

Você o som, e eu o eco

Helena Martins*

I. “Você o som, e eu o eco”: assim termina uma das peças mais recentes de Peter Handke, monólogo espetacular, solto na voz de uma personagem feminina.¹ A mulher que ali toma a palavra vem de uma outra peça: ela é aquela figura que, em *A última gravação de Krapp*, de Beckett, aparece mencionada nas memórias gravadas do senhor que vemos a sós no palco, lembrança dispersa de um amor de juventude. Handke descreve o próprio monólogo como um eco à obra-prima de Beckett; e acrescenta: “eco, se bem me lembro, é também o nome de alguém na mitologia grega, uma deusa menor, uma ninfa (...) definitivamente uma mulher, a voz de uma mulher” (2010, posfácio, p. 103).

Um som, um eco; um autor, outro autor; uma peça, outra peça; um personagem, uma personagem; voz de homem, voz de mulher. Nesse escrito em tantos sentidos reverberante, encontro uma circunstância favorável para pensar o movimento da tradução.

Um idioma, outro idioma: na sua versão alemã, a peça é já também reverberação de um “original” escrito pelo próprio Handke em francês.² Como Beckett, Handke se dispõe a habitar primeiro o idioma estrangeiro, para só depois retornar à língua materna, agora em melhores condições de estranhá-la, desabitua-la, desconjuntá-la. E como também acontece regularmente com as auto-traduções de Beckett, a versão para o alemão apresenta instrutivas discrepâncias com relação ao “original” em francês. Empenhados não propriamente em *dizer de novo*, mas antes em *fazer de novo* numa língua o que antes tinham feito na outra, tanto Beckett quanto

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/CNPq.

¹ *Bis daß der Tag euch scheidet oder Eine Frage des Lichts* [Até que o dia os separe ou Uma questão de luz] – doravante T (de *Tag*). A passagem citada: “*Du der Hall, und ich der Nachhall*” (T 67). São minhas as traduções sem outra indicação. Agradeço a Marcia Schuback e Tito Palmeiro pela ajuda tradutória e reflexiva.

² *Jusqu’à ce que le jour vous sépare ou Une question de lumière*, doravante J (de *Jour*). É trilingue a edição que utilizo aqui (Handke, 2010): inglês, em tradução de Mike Mitchell, e originais em francês e alemão.

Handke nos mostram – já nos modos singularmente livres como se auto-traduzem – que, quando estamos com sorte, o jogo entre diferença e repetição que marca o gesto tradutório se trava sobretudo na esfera daquilo que os escritos são capazes de deslocar: na vida.

Ao escrever este texto, busquei reagir ao mesmo tempo às duas versões, apropriando-me tão livremente quanto possível da riqueza de suas diferentes predileções, ênfases, omissões, acréscimos. A fertilidade do monólogo de Handke para pensar o tema que anima este número de *Tradução em Revista* não se limita, no entanto, às circunstâncias particulares da sua urdidura e reurdidura linguística, aos modos (formidáveis) como o autor põe em trânsito, fricção e contágio o francês e o alemão. Nas linhas que se seguem, a ênfase será de fato outra: o que busco mostrar brevemente aqui é como a peça ela mesma pode ser lida como ficção pensante atravessada pelo motivo da tradução: a tradução entre idiomas nacionais, é certo, mas também, num sentido que se quer o mais literal possível, a tradução entre a língua dos vivos e a dos mortos, a da mulher e a do homem, a do adulto e a da criança, a das coisas animadas e a das inanimadas, a tradução entre a língua de Beckett e a de Handke.

De todos esses pares, caberia dizer, talvez: você o som, e eu o eco. E em todos os casos, perturbadoras e imprescindíveis ao pensamento que se desdobra, parecem murmurar sempre as perguntas: você quem? eu quem? quem soa? quem ressoa? No espaço curto deste ensaio, procuro indicar que a força singular do monólogo de Handke está, em parte, nos modos poéticos como permite conjugar a tradução ao eco, à ressonância – e também à música, ao canto, à dança. E isso de uma forma que faz hesitar promissoriamente a hierarquia entre som e eco, entre soar e ressoar.

II. Os que conhecem *A última gravação de Krapp* vão se lembrar: Beckett põe em cena o solitário e mal-ajambrado senhor Krapp. É o dia do seu aniversário de 69 anos, e Krapp se posta diante de um gravador, em ritual que vem cumprindo infalivelmente por mais de trinta anos, desde o dia em que renunciou ao amor e à vida mundana, trancafiando-se num cômodo escuro e confinado, para elaborar a sua “obra magna”. Diante desse gravador, cabe-lhe a tarefa de registrar, como a cada aniversário, os feitos do ano, seus

progressos espirituais e intelectuais. Mas o Krapp que vemos em cena é um senhor indigente – não um sábio em marcha para o discernimento, mas, bem ao contrário, um tipo a mais na legião de desvalidos admiráveis que erram pelas linhas de Samuel Beckett. Antes de começar sua gravação do ano 69, Krapp decide escutar uma das fitas antigas – a fita dos seus 39. Ouve em geral perplexo a própria voz, que lhe parece remota, alheia, por vezes risível (vai literalmente ao dicionário para entender o que disse). Atrasa e adianta a fita, em busca do trecho que rememora o tal episódio de amor de juventude. Quando finalmente encontra o que procurava, o que vemos é um Krapp que, aos 69 anos, escuta-se falar aos 39, rememorando um passado ainda mais distante. A peça que Handke decide ecoar é já, ela mesma, uma cadeia de ecos. Eis a memorável passagem:

Passa da meia noite. Nunca se ouviu um silêncio assim. A terra poderia estar desabitada.

[Pausa] Aqui termino –

[Krapp desliga o gravador, rebobina a fita, liga de novo]

...alto do lago, com o bote, fomos nadar perto da margem, depois lançamos o bote na corrente ficamos à deriva. Ela estava deitada no madeirame, as mãos sob a cabeça, os olhos fechados. Sol forte, um pouco de brisa, a água batendo de leve no casco, do jeito que eu gosto. Notei que ela tinha um arranhão na coxa e perguntei como tinha acontecido. Colhendo framboesas, ela disse. Então eu repeti que achava que não valia mais a pena, inútil continuar, e ela concordou, sem abrir os olhos. (Pausa.) Pedi que olhasse para mim e depois de alguns instantes — (Pausa.) — depois de alguns instantes ela me olhou, os olhos só frestas por causa da luz. Me inclinei sobre ela para fazer sombra e eles se abriram. (Pausa. Baixo) Me deixaram entrar. (Pausa.) Fomos sendo levados por entre os juncos até encalhar. Nossa, o jeito como aqueles juncos pendiam, suspirando ao toque da proa! (Pausa.) Deslizei sobre ela, meu rosto no seu peito, minha mão no seu corpo. Ficamos lá sem nos mover. Mas sob nossos corpos tudo se movia e nos movia, suavemente, para cima e para baixo, de um lado para o outro.

[Pausa]

Passa da meia-noite. Nunca se ouviu –³

É esta a mulher que toma a palavra no monólogo-eco de Peter Handke. Ela retorna agora sob a forma de uma estátua de pedra, erguida sobre um túmulo. A seu lado, outra estátua, uma figura masculina. Antes de o monólogo propriamente dito começar, a voz em off de um espectador virtual per-

³ Esta tradução responde às versões em inglês (Beckett, 2006, p. 227) e francês (Beckett, 2014, p. 26-27).

gunta-se “que temos ali?” – e passa a descrever obliquamente a cena imaginada para o palco: duas estátuas de corpo inteiro, esculpidas em nichos adjacentes numa mesma placa de pedra, lembrando antigas lápides de casais romanos. Algum bêbado a caminho de casa teria pintado de vermelho os lábios do homem, além de plantar-lhe na cara um nariz de palhaço e enrolar sua testa com tiras de fita cassete: Krapp. Lado a lado, como antes no barco, mas agora imóveis em seus nichos na pedra, Krapp e a mulher. Bem semelhantes em postura, cor, textura e vestimentas, as duas estátuas se distinguem ao olhar mais atento. O homem, com seu “rosto e seus lábios enrugados e encovados, suas fontes afundadas”, parece “pra lá de morto” – a mulher, por sua vez, está “cheia de vida”, os “lábios premidos num sorriso enigmático”, no rosto “um brilho luminoso, que lembra não a morte, mas um sonho à beira do clímax”, no busto seminu, “como numa espécie de alucinação”, o vaivém de um respirar:

Nada contrasta mais do que este homem e esta mulher: é o contraste entre a morte e a vida. E é neste momento que os olhos dela se abrem – ou será que isso ainda é alucinação? Não, ela se mostra viva, primeiro só pelo olhar, depois porque se põe a falar, com uma voz que não parece vir do sepulcro, que soa, ao contrário, leve, quase bucólica. Embora ela não se vire para o homem que está seu lado, está bem claro a quem ela se dirige:

(J 71-72, T 36-38)

III. Começa então o monólogo. O motivo por excelência tradutório do descompasso entre línguas aparece de forma explícita, já de início, e vai atravessar a peça toda com modulações e matizes surpreendentes. A mulher-estátua começa de assalto: “O jogo é meu agora. Seu jogo acabou, Mister Krapp, Monsieur Krapp, Senhor Krapp”⁴.

A multiplicação irônica das formas masculinas de tratamento alude ao bilinguismo artístico de Beckett e retoma com outra inflexão (feminina?) a sua provocativa onomástica: *Krapp* é, sabemos, homófono de *crap*, em inglês, *porcaria*, *merda*, *bobajada* – senhor, monsieur, mister (tanto faz?) *crap*.

⁴ “Mon jeu maintenant. Ton jeu est joué, Mister Krapp, Monsieur Krapp.” (J 74); “Mein Spiel jetzt. Dein Spiel, es ist gespielt, Mister Krapp, Monsieur Krapp, Herr Krapp” (T 38). Em português, perde-se a hesitação entre *jogo* e *performance artística*, sentidos ativos tanto em francês (*jouer*, *jeu*) quanto em alemão (*spielen*, *Spiel*). Handke evoca diretamente aqui a fala inicial do Hamm de *Fim de partida*, obra que explora também a polissemia de *play/jouer*: “Minha... (bocejos) ... vez. De jogar” (Beckett, 2002, p. 39).

Agora é a vez da mulher, que prossegue, mordaz. Ela insiste na bagunça das línguas, acusando Krapp de ter atuado sob um “nome falso”, num “idioma que não era o dele” (J 74, T 38). Rimos: acusa-o de estar fazendo teatro? De si mesma, ao contrário, ela diz: “...eu, a mulher a seu lado no barco (...) eu estou falando e atuando, Mister, na minha própria língua, a língua da minha infância e a língua dos meus sentidos” (J 75, T 39-40). De novo, o humor surpreende, suspende: a voz da moça do barco – esta que agora diz falar-actuar sem falsidade, em sua *própria* língua, língua da infância e dos sentidos – essa voz sai da boca de uma morta, da boca de uma estátua, da boca de uma pedra. A peça vem vazada numa linguagem porosa, que faz teatralmente permeáveis os tempos, infância, mocidade, velhice; a vida e a morte; o animado e o inanimado.⁵

Na circunstância desses desconcertantes contágios – a mulher segue, no entanto, enfatizando a separação: “nós dois, nós estamos jogando dois jogos diferentes”, atuando em peças diferentes (J 76, T 40). Mas também aí o que se diz entra em cômico descompasso com o entorno. Handke emula um procedimento frequente em Beckett, espécie de método que o irlandês certa vez descreveu como criação sistemática de “uma dissonância entre meios e usos” (2009, p. 518). A voz da mulher diz: estamos em peças separadas, jogamos jogos diferentes – mas é na mesma peça, na mesma cena, na mesma lápide, na mesma tumba inerte que ela diz isso.

Essa hesitação entre desencontro e encontro mantém-se peça afora. Depois de ironizar a “liturgia” das pausas e silêncios do personagem beckettiano – “pausas cheias de significados ocultos e afinal nada ocultos”; silêncios que funcionavam como “lei despótica contra a qual não havia argumentos” (J 77-78, T 41-42) –, a mulher admite, por outro lado, ter havido momentos em que o silêncio de Krapp lhe fizera bem e descreve o que lhe tinha parecido ser uma certa comunhão:

Apesar disso, admito que houve momentos em que me fez bem o silêncio que você impôs. (...) Ah, momentos em que o seu silêncio fez mesmo silêncio, em mim e também à nossa volta, um silêncio contrário à maior parte dos seus silêncios, um silêncio, ah, além das palavras e das segundas in-

⁵ E se também nisso Handke ecoa Beckett, não se trata de recurso anódino ao *teatro do absurdo*, rótulo que o próprio Beckett recusou: “nunca pude concordar com a ideia de um teatro do absurdo. (...) É absurdo dizer que algo é absurdo. Isso ainda é um juízo de valor” (Beckett *apud* Juliet 2009, p. 24 e 38).

tenções, um silêncio que me pôs para pensar. Pensar em quê? Pensar somente, um silêncio que era pensamento puro, um silêncio que pairava céu afora sem parar, sem parar, sendo ainda assim imóvel e material (...) O pássaro real se tornou o pássaro imaginário e vice-versa. (...) Uma pedra abriu os olhos e nos olhou. (...) Eu tinha horror ao silêncio, como tinha horror ao cansaço. Você abriu meus ouvidos para esse silêncio desconhecido, e logo depois meus olhos. “Veja só como está tudo tão quieto!” tornou-se a nossa exclamação conjunta naquela época, e para mim, pelo menos, foi mesmo uma época. Durante aquela época de abrir-os-olhos-para-o-silêncio, usamos uma forma verbal que não existe nem na minha gramática nem na sua – o dual, este que vem entre o singular e o plural: “dois escutávamos, dois olhávamos”. (J 78-79, T 42-44)

Muita coisa aqui. O encontro entre esses dois “estrangeiros” se dá numa língua de tradução que não é, no entanto, língua de mediação entre os idiomas respectivos. É antes uma *outra* língua, com novidade gramatical: língua para exclamação conjunta, com uma forma verbal sob medida para marcar o comum de dois – o dual, a forma na qual o *ambos* alcança o tecido da gramática, seus dispositivos flexionais mais inadvertidos. O belo e inédito instante de silêncio e pertencimento que tinha vigorado na peça de Beckett (“nunca se ouviu um silêncio assim”) é agora revigorado com as ênfases dessa improvável cena de tradução, tradução de algo inaudito para uma língua ignorada. Disso soube bem Clarice Lispector: “no grande risco de ter a realidade”, trata-se de “traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço” (2009, p. 19).

Ter a realidade não é aqui, no entanto, descrevê-la ou compreendê-la; é antes deixar-se interpelar, ouvidos e olhos. Escutar o silêncio é também *vê-lo*: o tempo é breve mas tem a força distintiva de uma época, instaura-se ali a época de abrir os olhos para o silêncio. O que silencia? O que é dizer que o mundo que *vemos* se cala? Já não é o mundo visível, de saída, afásico? Com Beckett, poderíamos dizer, talvez: são os “pequenos pássaros da interpretação” que prometem parar de cantar (2009, p. 519). O mundo visível não é afásico: tagarela a todo instante os nossos próprios discursos, testemunha a todo momento que fomos incapazes de “deixar que o mundo silencioso seguisse com seu próprio trabalho, interpretasse a sua própria cena, incapazes, para resumir, de deixá-lo quieto”⁶.

⁶ “...de laisser le monde silencieux faire son travail et son jeu, de laisser tout court” (J 80). // “...die Stille Welt ihre Arbeit tun und ihr Spiel spielen zu lassen – sie, kurz gesagt, zu lassen” (T 45).

Esse mundo que silencia brevemente os pássaros da interpretação não é, no entanto, um mundo “objetivo”, uma factualidade supostamente bruta; é antes um mundo no qual há alguma promessa de reciprocidade ou transbordamento entre quem ouve e quem é ouvido, quem vê e quem é visto, entre sujeitos e objetos. O pássaro real se torna o pássaro imaginário e vice-versa. Uma pedra abre os olhos e nos olha. Essa língua de “dois-olhar” e de “dois-escutar”, falam-na (cantam-na?) por alguns instantes, quem sabe, não só a mulher e o homem, mas também o humano e o não humano, o animado e o inanimado, os vivos e os mortos.

E é maravilhoso o modo como Handke faz tudo isso confluir com a circunstância bastante concreta da tradução – a língua que aqui aparece como *nova*, aquela que traz novidade gramatical e existencial, não é uma língua misteriosa e transcendente, é simplesmente outra língua, que *por acaso* não é a minha. O dual é um recurso conhecido, de línguas reais, entre elas as seguintes: lakota, maori, samoano, hebraico bíblico, árabe clássico e moderno, egípcio, sami, nenets, khanti, lituano, eslavo oriental antigo, inglês antigo, irlandês antigo, gaélico, avéstico, sânscrito, grego antigo, língua de sinais americana – e também esloveno, a língua falada na região em que Handke nasceu, no sul da Áustria. São línguas, é verdade, em sua maioria, ou “mortas” ou minoritárias – e isso é sugestivo. A *outra* língua está, de certa forma, à disposição, participa do mesmo mapa linguístico, mas ocupa ali lugares relativamente remotos. O outro está no mesmo mas não faz alarde.

Nessa economia de idiomas maiores e menores, a peça de Handke reclama a voz da mulher; a obra se quer ela mesma um eco, voz uma de ninfa, deusa minoritária. E essa mulher morta diz, além disso, estar falando no idioma de sua infância – língua de gente morta, língua de mulher, língua de infância, línguas remotas.

A voz feminina prossegue e, novamente, repisa o desencontro. Depois de admitir o bem que o silêncio de Krapp lhe tinha feito, volta a acusá-lo, agora de nunca ter realmente acreditado naquele silêncio: “ao invés de ser um ninguém no silêncio, você foi o tempo todo a primeira pessoa (...) você não foi homem o bastante para a ocasião. Não foi criança o bastante” (J 81, T 45-46). A língua da infância, língua dos sentidos, vem aqui também

como língua que deflaciona a primeira pessoa, que não quer expressar, significar, referir, explicar, que acomoda o “ser um ninguém no silêncio”:

Uma criança sentada na grama em algum lugar ergue o braço e aponta. O que aponta? O que indica? Nada, nem o espaço, nem o vento, nem a nuvem (...) [Ela aponta] o nada, no nada, como se o seu braço fosse alçado pela força do nada ao redor, pelo puro prazer de apontar, apontar, apontar nada, duas vezes nada, para ninguém” (J 83, T 49)

A peça toda é beckettianamente atravessada pelo desejo de uma língua que não significa, não refere, nada aponta em particular, uma língua *inexpressiva*⁷. A mulher, no entanto, acusa Krapp (Beckett?) de ter estado constantemente apontando para algo específico, a saber, o sem sentido da vida, a própria inexpressividade de tudo: acusa-o de já ter nascido velho e amargo, de ter se comportado como um “profeta Jeremias” até mesmo antes de nascer, ainda no útero – acusa-o enfim de não ter jamais podido ser aquela criança que ergue o braço do nada, para o nada, apontando sem apontar. Em passagem que cita *Godot*, ouvimos, nesse tom, a mulher dizer: “e qual era a sua profecia de A a Z? Nossas mães nos põem neste mundo escanchando suas pernas maternas na beirada de uma cova aberta; a luz cintila um segundo, brilha brevemente: caímos na cova e é isso, nada mais”.⁸

E, no entanto, o monólogo parece, em seguida, dar uma espécie de revirada, quando, ainda recriminando Krapp por jamais ter sido capaz de “falar a dois”, por jamais ter sido realmente capaz de um “duólogo” – bela mistura de diálogo com dueto –, a mulher diz, por outro lado:

a dois você soava falso (...) e então eu entendi: apenas sozinho você existia, só como um clandestino é que você dizia o que pensava e pensava o que dizia, dava os seus verdadeiros suspiros. Com os outros: deslocado. Solo: de novo no seu elemento. Só quando estava sozinho é que você andava com seu próprio corpo, ria o seu próprio riso. Só quando sozinho é que você incorporava um centro. E esse centro, esse centro raiava, espalhava raios para todos os lados, e, mesmo sem se mexer, você tinha ainda assim o ar de quem dançava. E foi assim que vi você pela primeira vez. Você achava que estava sozinho e eu vi você; foi assim que conheci você. (J 88, T 55)

A queixa tantas vezes repetida do desencontro e do logro cede então espaço ao reconhecimento de uma outra espécie de encontro – um encontro que

⁷ Sobre isso, ver “Three dialogues with Georges Duthuit” (Beckett 2006, IV).

⁸ J 86-87, T 53-54. A passagem de *Godot* evocada: Beckett 2006, III, p. 82.

se dá justamente *no desencontro*. A mulher diz então que, ao longo dos anos, sempre que sentia “medo de perder a fé”, fingia deixar a sós o velho Krapp, mas apenas para poder ir espioná-lo, observá-lo às escondidas:

em movimento ou parado (...) você era um de novo um dançarino. Um dançarino ambíguo, diga-se. Sua dança solitária era ao mesmo tempo alegre e resignada, os passos, visíveis ou invisíveis, majestosos e ao mesmo tempo perdidos, seu esplendor pacífico, o de um guerreiro, o de um idiota, o de um bobo – um bobo não apenas sem rei, um bobo abandonado por tudo e todos, desde o começo, desde que nasceu. (J 89-90, T 56)

Sentimos talvez que o lugar às escuras de onde a mulher espiona Krapp é também a plateia de onde os espectadores espiam as danças imaginadas por Beckett, por Handke. A dança é ambígua: dança de extravio e de liberdade, estranha e magnífica dança de quem agora está inteiramente só, um bobo da corte sem rei (um outro tipo de artista?). Dança, enfim, de quem perdeu seu povo. Dança de criança que ainda não tem povo?

Mas, espionando, eu pude vê-lo (...) como a criança que você é sem jamais ter sido (...) Ou talvez eu o tenha visto não como criança, mas como um órfão, um órfão nato, órfão já no momento da concepção, órfão já no ventre da sua mãe. (...) Você, o despovoado, do começo ao fim dos seus dias, você esteve mandando sinais. (J 91-93, T 57-59)

Dança de órfãos, afinal a dança inadvertida de todos nós: o órfão, o perdido, o *despovoado* é também o *despovoador* (*le dépeupleur*⁹) – e esteve sempre mandando sinais. Em muitos momentos, o monólogo retoma esse tema dos sinais sem significado, em conexão com a dança, com a música e também com a piada, o chiste¹⁰. A dança, a música, o riso: sinais sem significado mas cheios de precisão – sinais intransitivos, talvez, mas partilháveis. Krapp (Beckett) teria estado sempre mandando sinais que, “acumulados e combinados com tanto contentamento e ritmo, mostravam a cada um o seu lugar no vazio que se criava ao seu redor (...) você, o órfão, mostrando a mim o meu lugar de órfã” (J 93, T 59).

E aqui, em um momento particularmente intenso do monólogo, a mulher diz, admirada: “talvez fosse... talvez seja eu a pessoa sombria e lúgubre, eu, esta mulher aqui” (J 95, T 61). Você era talvez eu; e eu era talvez

⁹ “... toi, le dépeuplé, mon dépeupleur” (J 93). *Le dépeupleur*, uma das novelas de Beckett.

¹⁰ “Suas frases eram inquestionáveis. Em parte porque eram sempre engraçadas (...) se não tivessem jeito de piada, você se recusava a conceder-lhes o posto de sinais” (T 60).

você – em toda a sua aparente negatividade, talvez viesse afinal de você aquela “gaiata e vã alegria de viver” (T 58). Esse acontecimento, esse dar-se conta de que o mais estranho (você) ameaça ser afinal o mais íntimo (eu), tem muito a ver com o movimento da tradução: com o que a move e com o que ela é capaz de mover.

Trata-se, no entanto, de um dar-se conta que não corresponde tanto à capacidade de encontrar significados para os sinais, mas antes à capacidade de aderir à sua intransitividade, de entrar no seu movimento – mais como quem dança ou como quem ri ou como quem canta do que como quem decodifica ou interpreta: “eu me junto a você na minha noite insignificante, gaguejando baixinho uns nacos de palavras obscuras, e ao mesmo tempo sinto que preciso cantar esses gaguejos, palavras vagabundas que respondam àquela canção que você um dia cantarolou” (J 95, T 62). Desejo de responder *em ato*, desejo de traduzir.

Traduzir uma dança, um canto, uma criação, um som não pode ser senão redançar, recantar, recriar, ressoar. Nas cores do monólogo de Handke, o motor da tradução pode ser visto como o desejo do encontro no movimento: “cantar, do fundo do meu sonho, movendo os lábios do modo como, sob o nosso barco e sob nós, tudo se movia e nos movia, suavemente, para cima e para baixo, de um lado para o outro” (J 96, T 63). Mas é também o desejo do desencontro, o interesse pelo que pode haver de estranho numa dança, num canto, num som, numa criação, numa língua, numa forma de vida. Vontade de aderir, sem propriamente entender, a outros sinais intransitivos, alterar não tanto o entendimento mas a sensibilidade, vontade talvez de apenas mudar de lugar: “meu coração mudou de lugar, e você comenta que, em árabe, *mudar de lugar* e *coração* têm a mesma raiz. Mais estranho ainda. Tão estranho que me entrego aos seus cuidados (J 97, T 64).

IV. Disse de início que a peça de Handke é uma ficção pensante atravessada pelo motivo da tradução. Seria plausível entender que, em passagens como esta última, que menciona uma particularidade do árabe, teríamos um pensamento da tradução em sentido estrito, ao passo que, nos outros tantos momentos em que, com Handke, somos levados a escutar línguas por traduzir na mulher, na criança, no velho senil, nos mortos, nos pássa-

ros, nas pedras, em Beckett, em Handke – nestas passagens a tradução só poderia comparecer em sentido muito amplo, figurado. Não discordo. Mas creio que o monólogo de Handke acena *também* com a promessa de demover, nesse caso, a fronteira entre o estrito e o amplo, o literal e o figurado. Pois a peça toda favorece um pensar-sentir radical, no qual, muito literalmente, línguas não coincidem com idiomas nacionais, línguas são formas de vida, umas mais habituadas, outras mais estranhas e remotas.

O anseio beckettiano por uma linguagem *inexpressiva*, uma linguagem que não é instrumento para significar, talvez apareça aqui como desejo de um outro no mesmo: desejo de perder, digamos, a língua do homem para as línguas da criança, da mulher, do bobo, da pedra, do pássaro, da arte. “Cantar custa uma língua” – soube cantar tão bem Adília Lopes, na mesma língua que soube perder (2009, p. 63).

O movimento da tradução é o de (des)encontrar, de cavar um outro no mesmo, liberar a força de línguas rarefeitas, desfazer hierarquias que as submetem a línguas dominantes. Com sorte, uma língua, uma vida, abre os olhos e nos olha: como aquela pedra que esteve sempre por lá. Com sorte, uma peça abre os olhos e nos olha. Se, nesse processo, a minha velha língua ressurgir como algo que já foi *desde sempre* mais próximo da música, do canto, da dança, do riso, do grito, então o desejo de traduzir uma língua estranha, uma vida estranha, é um pouco como o desejo de fazer eco a um marulho escutado, um pouco como a urgência de ressoá-lo.

Mas quem soa? Quem ressoa? Onde o original? Onde a tradução? A mulher, já sabemos, encerra o monólogo dizendo “Você o som, e eu o eco”. E a essa altura ressoam ainda mais alto para nós as perguntas: eu quem? você quem? Na atmosfera indecisa e precisa desse *eu-você* – na vivência dessa promissora hesitação entre língua de origem e língua de destino –, não surpreenderá constatar que esta própria frase final, a frase que dá título ao meu texto, simplesmente não comparece no original em francês; vem apenas na tradução para o alemão. Parecerá também estranhamente natural que, findo o monólogo, a voz em off daquele espectador virtual retorne para, em arremate, descrever um estranho e natural efeito do longo – e definitivamente feminino – eco recém-escutado:

O que vimos no final: Pouco a pouco, ela foi voltando para o seu nicho enquanto ainda falava e, uma vez lá, foi fechando os olhos, também devagar, o rosto e o corpo mais resplandecentes do que nunca. Será outra alucinação que figura masculina a seu lado pareça estar ficando como ela, mesmo que quase imperceptivelmente? Ou será simplesmente uma questão de luz (e sombra)? (J 100, T 67)

Referências

BECKETT, Samuel. *Krapp's Last Tape*. / "Three dialogues with Georges Duthuit". In.: *Samuel Beckett: the Grove Centenary Edition*, vols. III e IV, Ed. P. Auster. New York : Grove Press, 2006.

_____. *La dernière bande suivi de Cendres*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

_____. *The Letters of Samuel Beckett: 1929-1940*. M. D. Fehsenfeld, L. M. Overback (eds.). London: Cambridge University Press, 2009.

HANDKE, Peter. *Till day you do part or A question of light*. Eng. Translation by M. Mitchell. Trilingual edition, French/German. London: Seagull Books, 2010.

JULIET, Charles. *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*. Tr. T. Cooke and A. Nesme. Champaign/London : Dalkey Archive Press, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOPES, Adília. *Dobra*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

Resumo: "Você o som, eu o eco": assim termina o monólogo de Peter Handke em torno do qual este artigo constela, reconhecendo ali uma ficção pensante atravessada pelo motivo da tradução. Mostro que sua força singular está, em parte, nos modos poéticos como permite conjugar a tradução ao eco – e também à música, ao canto, à dança. E isso de uma forma que faz hesitar promissoramente a hierarquia entre som e eco, entre soar e ressoar.

Abstract: "You were the sound, and I resounded": thus ends the monologue by Peter Handke around which this paper revolves – a thinking fiction that responds vigorously the issue of translation. I show that the play's unique strength lies partly in the poetic ways by which translation is brought together with echo (and also with music, with song, with dance), in such a manner that the hierarchy between sound and echo is turned promisingly hesitant.