo o projeto de texto e sentido em *Malone* deflagra-se a partir do emprego sistemático, talvez, de dois efeitos de linguagem que Beckett soube, magistralmente, escolher e manejar com virtuosismo. [...] Me refiro ao emprego quase intoxicante de “modificadores”, do tipo ‘talvez’, ‘quem sabe’, ‘de certa maneira’, ‘visto de um certo ângulo’, ‘se bem me lembro’, ‘se meus olhos não me enganam’, processo a fim ao uso intensivo de adjetivos como ‘certo’, ‘algum’, “qualquer”, índices de indefinição, “indeterminativos”.

Além desses significantes, o uso recorrente do tempo verbal no futuro também é um importante instrumento do efeito de anulação do significado, deslocando a ação verbal para o campo das hipóteses. Na passagem, esse uso pode ser observado em “I shall be able to tell” / “je pourrai me raconter”, “I shall not have time” / “je n’aurai pas le temps” e “I shall finish” / “je finirai”. Nos termos de Berman (2007 [1985]), por ser um aspecto fundamental para os efeitos de linguagem em *Malone*, o tempo verbal no futuro também configura um importante sistematismo da letra, sendo um elemento crucial para o processo tradutório.

Leminski apresenta soluções distintas para esse sistematismo. Ele lança mão da forma analítica em “Acho que vou ser capaz de me contar umas quatro histórias” e do modo subjuntivo em “Talvez eu não tenha tempo para terminar” e “Por outro lado, talvez, eu termine cedo demais”. A escolha pelo modo subjuntivo para verbos no futuro demonstra o nível de atenção de Leminski com a manutenção do efeito de dilaceração do sentido em *Malone Morre* (BECKETT, 1986).

3.4.2 Traços autorais

O aspecto poético da prosa de Beckett é uma das características mais enfatizadas por Leminski durante a apresentação do seu projeto tradutório para *Malone Morre* (BECKETT, 1986).

Ao sabê-lo poeta, certas coisas se aclaram: Beckett não é um fabulista, algum narrador em estado puro. Sua prosa é um desses híbridos, típicos da modernidade, prosa de poetas, que ainda só chamamos de ‘híbridos’ porque o sistema dos gêneros ainda se mantém estável na consciência de um público médio e na produção editorial a serviço desse público. (LEMINSKI, 1986, p. 149)

Se a prosa poética de Beckett demanda um alto nível de atenção à forma durante o processo tradutório, o próprio fazer poético de Leminski vai ao encontro dessa atenção no manuseio das palavras. Assim, a letra do texto em português, por vezes, apresenta traços autorais — geralmente poéticos — de Leminski. Nesse sentido, selecionamos as passagens abaixo para analisar alguns desses traços.

Quadro 14 – Cotejamento de traços autorais

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956]) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951]) |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Foi ela quem me deu esse bastão. Ele tem um gancho na ponta. Com ele, posso controlar até os mais remotos recantos deste recinto. (p. 13) | It was she who got me this long stick. It has a hook at one end. Thanks to it I can control the furthest recesses of my abode. (p. 13) | C'est elle qui m'a procuré ce long bâton. Il est muni d'un crochet. Grâce à lui je peux contrôler jusqu'aux coins les plus reculés de ma demeure. (p. 17) |
| Quanto a mim, nunca soube contar minha própria história, como nunca soube viver ou contar a história dos outros. Como poderia ter feito isso, se nunca tentei? Me mostrar agora, às vésperas de desaparecer, ao mesmo tempo que ao estranho, graças à mesma graça, isso seria muito engraçado. (p. 26) | Of myself I could never tell, any more than live or tell of others. How could I have, who never tried? To show myself now, on the point of vanishing, at the same time as the stranger, and by the same grace, that would be no ordinary last straw. (p. 26) | Moi non plus je n'ai jamais su me raconter, pas plus que vivre ou raconter les autres. Comment l'aurais-je fait, n'ayant jamais essayé ? Me montrer maintenant, à la veille de disparaître, en même temps que l'étranger, grâce à la même grâce, voilà qui ne serait pas dépourvu de piquant. (p. 35) |
| BECKETT, S. <i>Malone Dies</i> . Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i> . Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i> . Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na passagem da página 13, a letra em português apresenta um jogo de aliteração em “r”, “remotos recantos deste recinto”, inexistente tanto em inglês quanto em francês, “furthest recesses of my abode” / “coins les plus reculés de ma demeure”. É interessante notar que essa mesma aliteração, ora um traço autoral e poético de Leminski, também é constatada em outros momentos da narrativa nas letras de referência, como “roaring, ravening, rending” / “rageant, rugissant, me lacérant” em português “a besta feroz da seriedade, rugindo, rasgando, roendo” (BECKETT, 1986, p. 25).

A partir do jogo de palavras em francês “grâce à la même grâce”, inexistente na letra em inglês “by the same grace”, Leminski amplia tal aspecto em português através de “graças à mesma graça, isso seria muito engraçado”. Isto é, ao optar por traduzir “that would be no ordinary last straw” / “voilà qui ne serait pas dépourvu de piquant” por “isso seria muito engraçado”, a letra em português apresenta um traço autoral de Leminski ao encontro do jogo poético da oração anterior em francês.

Também cabe ressaltar como a imagem metafórica modifica-se em cada idioma. Em inglês, a singularidade do evento, o fato de o narrador passar a contar histórias após uma vida sem saber fazê-lo, é destacada através da expressão “no ordinary last straw”, enfatizando a proximidade com sua própria morte. Em francês, a imagem é construída através do campo culinário, “ne serait pas dépourvu de piquant”, destacando em si a própria peculiaridade do evento. Em português, a passagem assume um tom mais irônico diante da surpreendente reviravolta de aprender narrar ao fim da vida, “isso seria muito engraçado”, acentuando a imprevisibilidade e a arbitrariedade do devir.

Por fim, vale ressaltar como esses traços autorais de Leminski vão ao encontro do próprio fazer artístico e autotradutório de Beckett. Como Bozkurt (2014, p. 76, tradução nossa) aponta, “as autotraduções de Beckett são variações ou extensões dos textos originais; em outras palavras, há alterações na maioria dos textos de chegada produzidos por Beckett”⁴⁰. Nesse sentido, a autoridade que Beckett possui enquanto autor/tradutor da sua própria obra também se reflete em certa medida na prática de Leminski, isto é, da singularidade do projeto tradutório aos próprios traços autorais. Não obstante, tais escolhas e criações sutis contemplam a (po)ética tradutória do processo de tradução de Leminski, seguindo o projeto apresentado ao leitor de *Malone Morre* (BECKETT, 1986).

3.4.3 Marcas tipográficas

Além dos traços autorais, algumas marcas tipográficas também fazem parte do processo tradutório do texto beckettiano. Uma das características mais notáveis do texto nesse sentido é o manejo de marcações em itálico. Ao longo da narrativa, diversas frases são destacadas por Beckett dessa maneira. Além disso, a capitalização de algumas palavras também é uma

⁴⁰ Cf.: “Beckett’s self-translations are the variations or extensions of the original texts. In other words, there are alterations in most of the target texts Beckett have produced.”

característica recorrente. Dito isso, selecionamos os exemplos abaixo para analisar um pouco mais a fundo essas marcas tipográficas na letra do português.

Quadro 15 – Cotejamento de marcas tipográficas

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956]) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951]) |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Conheço essas pequenas frases que parecem não ser de nada e, uma vez admitidas, podem empestar toda uma língua. <i>Nada é mais real que nada</i> . Elas sobem do abismo e não sossegam enquanto não arrastam você para dentro de suas trevas. (p. 22) | I know those little phrases that seem so innocuous and, once you let them in, pollute the whole of speech. <i>Nothing is more real than nothing</i> . They rise up out of the pit and know no rest until they drag you down into its dark. (p. 22) | Je connais ces petites phrases qui n'ont l'air de rien et qui, une fois admises, peuvent vous empestier toute une langue. <i>Rien n'est plus réel que rien</i> . Elles sortent de l'abîme et n'ont de cesse qu'elles n'y entraînent. (p. 29) |
| Mas em matéria de companheiros mudos, ele só dispunha de um papagaio cinza e vermelho, ao qual ensinava a dizer, <i>nihil in intellectu</i> etc. Essas três primeiras palavras o pássaro pronunciava bem, mas a célebre restrição não passava, e o que a gente ouvia era quah, quah, quah. (p. 54) | But all he had to offer in the way of dumb companions was a pink and grey parrot. He used to try and teach it to say, <i>Nihil in intellectu</i> , etc. These first three words the bird managed well enough, but the celebrated restriction was too much for it, all you heard was a series of squawks. (p. 55) | Mais en fait de compagnons muets il ne disposait que d'un perroquet, gris et rouge, auquel il apprenait à dire, <i>Nihil in intellectu</i> , etc. Ces trois premiers mots, l'oiseau les prononçait bien, mais la célèbre restriction ne passait pas, on n'entendait que couah couah couah. (p. 72) |
| O que me vira o estômago atualmente são os bebês que berram. A casa está cheia deles finalmente. <i>Suave mari magno</i> , sobretudo ao desembarcado. (p. 55) | Bawling babies are what dumbfound me now. The house is full of them finally. <i>Suave mari magno</i> , especially for the old salt. (p. 55) | Ce qui m'estomaque maintenant, ce sont les bébés qui hurlent. La maison en est pleine finalement. <i>Suave mari magno</i> , surtout au débarqué. (p. 73) |
| BECKETT, S. <i>Malone Dies</i> . Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i> . Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i> . Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

De uma forma geral, os três trechos apresentam dois usos distintos em relação ao uso do itálico. O primeiro destaca uma frase na mesma língua do texto, “*Nothing is more real than nothing*” / “*Rien n'est plus réel que rien*”. O segundo ressalta especificamente trechos de frases em latim, “*Nihil in intellectu*” e “*Suave mari magno*”. Nesses dois últimos casos, ambas os trechos têm suas autorias referenciadas por Leminski através das notas de rodapé, como analisado em 3.1.4. Diante disso, chama a atenção o fato de a primeira frase, “nada é mais real que nada”, não ter recebido nenhum tipo de comentário semelhante, tratando-se de uma citação do filósofo Demócrito, também presente no romance *Murphy*, de 1938, como nos lembra Ana Helena Souza (2014), e da própria epígrafe utilizada por Leminski em seu posfácio.

Nesse sentido, no que diz respeito ao uso do itálico, a letra do texto em português manteve ambos os usos presentes nas letras em inglês e em francês. Contudo, como é possível observar nas frases em latim, a ausência da capitalização dos trechos em português difere-se das maiúsculas empregadas tanto em inglês quanto em francês, “Nihil” e “Suave”. A ausência dessa marca tipográfica na letra em português é recorrente em outros momentos da narrativa, como no trecho da página 64: “o dia que faz os homens dizerem, yamos, a vida passa, é preciso aproveitar” / “when men wake and say, Come on, we'll soon be dead, let's make the most of it” / “le jour qui fait dire aux hommes, Allons, la vie passe, il faut en profiter”⁴¹. Por se tratar de uma marcação atípica de maiúsculas, isto é, em posição no meio das frases, vale ter em mente as alterações do processo de revisão.

3.4.4 Justaposição das línguas

O bilinguismo é uma das principais características do fazer artístico de Beckett, da tradução à composição. Por um lado, o autor justifica sua travessia do inglês ao francês com fins de obter uma linguagem mais direta, “sem estilo”, como nos lembra Helena Martins (2009). Por outro, a crítica sobre os processos beckettianos divide-se entre

a facilidade extraordinária com que, no comércio entre o francês e o inglês, o autor soube reproduzir efeitos particularíssimos e aparentemente ultrarecalcitrantes que tinha alcançado em seus originais [...] [e as] singulares e eloquentes discrepâncias entre os textos de origem e os traduzidos, destacando, por exemplo, acentuadas desproporções quanto à presença da obscenidade e do humor; enigmáticas “correções”, supressões e acréscimos de frases e passagens inteiras; marcantes diferenças de tom e de registro, e assim por diante. (MARTINS, 2009, p. 1)

Nesse sentido, selecionamos as passagens abaixo para analisar a justaposição das línguas durante o processo tradutório na letra do português.

⁴¹ Para uma análise pormenorizada desse trecho, ver 3.2.2 Labirinto sintático-semântico.

Quadro 16 – Cotejamento de justaposição das línguas

| <i>Malone Morre</i> (BECKETT, 1986) | <i>Malone Dies</i> (BECKETT, 1971 [1956]) | <i>Malone Meurt</i> (BECKETT, 2004 [1951]) |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Good morning, good morning, ele disse, com um forte sotaque estrangeiro, lançando em volta olhares inquisidores, fucking awful business this, no, yes? (p. 135) | Good morning, good morning, good morning, he said, with a strong foreign accent and darting fearful glances all about him, fucking awful business this, no, yes? (p. 137) | Good-morning, good-morning, good-morning, dit-il, avec un fort accent étranger, tout en lançant autour de lui des regards scrutateurs, fucking awful business this, no, yes ? (p. 181) |
| Com ansiedade, observou Lemuel fazer seu trabalho, esvaziar e encher. Dreamt all night of that bloody man Quin again, ele falou. (p. 136) | Anxiously he watched Lemuel performing his office, filling and emptying. Dreamt all night of that bloody man Quin again, he said. (p. 137) | Anxieusement il regarda Lemuel faire le nécessaire, vider et remplir. Dreamt all night of that bloody man Quin again, dit-il. (p. 181) |
| O Inglês, titubeando, orgulhoso demais para desmoronar, pedia explicações, com educação. Who is this shite anyway, ele dizia, any of you poor buggers happen to know. (p. 138) | The Saxon, tottering, too proud to collapse, demanded to be enlightened in tones without anger. Who is this shite anyhow, he said, any of you poor buggers happen to know? (p. 139) | L'Anglais, titubant, trop fier pour s'effondrer, demandait sans colère des explications. Who is this shite anyway, disait-il, any of you poor buggers happen to know. (p. 184) |
| BECKETT, S. <i>Malone Dies</i> . Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956]. BECKETT, S. <i>Malone Meurt</i> . Paris: Minuit, 2004 [1951]. BECKETT, S. <i>Malone Morre</i> . Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986. | | |

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos três trechos selecionados, o interno chamado de “Inglês”, embora não o fosse, comunica-se diretamente através desse idioma na obra em francês, “Good-morning, good-morning, good-morning, dit-il [...] fucking awful business this, no, yes ?”, “Dreamt all night of that bloody man Quin again, dit-il” e “Who is this shite anyway, disait-il, any of you poor buggers happen to know”. A letra do texto em inglês traz exatamente as mesmas falas, porém não existe nenhuma justaposição de línguas, isto é, tanto o texto da narrativa quanto a fala do personagem estão no mesmo idioma.

Nesse sentido, a tradução na letra em português vai ao encontro da obra em francês, mantendo a justaposição das línguas: “Good morning, good morning, ele disse [...]”; “Dreamt all night of that bloody man Quin again, ele falou”; e “Who is this shite anyway, ele dizia, any of you poor buggers happen to know?”. Não obstante, na passagem da página 135, a letra em português apresenta uma pequena diferença em relação às frases do personagem. Enquanto a saudação “Good morning” repete-se três vezes nas letras em francês e em inglês, o trecho em português contém apenas duas repetições. Além disso, é possível observar que a justaposição

das línguas tem como elemento principal a relação entre o inglês e determinado universo temático e grupo de significante, não sendo necessariamente um aspecto de exotização do personagem descrito. Afinal, Beckett não escolhe outro idioma para traduzir as falas do personagem na obra em inglês.

3.4.5 Conclusões

No que tange aos sistematismos da letra (BERMAN, 2007 [1985]), o português manteve a rede de significantes subjacentes do efeito de relativização e anulação do significado, demonstrando, no micronível da obra, uma continuidade das estratégias adotadas no macronível. Além disso, a justaposição das línguas, constatável apenas através do cotejamento das obras de referência, também se manteve na letra em português, preservando um importante elemento da narrativa e do fazer artístico de Beckett.

As marcas tipográficas, por sua vez, apresentaram um distanciamento do uso da capitalização das letras em francês e em inglês e uma aproximação do manejo do itálico. Por fim, os traços autorais de Leminski analisados vão ao encontro do projeto tradutório apresentado na obra, assim como do próprio processo beckettiano.

Nesse sentido, a análise do micronível do texto demonstra uma coerência entre o projeto e a prática de Leminski, indicando sua (po)ética tradutória. Não obstante, tais escolhas sutis e poéticas também reforçam, na própria materialidade do texto, a visibilidade e a autoria da tradução (VENUTI, 2008 [1995]).

3.5 CONTEXTO SISTÊMICO

Investigamos, nesta seção, as relações sistêmicas da tradução *Malone Morre* (BECKETT, 1986) no Brasil. Para isso, elencamos outras traduções publicadas no país da obra de Beckett, *Malone Dies* (1971 [1956]) e *Malone Meurt* (2004 [1951]), ressaltando paralelos e especificidades em relação ao nosso objeto de estudo. Por fim, à luz dessa contextualização, também realizamos um balanço do projeto e da prática tradutória de Leminski.

3.5.1 Traduções de *Malone Meurt* e *Malone Dies* no Brasil

Como apontado anteriormente, o bilinguismo é umas das características centrais da obra de Beckett. Segundo Ruby Cohn (1961, p. 613), o processo beckettiano de travessia do inglês para o francês desencadeou “uma série de autotraduções sem precedentes, que são únicas na

história da literatura”⁴². Por meio dessa prática, as fronteiras entre original e tradução tornaram-se cada vez mais tênues (BOZKURT, 2014), criando um verdadeiro abismo do original para qualquer processo tradutório dessas composições. Nesse sentido, a partir das três traduções de *Malone Morre* publicadas no Brasil, discutimos as diferentes estratégias adotadas diante dessa questão do original em Beckett.

A primeira tradução, de Roberto Ballalai, foi publicada pela editora Opera Mundi em 1973. À época, Beckett havia publicado a tradução de *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]) para o inglês há 17 anos. Contudo, como observado por Ana Helena Souza (2014), a tradução de Roberto Ballalai utilizou como texto de referência a obra em francês.

Após 13 anos, a segunda tradução de *Malone Morre*, de Paulo Leminski, foi publicada pela editora Brasiliense, indicando *Malone Meurt* (BECKETT, 2004 [1951]) e *Malone Dies* (BECKETT, 1971 [1956]) como original do projeto tradutório. Essa tradução de 1986 também foi reeditada e publicada pela editora Codex em 2004.

A terceira e mais recente tradução no Brasil, de Ana Helena Souza, foi publicada pela Editora Globo em 2014. Apesar de utilizar como texto fonte a obra em francês, nos paratextos da publicação, a tradutora comenta que também consultou a obra em inglês para sondar possibilidades de interpretação em algumas passagens:

Minha liberdade, nessa comparação, limitou-se a escolhas específicas nos casos em que o mesmo trecho está presente nas duas línguas. O escritor fez vários cortes ao traduzir do francês para o inglês. Não o segui. Ative-me ao meu texto-fonte, *Malone meurt*. Se houvesse traduzido *Malone dies*, este *Malone morre* seria semelhante, mas ainda assim bastante diverso. O fato de ser bilíngue é uma das riquezas da obra de Samuel Beckett. (SOUZA, 2014, p. 11)

Nesse sentido, temos três estratégias editoriais distintas em relação à questão do original em Beckett. A primeira estratégia, de 1973, evidencia uma noção cronológica em relação à determinação do texto original, ou seja, se a obra em francês foi escrita primeiro trata-se do texto fonte, marginalizando assim qualquer particularidade do processo autotradutório de Beckett ou de composição de uma obra bilíngue. Em contrapartida, a segunda estratégia, de 1986, vai no caminho oposto ao da primeira, trazendo para o centro da questão a autotradução e o bilinguismo em Beckett, realizando uma bitradução simultânea. Por fim, a terceira estratégia, de 2014, utiliza a obra em francês enquanto texto fonte, ao encontro da primazia da noção cronológica do original, mas também considera as especificidades do processo

⁴² Cf.: “(...) he began the unprecedented series of self-translations which are unique in the history of literature.”

autotradutório de Beckett, cotejando alguns trechos com a obra em inglês, utilizada como um instrumento de apoio.

Em entrevista à Revista Re-Produção⁴³, intitulada “Traduzir Samuel Beckett, autor de uma obra bilíngue”, Ana Helena Souza comenta tais questões tradutórias em Beckett:

De modo geral, a versão que foi escrita e publicada primeiro tende a ser vista realmente como original, sem importar muito o fato de o próprio autor ter feito a outra tradução. O caso de Beckett é ainda mais sutil, pois ele escrevia numa língua que não era a sua materna, mas sim o francês, e posteriormente traduzia os textos para o seu idioma materno, o inglês. As editoras geralmente propõem um original, até mesmo uma edição específica a ser seguida. O tempo de que o tradutor geralmente dispõe não é suficiente para se cotejar todo o livro, evidentemente. No caso de *Malone*, por exemplo, usei o francês, sempre olhando para o inglês. Quando o texto propõe problemas mais difíceis, acaba-se conferindo — por curiosidade mesmo — como é que Beckett fez isso em inglês. E então você descobre mudanças, às vezes, radicais, às vezes uma frase inteira, duas frases que havia no francês e não estão no inglês. E aí como você faz? Qual é o seu texto fonte? Se estiver seguindo o francês, vai ter que encarar aquelas duas frases que ele cortou no inglês. (grifo nosso)

A partir da fala de Souza, é possível constatar que os desafios impostos pelo fazer artístico de Beckett também tensionam com a própria prática do mercado editorial. Ou seja, por um lado, discute-se a autotradução em Beckett enquanto um instrumento de composição de uma obra bilíngue, isto é, da “tradução como parte integrante da obra” (SOUZA, 2002, p. 119). Por outro, tal compreensão choca-se diretamente com as tendências do mercado editorial, em que normalmente apenas um original é estabelecido, geralmente por um critério cronológico, e os prazos não são propícios a um projeto bitradutório.

3.5.2 Conclusões

Diante desse contexto, a bitradução de Leminski publicada pela editora Brasiliense aprofunda a compreensão das particularidades envolvidas no processo tradutório de Beckett, tanto no campo dos estudos tradutórios quanto da prática editorial. Em outras palavras, *Malone Morre* (BECKETT, 1986) nos atenta para importância da questão do bilinguismo e da autotradução em Beckett, do seu projeto bitradutório ao resultado editorial⁴⁴. Justamente por

⁴³ Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=71>>. Acessado em: 21 jan. 2021.

⁴⁴ Através da análise de 41 edições de traduções de Beckett presentes na Biblioteca Nacional da Turquia, Bozkurt (2014) concluiu que, até 1994, os textos eram traduzidos ou a partir do critério cronológico, da primeira versão como original, ou diretamente através da autotradução. Apenas após 1995, as traduções passaram a utilizar as duas versões, em francês e em inglês, como texto fonte. Contudo, como a pesquisadora observa, o tradutor dessas edições era quase sempre o mesmo: Ugur Ün. Além disso, Kempinska (2015) aponta que, diante da angústia de traduzir uma obra de Beckett, o tradutor polonês Antoni Libera resolveu fazê-lo a partir do francês e do inglês, experiência que ele denominou de “lição sobre o folgar”. A autora também aponta a tradução de *Como*

meio desse desafio bitradutório que a (po)ética tradutória se constrói, isto é, através da afirmação das escolhas e dos percursos realizados pelo tradutor diante da obra bilíngue. Não obstante, os obstáculos desse tipo de prática ultrapassam as fronteiras da própria obra, lançando novas reflexões que vão desde o processo de formação de tradutores a nuances da questão de direitos autorais no mercado tradutório.

é (BECKETT, 2003 [1961]), por Ana Helena Souza, como uma experiência tradutória da obra de Beckett a partir do francês e do inglês. Nesse sentido, ver também Souza (2002).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho se propôs a analisar a bitradução simultânea de *Malone Morre* (1986), de Samuel Beckett, por Paulo Leminski. Para isso, lançamos mão do esquema descritivo de Lambert e Van Gorp (2011 [1985]). Nesse sentido, nossa análise contemplou dos dados preliminares até o contexto sistêmico da bitradução. Além disso, cotejamos cinco excertos do texto em português com as obras em inglês e francês.

Dessa maneira, o nosso objetivo foi compreender como ocorreu o percurso da tradução em português no trânsito entre o inglês e o francês. Além disso, também foi investigar: a) se o projeto e a prática tradutória de Leminski são coerentes; b) como sistematismos e efeitos de linguagem da obra de Beckett foram conduzidos na prática por Leminski; c) o papel da visibilidade e da autoria tradutória nesse contexto. Portanto, ao longo da nossa análise, perpassamos todas essas questões em diferentes níveis da obra.

Em dados preliminares, constatamos elementos de visibilidade da tradução, do projeto tradutório e do tradutor na contracapa, na folha de rosto, no posfácio e nas notas de rodapé da publicação (VENUTI, 2008 [1995]). Além disso, diante do destaque dado a letra M no projeto gráfico, aspecto enfatizado por Leminski nos paratextos, evidenciamos o papel central da autoria tradutória para a publicação da editora Brasiliense, indo ao encontro da tendência de edições comentadas. Não obstante, a análise das notas de rodapé indicou que a tradução em português não só opta por elementos ora do inglês, ora do francês, como também adota uma estratégia aditiva, preenchendo eventuais vazios e somando sentidos e efeitos dos textos fonte.

Em macronível, a partir das hipóteses levantadas nos dados preliminares sobre os efeitos e jogos de linguagem da obra, vimos que, de uma maneira geral, a bitradução manteve em sua letra os sistematismos (BERMAN, 2007 [1985]) da anulação do significado, do labirinto-sintático-semântico e das interrupções bruscas — apontando, assim, para uma coerência entre o projeto e a prática tradutória de Leminski. Observamos também que a manutenção desses sistematismos é relevante para a própria caracterização dos personagens e desenvolvimento da narrativa, pois os efeitos gerados por esses elementos espriam o tom de incerteza das desmemórias do narrador e aprofundam a imersão do leitor no universo diegético, estabelecendo uma relação intrínseca entre palavra, enredo, narrador e leitor. Portanto, são componentes fulcrais para qualquer processo tradutório da obra.

Por meio do instrumental analítico das tendências de transformação da letra (BERMAN, 2007 [1985]), a análise dos cinco excertos revelou alguns aspectos e questões centrais da bitradução. Um dos mais recorrentes foi em relação ao pronome “eu”, palavra escolhida por Beckett para iniciar tanto a obra em francês quanto em inglês. Leminski demonstrou uma prática ambivalente em relação ao significante: predominantemente, optou pela sua omissão e, esporadicamente, pela explicitação em ao menos uma das orações. Outro aspecto central foi a atenção dada por Leminski tanto à forma quanto ao conteúdo durante a bitradução, indo ao encontro da ênfase dada nos dados preliminares sobre o caráter poético da prosa de Beckett. Isso, por sua vez, não só reforça coerência entre o projeto e a prática tradutória, como também revelou o aspecto criativo e autoral das escolhas tradutórias de Leminski.

Ainda durante o cotejamento dos cinco excertos, em relação ao percurso tradutório da bitradução, observamos três movimentos de aproximação na letra em português: 1) em direção à letra da obra em inglês; 2) em direção à letra da obra em francês; 3) em direção a ambas as letras ao mesmo tempo. A partir da análise dos excertos, quantitativamente, detectamos um número maior de aproximações com a obra em inglês. Além disso, o terceiro movimento de aproximação, em direção ao francês e ao inglês ao mesmo tempo, reafirmou a estratégia aditiva da bitradução. Não obstante, constatamos que o caráter bitradutório da prática de Leminski ocorre não só no nível das obras de referências, como também no próprio nível fraseológico, ou seja, vários trechos apresentaram elementos do francês e do inglês ao mesmo tempo. Portanto, ao encontro do fazer artístico de Beckett, vimos que *Malone Morre* (1986) também se constrói de maneira translinguística, reforçando a visibilidade e a autoria de Leminski na própria letra da bitradução, dado o percurso tradutório singular realizado em português.

Em micronível, no que tange aos sistematismos da letra (BERMAN, 2007 [1985]), observamos que a bitradução manteve a rede de significantes subjacentes do efeito de relativização e anulação do significado, indo ao encontro das estratégias adotadas no macronível. Além disso, detectamos que a justaposição das línguas, presente na letra do francês, também se manteve na letra do português, preservando, assim, um importante elemento da narrativa e do fazer artístico de Beckett. Por sua vez, através da análise das marcas tipográficas, constatamos um distanciamento no uso da capitalização e uma aproximação no manejo do itálico na bitradução. Por fim, detectamos traços autorais de Leminski que vão ao encontro do fazer artístico e autotradutório da prosa poética de Beckett. Ou seja, a autoridade que Beckett possui enquanto autor/tradutor da sua própria obra também se reflete, em certa medida, na prática de Leminski, isto é, da singularidade do projeto tradutório aos próprios traços autorais.

Não obstante, vimos que tais escolhas e criações sutis contemplam a (po)ética tradutória do processo de tradução de Leminski, seguindo o projeto apresentado ao leitor e reforçando, na própria materialidade do texto, a visibilidade e a autoria da tradução (VENUTI, 2008 [1995]).

Em contexto sistêmico, observamos como a bitradução de Leminski aprofunda a compreensão das particularidades envolvidas no processo tradutório de Beckett, das reflexões tradutórias às práticas editoriais. Além disso, em contraste com as estratégias adotadas por outras traduções da obra no Brasil, constatamos o pioneirismo e a singularidade da façanha bitradutória leminskiana. Todavia, percebemos que os obstáculos impostos a esse tipo de prática ultrapassam as fronteiras da própria obra, levando a reflexões acerca do processo de formação de tradutores e das práticas do mercado editorial — tais como a especialização em apenas um idioma estrangeiro e a questão dos prazos e dos direitos autorais no contexto editorial. Por fim, vimos que a (po)ética tradutória se constrói justamente por meio da explicitação do desafio bitradutório, isto é, através da afirmação das escolhas e dos percursos realizados pelo tradutor diante da obra bilíngue.

Portanto, em síntese, constatamos que o projeto e a prática tradutória de Paulo Leminski em *Malone Morre* (BECKETT, 1986) são, sim, coerentes. Ou seja, a sua prática enquanto tradutor manifesta as reflexões e o projeto tradutório apresentado ao leitor da obra. Verificamos também que o percurso tradutório ocorre em três movimentos distintos ao longo da tradução em português — em direção ao francês, em direção ao inglês e em direção a ambas as línguas ao mesmo tempo —, revelando que a prática da bitradução simultânea sucede até mesmo no nível fraseológico da obra. Além disso, vimos que, de uma maneira geral, a bitradução manteve os sistematismos e os efeitos de dilaceração da linguagem da obra, demonstrando, da reflexão à prática, a atenção dada à forma e ao conteúdo da prosa poética de Beckett. Não obstante, constatamos elementos de visibilidade da tradução, do projeto tradutório e do tradutor em diferentes níveis da obra, apontando para o papel central da autoria tradutória na publicação da editora Brasiliense. Ao encontro do fazer artístico e autotradutório de Beckett, também identificamos traços autorais de Leminski durante a análise, reforçando, na própria materialidade do texto, a visibilidade e autoria da tradução.

Diante disso, através deste estudo, esperamos ter contribuído para a reflexão sobre o processo tradutório da obra de Beckett, destacando a problemática do original e a centralidade do translanguismo. Nesse sentido, a bitradução simultânea de Paulo Leminski apresenta um caminho (po)ético para este desafio, levantando questões e práticas centrais para futuras traduções da obra beckettiana. Além disso, durante a nossa pesquisa, identificamos estudos que

apontam que outros tradutores, em contextos diferentes e em épocas posteriores, também verteram obras do Beckett a partir do francês e do inglês. Assim, ansiamos que nosso trabalho possa colaborar para futuras pesquisas sobre este fenômeno tradutório.

Por fim, as análises e as reflexões presentes neste trabalho demonstram, através do projeto e da prática bitradutória de Paulo Leminski, a possibilidade de um espaço positivo para a tradução. Isto é, de encontro às práticas que levam à invisibilidade e à condenação da tradução, a bitradução simultânea afirma o ato tradutório e a própria tradução, explicitando (po)eticamente a origem e o processo de formação daquele texto diante do leitor. Nesse sentido, longe de estigmatizar ou condenar o texto, a própria autoria tradutória possui um papel central na publicação da editora Brasiliense. Portanto, retomando a epígrafe deste trabalho, ao olharmos para o abismo do original de *Malone Morre* (BECKETT, 1986), percebemos como, de fato, em suas regiões mais profundas, o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKERLY, C.; GONTARSKI, S. **The Grove Companion to Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 2004.

ASEFF, M. G. **Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)**. 2012. f. 211. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) — Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

BECKETT, S. **Murphy**. London: Routledge and Sons, 1938.

_____. **Malone Meurt**. Paris: Minuit, 1951.

_____. **Malone Dies**. Tradução de Samuel Beckett. Londres: Penguin, 1971 [1956].

_____. **Malone Morre**. Tradução de Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

_____. **Malone Morre**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Como é**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003 [1961].

_____. **Malone Meurt**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004 [1951].

_____. **Malone Morre**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014.

BERMAN, A. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

_____. **O albergue longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan e Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007 [1985].

BOZKURT, S. S. Self-Translated: Beckett. In: EROL, B. **One Day, Samuel Beckett**. Ankara: Hacettepe University, 2014. p. 71-81.

BROECK, R. V. D.; LEFEVERE, A. **Uitnodiging tot de vertaalwetenschap**. Muiderberg: Coutinho, 1979.

CARDOZO, M. M. Tradução, apropriação e o desafio ético da relação. In: OLIVEIRA, M. C. C. D.; LAGE, V. L. C. **Literatura, crítica, cultura I**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2008. p. 179-190.

CARVALHO, C. H. **A revolução dos bichos, de George Orwell: tradução e manipulação durante a ditadura militar no Brasil**. 2002. f. 122. Monografia (Bacharelado em Tradução) — Faculdade de Letras. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2002.

COHN, R. Samuel Beckett Self-Translator. **PMLA**, New York, v. 76, n. 5, p. 613-621, dec. 1961.

ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução de M. F. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012 [1993].

EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: HOLMES, J. S.; LAMBERT, J.; BROECK, R. V. D. **Literature and Translation**. Leuven: Acco, 1978. p. 117-127.

FANTE, J. **Pergunte ao pó**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERLINGHETTI, L. **Vida sem fim**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006 [1982].

HIRSCH, I. Rebeldia, ruptura e tradução. In: GALERY, M. C. V.; PERPÉTUA, E. D.; HIRSCH, I. **Tradução, vanguarda e modernismos**. São Paulo: Paz & Terra, 2009.

JARRY, A. **O supermacho**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JOYCE, J. **Giacomo Joyce**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KEMPINSKA, O. D. G. Tradução de Beckett ou uma lição sobre o folgar. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 241-253, 2015.

LAMBERT, J. Echanges littéraires et traduction: discussion d'un projet. In: HOLMES, J. S.; LAMBERT, J.; BROECK, R. V. **Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies**. Leuven: Acco, 1978.

_____; VAN GORP, H. Sobre a descrição de traduções. In: GUERINI, A.; TORRES, M.-H. C.; COSTA, W. (. **Literatura e Tradução – Textos selecionados de José Lambert**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres e Lincoln P. Fernandes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011 [1985]. p. 197-220.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. New York: Routledge, 1992.

LEITE, E. R. **A experiência dos limites na poética de Paulo Leminski**. 2008. f. 133. Tese (Doutado em Letras) — Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

LEMINSKI, P. Beckett, o apocalipse e depois. In: BECKETT, S. **Malone Morre**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LENNON, J. **Um atrapalho no trabalho**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LIMA, L. C. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MACIEL, U. A. G. **Samuel Beckett e os limites do in-dizível**. 2016. f. 99. Dissertação (Mestrado em Letras) — Departamento de Línguas e Letras. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

_____. Samuel Beckett: o real, o ideal e a linguagem. **Odisseia**, Natal, , v. 2, n. 2, p. 40-56, 2017.

MARTINS, H. Beckett e a língua dos outros — que outros? **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 1-14, 2009.

MILTON, J. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

_____. A importância de fatores econômicos na publicação de traduções: um exemplo do Brasil. **TradTerm**, São Paulo, v. 17, p. 85-100, 2010.

MISHIMA, Y. **Sol e aço**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OLIVEIRA, M. C. C. Entrelaçamento de tradução e história no contexto brasileiro. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 10, p. 167-177, 2006.

_____. A tradução e a ética da responsabilidade em períodos ditatoriais. In: OLIVEIRA, M. C. C.; LAGE, V. L. C. **Litura, crítica e cultura I**. Juiz de Fora: UFJF, 2008.

OUSTINOFF, M. **Tradução: História, Teorias e Métodos**. Tradução de Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

PAES, J. P. **Tradução a ponte necessária**. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, L. M. O papel da “transcrição” no contexto histórico e cultural da produção tradutória no Brasil: Paulo Leminski tradutor. **Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, Número Especial 2019.

_____. **Paulo Leminski, tradutor de latim: renovando o Satyricon**, de Petrônio. 2016. f. 172. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 2016.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIUCCO, N. Sobre a (in)visibilidade do tradutor na tradução: algumas referências teóricas e opiniões de tradutores literários. **Revista Trama**, Santa Catarina, v. 4, n. 7, p. 177-188, 2008.

SANTANA, I. J. Paulo Leminski, o poeta tradutor. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, v. 4, p. 273-281, 2001.

_____. **Paulo Leminski: intersemiose e carnavalização na tradução**. 2002. f. 172. Dissertação (Mestrado em Tradução) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2002.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de Celso Braidão.

Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 14, n. 21, p. 233-265, 2010 [1813].

SKIDMORE, T. E. **Brasil:** de Getúlio a Castelo (1930 - 1964). Tradução de Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, A. H. Traduzindo a tradução: uma recriação de "How It Is" de Samuel Beckett.

Revista Brasileira de Linguística Aplicada, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, 2002.

_____. Reception and Translations of Beckett's Bilingual Work. **The Brazilian Journal of Irish Studies (ABEI)**, São Paulo, v. 8, p. 45-56, 2006.

_____. A nuance de Malone. In: BECKETT, S. **Malone Morre**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014.

_____. Traduzir Samuel Beckett, autor de uma obra bilíngue. Entrevista cedida à Simone Homem de Mello. **Revista Re-Produção**, São Paulo, fev. 2015. Disponível em: <<http://www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=71>>. Acessado em: 21 jan. 2021.

TOURY, G. **In Search of a Theory of Translation**. Tel-Aviv: Porter Institut, 1980.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility:** a history of translation. New York: Routledge, 2008 [1995].

WILLER, C. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WYLER, L. **Línguas, Poetas e Bacharéis:** uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.