

PODE-SE TRADUZIR CÉLINE?

Henri Godard¹ - Sorbonne

A pergunta sobre a possibilidade de se traduzir Céline é provocativa em si mesma, na medida em que a presença no exterior da obra do ficcionista se deve principalmente às traduções. Para explicar por que a faço, abordarei inicialmente alguns aspectos do estilo e da poética célineanos que ampliam consideravelmente as dificuldades de tradução. Em seguida, focalizarei o sentimento que o próprio autor tinha de tal trabalho.

Nos diários que Céline manteve em 1946 na prisão, encontramos a seguinte anotação isolada: «Sou como Racine: raramente compreendido no estrangeiro». A afirmação pode parecer presunçosa ou arrogante, mas manifesta um sentimento justo de uma situação idêntica no seio da literatura. Os dois escritores são verdadeiros desafios para os tradutores, devido ao papel que o ritmo desempenha em seus respectivos estilos e, no tocante à língua, por razões opostas: a extrema pureza de um e a grande variedade do outro.

Para traduzir Céline, não basta se conhecer o francês padrão, para o qual dicionários e gramáticas podem servir de referência. É preciso ainda dominar expressões populares e gírias. Na realidade, essa exigência vai ainda mais longe, pois o prosador tende a percorrer - ainda que sob a forma de breves evocações - toda a história da língua, do coloquial da Renascença ao coloquial dos dias de hoje e, no presente, o maior número possível de léxicos: médico, científico, comercial etc.

Pode-se sempre dizer que o controle de tal diversidade é o que se pode esperar de um bom tradutor. Acontece que já na primeira metade de sua obra, isto é, nos romances escritos antes de 1945, Céline excede e subverte os vários domínios lingüísticos que utiliza de forma concomitante. Ele os excede - como Joyce o faz em inglês -, por meio da criação de neologismos, o que obriga o tradutor a compreender palavras não dicionarizadas e, em seguida, inventar equivalentes em seu próprio idioma. Ele os subverte na medida em que, de vez em quando, situa-se consciente e propositalmente à margem do sentido. Assim, nega o ideal da palavra «exata», que escritores como Flaubert perseguem ou acreditam perseguir.

Freqüentemente Céline escreve a palavra correta no manuscrito, depois a substitui por um vocábulo que apenas *se aproxima* do sentido ou se limita a visá-lo de maneira indireta. Ele próprio diz que busca uma comunicação semelhante ao contato com uma língua estrangeira e, por conseguinte, incapaz de ser totalmenate dominada. É o que sente o jovem adolescente de *Morte a crédito*, ao desembarcar na Grã-Bretanha e ouvir inglês ao seu redor: «É admirável, na medida em que as palavras não brotam de um sonho». ² É admirável porque o sentido flui, portanto as palavras podem trans-

mitir mais de uma coisa entre aquele que fala e aquele que ouve e, sobretudo, entre quem escreve e quem lê.

Mas evidentemente isso amplia as dificuldades do tradutor, sobretudo nas passagens em que Céline - aparentemente sob o efeito da intensidade do espetáculo evocado ou do sentimento vivido - entrega-se a uma espécie de dinamismo próprio da linguagem. É como se esta se embalasse e as palavras se atraíssem e se encadeassem umas nas outras, para além de qualquer intenção consciente de significação. O leitor - e principalmente o tradutor - vê-se confrontado com uma dúvida angustiante: não sabe se é ele que não entende ou se a única coisa a ser compreendida é justamente essa ultrapassagem de qualquer propósito de significação.

Na segunda parte da obra romanesca de Céline, isto é, nas duas partes de *Féerie pour une autre fois* e na trilogia *D'un château l'autre*, *Norte e Rigodon*, as dificuldades de cunho lingüístico se multiplicam devido às inovações introduzidas no discurso narrativo. O prosador não se satisfaz mais em relatar fatos transpostos de suas antigas experiências: coloca em primeiro plano o *eu* narrador, no momento mesmo da narração. O leitor não se vê mais apenas diante de uma história contada, e sim em face de quem a conta, na espontaneidade de um discurso em vias de se formar. Esta revolução copernicana afeta a história narrada - suposto assunto do romance - e também aquele que a narra. Suas muitas conseqüências interferem no trabalho do tradutor.

A primeira delas é a fragmentação do discurso, que, à semelhança do movimento real de nosso pensamento, passa de uma idéia a outra, de um aspecto a outro do mesmo objeto, de um tempo a outro da mesma história. Reproduz o caminhar do pensamento no tocante também à falta de necessidade de explicitar as referências que faz. Aquele que pensa ou fala se compreende a si mesmo por meias palavras ou simples alusões. O texto é salpicado de uma infinidade de lampejos elípticos jamais desenvolvidos. Basta que um nome, um título ou uma lembrança sejam mencionados, indicados ou sugeridos, para que se passe a outro assunto. O leitor não tem tempo de identificar e muito menos de lembrar as referências.

Ora, estas pertencem a um universo cultural particular. Invocam um saber partilhado da história de um país, das anedotas e palavras que a pontuam, de uma literatura ou, pelo menos, dos títulos de obras ou citações mais conhecidas. Quando captadas, ampliam a cumplicidade do leitor. É exatamente esse efeito que Céline busca. A seu ver, aquele que compreende deve obrigatoriamente «colocar de si», de modo a aderir ainda mais ao texto.

Nomes próprios e citações esboçadas ou implícitas funcionam como senhas de acesso a uma sociedade fechada. Isso redobra a dificuldade do tradutor, a quem cabe fazer a mediação entre o texto e os leitores de outro universo lingüístico e cultural. Além de equivalências lexicais, ele deve en-

mitir mais de uma coisa entre aquele que fala e aquele que ouve e, sobretudo, entre quem escreve e quem lê.

Mas evidentemente isso amplia as dificuldades do tradutor, sobretudo nas passagens em que Céline - aparentemente sob o efeito da intensidade do espetáculo evocado ou do sentimento vivido - entrega-se a uma espécie de dinamismo próprio da linguagem. É como se esta se embalasse e as palavras se atraíssem e se encadeassem umas nas outras, para além de qualquer intenção consciente de significação. O leitor - e principalmente o tradutor - vê-se confrontado com uma dúvida angustiante: não sabe se é ele que não entende ou se a única coisa a ser compreendida é justamente essa ultrapassagem de qualquer propósito de significação.

Na segunda parte da obra romanesca de Céline, isto é, nas duas partes de *Féerie pour une autre fois* e na trilogia *D'un château l'autre*, *Norte e Rigodon*, as dificuldades de cunho lingüístico se multiplicam devido às inovações introduzidas no discurso narrativo. O prosador não se satisfaz mais em relatar fatos transpostos de suas antigas experiências: coloca em primeiro plano o *eu* narrador, no momento mesmo da narração. O leitor não se vê mais apenas diante de uma história contada, e sim em face de quem a conta, na espontaneidade de um discurso em vias de se formar. Esta revolução copernicana afeta a história narrada - suposto assunto do romance - e também aquele que a narra. Suas muitas conseqüências interferem no trabalho do tradutor.

A primeira delas é a fragmentação do discurso, que, à semelhança do movimento real de nosso pensamento, passa de uma idéia a outra, de um aspecto a outro do mesmo objeto, de um tempo a outro da mesma história. Reproduz o caminhar do pensamento no tocante também à falta de necessidade de explicitar as referências que faz. Aquele que pensa ou fala se compreende a si mesmo por meias palavras ou simples alusões. O texto é salpicado de uma infinidade de lampejos elípticos jamais desenvolvidos. Basta que um nome, um título ou uma lembrança sejam mencionados, indicados ou sugeridos, para que se passe a outro assunto. O leitor não tem tempo de identificar e muito menos de relembrar as referências.

Ora, estas pertencem a um universo cultural particular. Invocam um saber partilhado da história de um país, das anedotas e palavras que a pontuam, de uma literatura ou, pelo menos, dos títulos de obras ou citações mais conhecidas. Quando captadas, ampliam a cumplicidade do leitor. É exatamente esse efeito que Céline busca. A seu ver, aquele que compreende deve obrigatoriamente «colocar de si», de modo a aderir ainda mais ao texto.

Nomes próprios e citações esboçadas ou implícitas funcionam como senhas de acesso a uma sociedade fechada. Isso redobra a dificuldade do tradutor, a quem cabe fazer a mediação entre o texto e os leitores de outro universo lingüístico e cultural. Além de equivalências lexicais, ele deve en-

contrar significados de outra natureza. Mesmo que compreenda as alusões, identifique os nomes próprios e assinale as citações, precisa ainda fazer com que tais elementos não permaneçam *letra morta* para seus leitores.

Uma série particular de referências deve ser considerada à parte: aquela que reflete o momento mesmo da redação. Por uma escolha deliberada que se enraíza no mais profundo de sua poética - e mesmo de sua metafísica -, Céline inscreve em seus últimos romances, sempre sob forma elíptica ou alusiva, pequenas porções das notícias veiculadas pelos jornais e o rádio: peripécias políticas, *faits divers*, nomes de vedetes, canções da moda etc. A singularidade dessa aposta deve ser sublinhada, pois a atualidade é precisamente aquilo que não se menciona em escritos com pretensões de durar. Seus autores acham que «datar» o texto equivale a expô-lo à caduquice tão logo o presente seja esquecido. Ora, é justamente por este motivo que Céline resolve inscrever a atualidade.

Dois episódios bastam para demonstrar que, na obra celineana, essa escolha é algo de essencial. Falando de um corpo de mulher, o autor diz, já em 1926: «A beleza não promete a eternidade. Mas ao menos sabemos que ela morre. Portanto, que existe» (*L'Eglise*, Ato V). Dez anos mais tarde, volta ao mesmo ponto, ao rebater a acusação, feita por um resenhista, de que é efêmera a gíria de que se serve em *Morte a crédito*. Enfatiza que é por isso mesmo que a utiliza. «Você disse que essa língua morre depressa. Pois então viveu, Vive enquanto a utilizo» (*Romans*, Bibliothéque de la Pléiade, tomo I, p. 1120).

Não é totalmente verdadeiro que a gíria se renova periodicamente. Mas o importante é o argumento construído a partir dessa idéia. É o mesmo que motiva a inscrição de fatos atuais. Inicialmente, eles se destinam a marcar um determinado momento para aqueles que os identificam de imediato, isto é, para os leitores da obra que ainda se lembram da época que dividem com o autor. Céline se dirige, em primeiro lugar, a seus contemporâneos.

Logicamente tais fatos costumam ser verdadeiros embaraços para o trabalho do tradutor. Mas muitas menções podem-se mostrar opacas mesmo para o leitor francês que tenha acesso ao livro muito tempo depois de sua publicação. As notas inseridas nos romances na edição da *Bibliothéque de la Pléiade* objetivam precisamente elucidar as referências e restituir as nuances de enriquecimento de sentido que elas podem comportar. Todavia, se esse trabalho foi realizado, é que Céline ganhou a aposta. Para tanto, foi preciso que seu texto existisse para além de seu impacto sobre os primeiros leitores, de tal modo que o suplemento de cumplicidade propiciado pelas alusões se tornasse dispensável - ou pelo menos que, independentemente de dominá-las em detalhe, o leitor futuro as compreendesse globalmente, como sinal de uma vontade do autor de se inscrever em seu presente.

Por mais que escreva para os compatriotas e contemporâneos, Céline tem esperança de ser lido em outros espaços lingüísticos e no tempo por

vir. Se antes da guerra de 1939 encoraja os tradutores através de cartas e visitas, certamente não é apenas para engordar seus direitos autorais. Em vários momentos, afirma sua certeza de que será apreciado no futuro e, até mesmo, que um século depois sua obra constará das leituras exigidas para o vestibular.

Mas só alcança o público estrangeiro e futuro por efeito de uma inversão. Longe de ir ao encontro dele por meio de um texto e um tipo de narração pretensamente atemporais, mergulha o máximo possível na especificidade de uma língua, de um lugar, de um momento. Em sua opinião, se devem existir universalidade e eternidade, é apenas para aquele que começa por assumir suas singularidades.

Céline tem mais de um traço em comum com Joyce, no tocante ao projeto literário e à atitude frente à língua. A partir de determinado ponto, porém, seus itinerários divergem de maneira surpreendente. Em *Finnegans Wake*, Joyce tende a abrir o inglês ao maior número possível de línguas e a despersonalizar os personagens, de modo a lhes dar uma dimensão mítica. Céline, ao contrário, persiste na exploração dos recursos de uma só língua e vai cada vez mais longe na personalização da história. Mas, apesar de menos desesperadora do que aquela apresentada por *Finnegans Wake*, a tarefa de traduzir Céline é igualmente árdua.

Os obstáculos que o texto célineano opõe à tradução não dizem respeito apenas aos vocábulos vistos isoladamente, mas também à passagem de uma palavra ou grupo de palavras a outro, no tempo infinitesimal do silêncio que suas famosas reticências indicam a todo momento. Para compreender esse novo tipo de percalço, recorramos a uma fórmula que o prosador oferece como alfa e ômega de seu estilo.

Veze sem conta, ele reivindica o mérito de ter renovado o francês tradicional, ao impregná-lo da «emoção da linguagem coloquial». Ora, ambos os termos são apenas aproximativos. Podem ser compreendidos menos em si mesmos do que em contraponto: «linguagem coloquial» em oposição ao discurso escrito; «emoção» como contrário do sentido racional e lógico visado pelo discurso escrito.

Céline sabe muito bem que a entonação, a acentuação e outros aspectos essenciais da linguagem coloquial escapam, por natureza, à linguagem escrita. Além disso, não tem interesse por alguns outros, como a pronúncia. O que o atrai no coloquial é sua aderência ao desenrolar do pensamento, que a escrita reordena para tornar contínuo, coerente e lógico.

Em seu estado original, o pensamento funciona por meio de emissões descontínuas e desordenadas que se encadeiam mais do que se sucedem. Seu princípio de sucessão raramente é lógico. Mas tampouco se limita à emoção, no sentido próprio do termo. Tanto quanto uma reação afetiva do sujeito àquilo que acaba de pensar ou dizer, a passagem a outro segmento

pode ser provocada pela memória ou pelo inconsciente. Seja como for, negligencia a lógica e muitas vezes não se baseia no significado, e sim no significante da palavra ou nas bordas do significado na língua de origem.

Da mesma forma que um jogador de tênis se esforça para tornar imprevisível seu arremesso de bola, Céline procura fazer com que o leitor não consiga antever o segmento seguinte ou fracasse em sua tentativa de antecipação. Ao mesmo tempo, porém, tenta fazer com que ele compreenda a causa da passagem imediatamente após empreendê-la. Eis, portanto, o tradutor obrigado a tornar sensíveis o sentido das palavras de outro idioma e também os deslocamentos implícitos que elas provocaram, por suas propriedades lingüísticas, na língua de origem.

Quanto mais o tradutor domina o francês, melhor percebe as sutilezas do texto de Céline e menos encorajado se sente. Todavia, o prosador é traduzido na quase totalidade das grandes línguas. Ora, é preciso que sua obra tenha muita força para vencer, a um só tempo, as dificuldades de tradução e as prevenções suscitadas por seus panfletos anti-semitas. Ainda que sua força não seja exatamente o tema deste artigo, indicarei os planos nos quais visualizo seus fatores.

*

Até o início do século XX, as literaturas européias, sobretudo a francesa, crescem em clareza, fineza e elegância, ao buscarem a ordem que constitui a razão de ser do escrito em geral. Os grandes inventores anglo-saxões do monólogo interior dão as costas a essa tradição, mas o fazem na intimidade de uma consciência fictícia. Céline coloca em prática a mesma vontade de se aproximar do exercício real do pensamento, no quadro de um discurso endereçado a outrem da primeira à última palavra, numa relação de agressividade que traz, em si mesma, algo a dizer sobre e à nossa época.

Além disso, evoca experiências fundamentais da condição humana, acerca das quais diz o que os outros raramente afirmam, mas que sentimos. Paralelamente, abre espaço para as experiências maiores de nosso século. Isso vale sobretudo para a Europa, uma vez que seus escritos se situam inteiramente entre as duas Grandes Guerras, que os dilaceram. Mas Céline não fala apenas do Velho Continente. Basta lembrarmos que se refere à armas atômicas desde 1946 e em toda a segunda metade de sua obra.

Mesmo que freqüentemente se diga moralista ou cronista, não é apenas como tal que enfoca tais experiências. Elas aparecem transpostas e unificadas por um imaginário regido por forças do inconsciente e grandes interrogações metafísicas. Ao usar seu imaginário e seu estilo para alçar suas evocações ao nível das grandes obras literárias, torna problemática a abordagem mesmo de seus escritos polêmicos.

Com um estilo e uma poética assim, é natural que tenha um sentimento agudo da dificuldade de ser traduzido. Com sua tendência ao exage-

ro, é também de se esperar que fale não de dificuldade, e sim de impossibilidade. É, por exemplo, o argumento que lhe vem inicialmente ao espírito quando, em 1950, lê um ensaio crítico que o acusa de apenas «propagar as fontes joyceanas», de tão-somente «aperfeiçoar o procedimento» inventado por Joyce. «O que me parece equivocado», responde Céline em carta a Isidore Isou, «é você não se incomodar com as traduções! Você embaralha [*pêlemélot*] todas as línguas - ou seja, as músicas. E é a música que acredito ser o essencial!»

Na obra célineana, o sentimento de radical intraduzibilidade acaba desembocando no rãcismo. Ora, o risco que essa armadilha apresenta não nos pode impedir de refletir sobre os fatos reais que desencadeiam o sentimento, na perspectiva de um questionamento sobre a comunicação entre as culturas. Para tanto, recorramos a Chateaubriand:

Em vão acreditamos dominar a fundo um idioma estrangeiro; falta-nos o leite da ama, assim como as primeiras palavras que ela nos ensinou em seu seio e em nossas roupas de bebê; alguns sotaques são exclusivos da terra onde nascemos.

Com o trecho acima, Chateaubriand não se refere exatamente à tradução, e sim à compreensão íntima das obras de uma língua estrangeira. É interessante notar que, devido aos costumes da época, ele fala da ama-de-leite e não da mãe. Assim, evita o qualificativo de língua materna, que facilmente dá margem a interpretações psicanalíticas.

Dessa idéia de que há um elo privilegiado e insubstituível entre a obra literária e a língua de nascimento de seu autor, Chateaubriand chega à seguinte conclusão: «Numa literatura viva, ninguém é juiz competente a não ser de obras escritas em sua própria língua». ³ Faz esta reflexão no momento em que tenta estabelecer um quadro da literatura inglesa que, no entanto, baseia numa constatação acerca dos escritores franceses:

Os ingleses e os alemães têm de nós, gente de letras, as noções mais extravagantes: adoram o que desprezamos, desprezam o que adoramos; não compreendem Racine [eis-nos de volta], nem La Fontaine, sequer Molière completamente. (...) Quando a qualidade de um autor consiste sobretudo na dicção [entenda-se estilo, mas sem esquecer que a palavra dicção é interessante em si mesma], um estrangeiro jamais a entende. Quanto mais o talento é íntimo, individual, nacional, mais seus mistérios escapam ao espírito que não lhe é, por assim dizer, compatriota [sublinhado por Chateaubriand]. (...) Diz-se que as belezas reais pertencem a todas as épocas e países: sim, as belezas de sentimento e pensamento; mas não as belezas de estilo. Ao contrário do pensamento, o

*estilo não é cosmopolita: tem uma terra-natal, um céu, um sol particular.*⁴

As metáforas acima e a referência ao que aprendemos com a amade-leite definem a natureza do vínculo que cada um de nós tem com sua própria língua. Ele se situa no halo indefinido de associações de idéias e coloração afetiva que circunda, em nosso espírito, os sentidos lexicalmente definidos de uma palavra - em termos lingüísticos, as conotações que se superpõem ao sentido denotado.

Tais conotações são determinadas pelas circunstâncias nas quais escutamos o vocábulo sendo pronunciado, principalmente nas primeiras vezes. São determinadas, além disso, pelas propriedades lingüísticas da palavra. As circunstâncias são parcialmente individuais e nos remetem à nossa história pessoal. Em certo sentido, porém, são tão coletivas quanto a sensibilidade às propriedades lingüísticas do significante. Ambas definem a comunidade dos indivíduos que associam as mesmas palavras às mesmas coisas, formas ou estados do mundo natural: a terra, o céu, o sol e todos os dados climáticos, as particularidades do mundo animal, vegetal, mineral.

Faz sentido nos perguntarmos, por exemplo, em que se transformam as páginas de Proust sobre os pilriteiros, aos olhos de alguém que nunca os viu floridos no mês de maio, num país como a França. A mesma indagação podemos fazer sobre alguns trechos de Guimarães Rosa, para alguém que não conhece o sertão brasileiro. E que dizer das vibrações provocadas em nosso espírito pelos agrupamentos de fonemas que compõem o significante de uma palavra? Que ocorre com a personificação feminina da morte em alemão, em que a palavra que a designa é masculina? Que se tornam, em outros idiomas, os efeitos infinitos que tiram os escritores franceses da homonímia entre *mer* (mar) e *mère* (mãe)? Mais do que isso, que ocorre com a relação entre estes vocábulos em português, em que «mar» é masculino?

A literatura é totalmente tecida a partir desse tipo de efeito. Sem dúvida Céline tem consciência disso, na medida em que sua poética o leva a buscar a margem do sentido denotado. É natural, por conseguinte, que insista, tanto ou mais que Chateaubriand, sobre o enraizamento existencial de cada pessoa - e sobretudo do escritor - em sua própria língua. Daí a proclamar esta língua superior às outras existe apenas um passo, que o romancista trata de transpor. É o que constatamos nesta resposta a um entrevistador imaginário:

*- Só existe uma língua, coronel, neste mundo paraconfuso [paracafouilleux]! uma única língua válida! respeitável! a língua imperial deste mundo: a nossa!... as demais não passam de algaravias, o senhor me entende?... dialetos tardios!... sem lapidação nem polimento, farsas! aproximações roucas ou miadas para estrangeiros! ceceios para palhaços!*⁵.

Observemos que, em lugar de mencionar o francês como a língua por excelência, o prosador diz simplesmente «a nossa». Hipérbole e polêmica célineanas à parte, a que se refere senão ao sentimento íntimo e espontâneo que cada habitante do mundo experimenta em seu próprio idioma? Racionalmente, sabemos que todas as línguas se equivalem; moralmente, recusamo-nos a desdenhar de qualquer uma delas e a passar do sentimento de singularidade da nossa à crença em sua superioridade; ainda assim, para cada um de nós existe **a** língua: a nossa.

A comunidade lingüística assim definida é um fenômeno puramente cultural. O dramático em relação a Céline é seu afã de pertencer a grupos identificáveis, de uma maneira baseada não na cultura, e sim na natureza. Assim, acaba projetando esta e outras necessidades no terreno mítico de uma raça. Nos panfletos, reage à conhecida fórmula «a arte não tem pátria» com os seguintes termos: «Que besteira! Que mentira! Que heresia! Que dito mais judeu! A arte não passa de Raça e Pátria! Eis a rocha onde construir».⁶

Afirmações deste tipo nos revoltam, mas precisamos ter cuidado quanto à maneira como lhes fazemos oposição. Elas são perigosas porque, ao se basearem no fato real do enraizamento de uma obra literária em sua língua de origem, podem devolver o prestígio, ao menos em certos espíritos, aos fantasmas a que se ligam. Entretanto, seria inábil pensarmos que lutaríamos melhor contra o racismo simplesmente negando tal enraizamento. Como cada um pode senti-lo, sua negação levaria alguns a concluir que o fenômeno ao qual Céline o associa - a existência de raças no sentido que os racistas atribuem à palavra - teria, ele também, uma realidade. Importa, portanto, mantermo-nos conscientes do enraizamento no tocante à sua natureza, conseqüências e limites.

É verdade que nossa experiência estética da literatura tende a ser mais rica no contato com livros escritos em nossa língua. Mas o mesmo vale para os outros. Neste aspecto, a diferença entre textos elaborados em nosso idioma e escritos traduzidos não resulta em qualquer hierarquia, pois aqueles que situamos na primeira categoria ocupam um patamar secundário para os outros - e vice-versa.

Fortificar a consciência do enraizamento da obra em sua língua de origem é contribuir para o enclausuramento da literatura numa visão que poderíamos chamar de spengleriana. Se limitássemos os livros à partilha das conotações com leitores pertencentes plenamente à mesma comunidade lingüística, as literaturas nacionais se fechariam em si mesmas, sem possibilidade de difusão em outras áreas lingüísticas e culturais. Por sua vez, cada leitor se restringiria às obras escritas em sua própria língua.

Ora, que seria a cultura de um francês moderno sem Shakespeare, Dostoiévski ou Kafka? Esta simples pergunta já nos faz recordar que há todo um aspecto das obras que escapa ao enraizamento. Lembra-nos ainda que, não somente as belezas de sentimento e pensamento - nas palavras de

Chateaubriand -, mas também as belezas de forma podem, ao menos até um determinado ponto, ser traduzidas. Para ter acesso a elas, aceitamos inconscientemente perder a parte intransmissível ou a compensamos com imagens e conotações diferentes daquelas evocadas pelo texto original.

O que está em jogo é exatamente a manifestação, no espaço, de uma das condições de sobrevivência e universalização das obras: aquilo que Malraux chamou de metamorfose. Esta noção ocupa o centro de sua reflexão estética antisplesseriana e é ilustrada sobretudo pelas artes plásticas. Mas vale também para outras modalidades, entre as quais, a literatura.

Nas epopéias de Homero, nas tragédias de Ésquilo e Sófocles ou mesmo nas de Shakespeare e Racine, evidentemente não vemos o mesmo que os autores e seus compatriotas. Nem mesmo todo o esforço e toda a filologia do mundo nos possibilitariam recuperar o sentido original de tais obras. No entanto, elas nos tocam profundamente e encarnam a literatura tanto quanto os textos mais recentes escritos em nossa língua.

A declaração de Céline quanto à impossibilidade de qualquer tradução parece se fundamentar em sua própria obra. Porém, prolonga-se até um horizonte onde encontra o racismo. Tal fato merece reflexão. Seus escritos são daqueles que parecem aderir totalmente à língua na qual se engendram. Por meio das particularidades de seu estilo e de sua poética, o autor cria laços tão numerosos e difíceis de definir que ficamos tentados a vê-los como indissociáveis.

Para o leitor «compatriota», é fascinante mergulhar cada vez mais nesse encadeamento inesgotável de sentidos superpostos, alusões, ecos e vibrações. Merecidamente, tudo isso faz parte do prazer da leitura. Mas os próprios comentários de Céline nos forçam a pensar nos perigos de tal encantamento. Se mal interpretado, o sentimento de comunidade que o alimenta nos pode fechar numa cultura nacional e nos levar a desconhecer a metamorfose que subentende toda experiência artística. Pode até mesmo nos fazer resvalar para o chauvinismo e o racismo.

No presente, a obra célineana é uma das mais estimulantes e mais capazes de despertar um sentimento vivo da literatura. Mas o reconhecimento de sua força exige que permaneçamos atentos aos perigos que lhe são inerentes. Da mesma forma, nossa atenção não nos pode impedir de reconhecer sua força.

Tradução de Dau Bastos

Notas

- 1 *Henri Godard é professor do Instituto de Letras da Paris IV, em Sorbonne. Publicou Poétique de Céline e Céline scandale, pela Gallimard. Apresenta as obras completas de Céline, na Bibliothèque de La Pléiade, pela Gallimard.*
- 2 *Céline, L.-F.: Mort à crédit, in Romans, vol. I, ed. Henri Godard (Paris, 1981/1936), 706.*
- 3 *Chateaubriand, F.-R.: Mémoires d'outre-tomb (Paris, 1946/1849-50), livro 12, capítulo 3, p. 412.*
- 4 *Ibidem.*
- 5 *Céline, L.-F.: Entretiens avec le Professeur Y (Paris, 1955), p. 107.*
- 6 *Céline, L.-F.: Les Beaux draps (Paris, 1941), pp. 176-77.*