

A CRÍTICA DA RETRADUÇÃO POÉTICA

Álvaro FALEIROS¹

*Le dernier point de vue de en date est celui de la poétique.
C'est celui d'une reconnaissance de l'inséparabilité entre
histoire et fonctionnement, entre langage et littérature. Et par
là le travail pour reconnaître l'historicité du traduire, et des
traductions.*

Henri Meschonnic (2008, p.59).

- **RESUMO:** Em publicação relativamente recente sobre a retradução, Milton e Torres (2003) assinalaram a pouca atenção teórica que tem sido dispensada ao fenômeno, apesar de se tratar de uma prática corrente e de uma parte constitutiva da trama complexa de todo sistema literário. Neste artigo, a partir das reflexões de Goethe, Berman e Gambier sobre a retradução, visa-se apontar alguns caminhos para a compreensão da relação entre crítica e retradução poética por meio de uma crítica de retraduições poéticas feitas no Brasil.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Tradução. Retradução. Crítica. Poesia.

Introdução

Apesar de ser uma prática tão corrente, ou mais, do que a própria tradução, devido ao constante interesse comercial e acadêmico pelos textos canônicos, a retradução tem sido objeto de poucas análises². O pouco interesse que tem suscitado não condiz com sua riqueza e complexidade, pois a retradução é a reapropriação de uma obra já traduzida, acrescentando-lhe novas leituras e relevos por meio da reescritura da reescritura; movimento duplo, voluntário ou não, de crítica: à crítica que é o ato tradutório (CAMPOS, 1976) soma-se outra ou várias outras. A retradução configura-se, assim, como um espaço possível e rico de reflexão sobre o fazer poético.

A retradução exige, inicialmente, uma compreensão do seu vasto campo de possibilidades, e que abrange, pelo menos, quatro grandes práticas.

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas- Departamento de Letras Modernas. São Paulo - SP – Brasil. 05508-900 – alvarofaleiros@terra.com.br

² Em publicação relativamente recente sobre a questão, Milton e Torres (2003) ainda assinalam a pouca atenção teórica dispensada ao fenômeno.

A primeira acepção comumente dada à retradução, assinala Gambier (1994), é a da tradução de um texto, em geral de línguas pouco conhecidas em uma determinada cultura, a partir de uma outra tradução já realizada para uma língua de maior divulgação; como ocorreu com traduções de Byron, no Brasil, feitas a partir do francês³. Esse sentido é adotado por Laranjeira (1993, p.112), ao se referir às traduções de Villon no Brasil, quando comenta que os tradutores: “[...] teriam feito uma retradução, conforme as seguintes etapas: texto original em *moyen français*, tradução intralingual para o francês moderno, tradução para o português moderno.” Esse tipo de retradução, também chamado de **tradução indireta**, acarreta uma série de questões como os “efeitos” na recepção de uma obra devidos à utilização de uma linguagem mais ou menos arcaizante ou, ainda, sobre a necessidade de se considerar uma tradução como verdadeiro texto de partida.

Há um caso de “retradução como tradução indireta” que serve para exemplificar uma segunda prática de retradução, que proponho chamar de **retradução como autocorreção**. Trata-se da tradução de “O Corvo”, de Edgar Poe, feita por Machado de Assis, sobre a qual, assinala Barreiros (2005, p.136):

A primeira tradução que se conhece, logo de 1883, é de um dos maiores escritores da língua portuguesa, embora se tenha notabilizado, sobretudo, como romancista, Machado de Assis; no entanto, como não sabia inglês, traduziu do francês, isto é, a partir da versão de 1975 de Stéphane Mallarmé, que viria a publicar uma nova tradução muito corrigida em 1888.

A segunda versão de Mallarmé pode ser considerada ela mesma uma retradução, de tipo muito específico; e que permite uma série de reflexões sobre as práticas escriturais do re-tradutor: eventuais modificações na compreensão do texto de partida, possíveis correções, adoção de novos critérios de tradução...

Uma terceira prática de retradução é a **retradução como crítica**. Um exemplo é o ensaio seminal de Haroldo de Campos, de 1963, da “Tradução como criação de como crítica”⁴. Trata-se de propor uma nova tradução em função de traduções já existentes. A própria tradução de Homero por Odorico Mendes (HOMERO, 2000), a que se refere Haroldo, pode ser compreendida como uma retradução, pois, por um lado, já existiam trechos de Homero traduzidos por autores de língua portuguesa antes de Odorico e, por outro, há uma série de comentários do tradutor português, em suas notas, a outras traduções de Homero para o francês, o inglês, o italiano. Essa é prática bastante comum e aparece, por exemplo, nos trabalhos do próprio Haroldo de Campos, de Meschonnic e de Mário Laranjeira, para citar apenas alguns nomes importantes. A adoção dessa forma de crítica leva ao acréscimo de mais outro texto literário para a história da recepção de uma determinada obra no sistema literário de

³ Confira Barboza (1975).

⁴ Confira Campos (1976).

chegada e pode servir tanto para apresentar uma nova abordagem tradutória, como para propor supostas correções a contra-sensos, supressões ou acréscimos.

Há, por fim, uma quarta grande prática que, de certa forma, abarca as três anteriores e que defino aqui como a **crítica da retradução poética**, sobre a qual trata mais especificamente este artigo; as outras três, em sua especificidade, serão tratadas em estudos posteriores. Essa quarta prática é uma forma de crítica que foi pouco desenvolvida até o presente momento. Entretanto, ela está relacionada a uma discussão sobre a historicidade do traduzir que, esta, já tem quase dois séculos.

A crítica da retradução poética: marcos teóricos

No início do século XIX, Goethe escreveu aquela que é, provavelmente, ainda que embrionária, a primeira reflexão sobre a retradução; e trata, mais especificamente, de (re)tradução poética. Goethe (2001, p.19-21) identifica três espécies de tradução.

A primeira nos apresenta o estrangeiro à nossa maneira; uma tradução singela em prosa é a melhor para este caso. Pois, ao suprimir inteiramente as características de qualquer arte poética e até mesmo reduzindo o entusiasmo poético a um nível consensual, a prosa se presta perfeitamente para a iniciação [...]

Uma segunda época se segue a esta, na qual se procura a transposição para as condições do estrangeiro mas, na verdade, apenas para se apropriar do sentido desconhecido e constituí-lo com sentido próprio. Gostaria de denominar este período de parodístico no mais puro sentido da palavra. [...]

O terceiro modo [...] é o mais elevado e último, onde se procura tornar a tradução idêntica ao original, não de modo que um deva vigorar ao invés do outro, mas no lugar do outro.

Interessado pela formação da cultura alemã, Goethe concebe a tradução de uma determinada obra poética em estágios que se somariam até se alcançar o momento último e mais elevado. Na primeira etapa, a nação, ainda não familiarizada com o modo de significar da obra – a sua forma – teria acesso a seu conteúdo por meio de uma tradução em prosa. A esta fase, segue uma segunda, em que o tradutor utiliza livremente os elementos que lhe convêm na obra e a paródia. O terceiro momento corresponderia a uma vontade de aproximação em relação ao texto de partida, trazendo-o para a língua de chegada com toda sua estranheza. Seria uma tradução que tende a ser palavra por palavra, com todo o estranhamento semântico e sintático que acarreta.

Apesar do caráter evolutivo e formador que permeia a reflexão de Goethe, o fato de pensar a tradução como processo, composto de etapas, às quais correspondem retraduições de uma determinada obra, aponta para uma compreensão da tradução

como acontecimento marcado histórica e culturalmente. A temporalidade da tradução e as relações que se estabelecem entre diferentes traduções passam, assim, a ser significantes para se pensar o lugar da tradução dentro de um sistema literário.

Mais recentemente, alguns dos autores que se debruçaram sobre o tema também destacam a importância de se considerar a relação que se estabelece entre a primeira tradução e as seguintes. Antoine Berman⁵ (1999, p.104-105, grifo do autor), um dos primeiros a refletir sobre a retradução, assinala que é necessário distinguir “dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das primeiras traduções e o das retraduições⁶”; e acrescenta que a distinção dessas duas categorias é “[...] um dos momentos de base de uma reflexão sobre **a temporalidade do traduzir** da qual encontraremos um esboço – mas apenas um esboço – em Goethe e Benjamin.”⁷ Berman comenta ainda que aquele que traduz não lida apenas com um texto, mas com dois. Nesse contexto, a re-tradução acontece, para Berman (1999, p.105), “[...] a favor do original e contra as traduções existentes. E pode-se observar que é nesse espaço que, em geral, a tradução produziu suas obras-primas. As primeiras traduções não são (e não podem ser as maiores).”

A retradução, por lidar com um universo discursivo já historicizado, encontra-se numa posição crítica privilegiada, que lhe permite e, em certo sentido, obriga a constituir-se em função de um diálogo temporalmente e retórico-formalmente marcado. Berman, contudo, assim como Goethe, estabelece uma certa hierarquia entre os modos de traduzir.

Com efeito, os textos nos quais Berman trata de retradução são aqueles em que desenvolve uma defesa do que chama de “tradução literal”. Berman esclarece que traduzir literalmente é traduzir a letra – a forma –, e não a palavra, ou seja, trata-se de traduzir o ritmo, as aliterações, os jogos significantes de um texto. Berman, seguindo os passos de Goethe, afirma ser a literalidade e a retradução os modos mais maduros de se traduzir e retoma Steiner (apud BERMAN, 1999, p.105) quando ele destaca que “o literalismo não é [...] o modo mais fácil e primeiro, mas o modo último”.

Gambier (1994, p.414) reage à posição de Berman, afirmando que este sugere que uma primeira tradução tende a ser mais “assimiladora, a reduzir a alteridade em nome de uma certa legibilidade”. Nessas condições, a retradução seria uma espécie de “retorno ao texto de partida”. Gambier atenta para o fato de que essa perspectiva

⁵ No ensaio acima citado, Berman retoma suas ideias anteriormente publicadas no artigo “La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain” (1985).

⁶ Traduções minhas, salvo indicação.

⁷ Berman refere-se ao texto de Goethe de que tratamos e do texto de Benjamin (2001, p.203) sobre a tarefa-renúncia do tradutor, onde este afirma, por exemplo, que os românticos, “[...] antes de outros, eles possuíam uma consciência da vida das obras da qual a tradução é o mais alto testemunho.”

baseia-se numa “ilusão” de que o “sentido está depositado no texto de partida e seria imutável”.

Gambier, diferentemente, parte do princípio de que a retradução conjuga a dimensão sócio-cultural do discurso a sua dimensão histórica. Sua premissa o leva a levantar uma série de questões, como:

- Por que um mesmo texto suscita várias traduções?
- Por que e como determinadas traduções envelhecem?
- Quais as especificidades envolvidas na retradução de determinados tipos de texto, como os poemas?
- Qual a relação daquele de re-traduz com as traduções anteriores?

Em seguida, Gambier esboça algumas respostas parciais, que abrem pistas de trabalho. O autor destaca dentre as possíveis razões de uma retradução, o fato de esta ter como intuito: dar visibilidade a partes suprimidas de uma obra (nesse sentido uma retradução seria em certa medida uma primeira tradução); tratar de algum contra-senso; remediar um eventual “peso” no estilo; provar uma destreza de algum tradutor; atender a interesses comerciais de uma determinada editora.

Quanto ao envelhecimento das traduções, Gambier destaca que suas causas são múltiplas, como o surgimento de uma nova edição; a transformação dos meios de interpretação graças, por exemplo, à análise genética dos manuscritos, a novas abordagens teóricas como as sociológicas e as da recepção; além de, certamente, a baixa qualidade da tradução ou de suas retraduições.

Já a especificidade dos gêneros vincula-se tanto a modificações de ordem epistemológica quanto ao fato, por exemplo, de um verso poder ser traduzido em prosa ou ao fato de uma peça de teatro ser **adaptada** a um determinado espetáculo. Neste caso, pergunta Gambier, pode-se ainda falar em tradução?

A maneira como aquele que re-traduz se relaciona com as traduções anteriores indica, por sua vez, o alcance crítico de sua retradução. Talvez o re-tradutor não a(s) considere ou nem saiba de sua(s) existência(s), talvez almeje produzir uma resposta à(s) mesma(s) ou, talvez, ainda, seja outra a sua fonte “original” e, por não trabalhar com a mesma edição, a tradução possa até ser considerada primeira.

De todo modo, indica Gambier, a compreensão do complexo processo em que se dá a retradução implica uma dupla análise, fundamentada, por um lado, nos próprios textos retraduzidos e, por outro, nos comentários de tradutores, de editores, de leitores e de críticos.

Gambier encerra seu artigo com uma nova série de questões às quais uma análise de retraduições pode procurar responder e que se referem a:

- Periodicidade e frequência das retraduições;

- Momentos de maior ou menor interesse por determinados textos e autores;
- Razões de se retraduzir um texto e as transformações na língua, na cultura e na literatura receptoras;
- Estratégias e efeitos das novas retraduições.

Desse modo, a reflexão de Gambier não pressupõe nenhum caráter evolutivo, mas se interessa em analisar o que uma retradução implica em função de sua historicidade e da dinâmica do sistema sociocultural e literário da cultura receptora na qual se insere. Nessa rede, imbricam-se projetos tradutórios, tendências estéticas e teóricas dominantes e em confronto, interesses comerciais, didáticos, pessoais, acadêmicos, literários...

As questões suscitadas pelos autores supracitados indicam que uma crítica do fazer poético pode se dar, também, por meio da retradução poética. É a partir dessa perspectiva, que se visa apontar alguns caminhos para a compreensão da relação entre crítica e retradução poética.

Crítica e retradução poética no Brasil

Há alguns estudos, no Brasil, a partir dos quais é possível uma primeira aproximação crítica da retradução poética. Em um deles, Rosemary Arrojo (1986, p.141) utiliza-se de uma polêmica que se estabeleceu entre Nelson Ascher e Paulo Vizioli, a respeito de traduções de John Donne, feitas por Vizioli e por Augusto de Campos, para demonstrar que a tradução de um poema “será fiel à visão que o tradutor tem desse poema e, também, aos objetivos da tradução”.

Em sua análise, Arrojo (1986, p.142) esclarece que ambos os tradutores são “[...] fiéis às suas concepções teóricas acerca da tradução e acerca da poesia de Donne e, nesse sentido, tanto as traduções de um, como de outro, são legítimas e competentes.” Arrojo introduz o ponto de vista de um autor e, em seguida, o diferencia do outro. Nesse jogo de contrastes demonstra com muita propriedade a natureza dos dois projetos tradutórios e de como Ascher foi “seduzido” pelos pressupostos transcriativos de Augusto de Campos.

A sedução e a reação que esta provocou provêm, em grande medida, da ordem em que foram publicadas as traduções. Arrojo informa que a origem da polêmica se deve ao fato de Vizioli ter retraduzido os textos que já haviam sido traduzidos por Augusto de Campos. Afirma Arrojo (1986, p.138): “Como sugere Vizioli, o que, na verdade, parece incomodar o crítico é que suas traduções são, de certa forma, ‘infiéis’ às versões de Augusto de Campos.” É o fato de Vizioli ter retraduzido um texto que já havia sido canonizado pelo paideuma concretista, a partir de um outro projeto tradutório, que provocou a ira de um dos simpatizantes do grupo.

A veemência da reação de Ascher, que afirma que o trabalho de Vizioli é o de um “erudito profissional e competente, mas poeta amador” e que seu trabalho não poderá substituir o de Augusto de Campos “um poeta-tradutor e inventor de linguagens profissional”, decorre de alguns valores que permeiam o discurso de um grupo, que considera apenas apto para traduzir poemas aquele que for poeta “profissional”, ou seja, “inventor de linguagens”. Restringe-se, assim, o universo da tradução poética apenas a uns poucos escolhidos a quem cabe, por sua vez, legitimar ou não os trabalhos de tradução poética.

No caso da retradução, arrisca ser desqualificado o re-tradutor que propuser outro projeto de re-escritura de um poeta já eleito pelo grupo concretista. E, como bem nota o próprio Vizioli, a natureza da crítica não diz respeito às características do projeto de retradução:

Tive a nítida impressão de que, na verdade, o seu autor se revoltou menos com as pretendidas deficiências de meu trabalho que com minha petulância em incursionar por terreno onde antes perambulava Augusto de Campos. (VIZIOLI apud ARROJO, 1986, p.138).

Além da reflexão sobre o policiamento estético de obras e de traduções inventivas que foi praticado pelo grupo concretista, é importante considerar a natureza dos projetos de tradução em jogo e de como se relacionam. Arrojo explicita com clareza os dois projetos, que podem ser sintetizados nas palavras “invenção” e “erudição”. Nas etapas de vida de uma obra por meio de suas traduções, onde as situaríamos?

Com efeito, como destaca Gambier, qualquer tentativa de se pré-estabelecer uma ordem está fadada ao fracasso. A fragilidade da tipologia de Goethe e de Berman deve-se não só à hierarquia, mas à própria tipologia. Seria a tradução de Augusto mais próxima da paródia ou mais isomórfica (literal)? Ou seria a tradução de Vizioli aquela mais colada ao texto? As duas traduções têm em comum a produção de textos rimados e metrificados como são os de Donne. Ambas as traduções são precedidas de prefácios nos quais são explicitados as leituras do poeta e o projeto de tradução. Esses traços comuns podem, talvez, indicar uma tendência das traduções e retraduições brasileiras de ater-se à forma; tendência esta que parece predominar também em parte da crítica⁸.

Ao analisar algumas “recriações” de poemas de John Donne por Augusto de Campos, Ana Helena de Souza (2004) compara os primeiros versos da “*Elegy: going to bed*” de Augusto de Campos, de Vizioli e também de Octávio Paz. A autora destaca que ambos os brasileiros produzem estruturas rítmicas análogas às de Donne, diferentemente de Paz, que opta por versos livres. Os dois tradutores

⁸ Cf. FALEIROS, 2006.

brasileiros também optam por versos isométricos para a tradução dos decassílabos de Donne. Vizioli opta pelo de doze sílabas e Augusto de Campos pelo de dez.

O resultado é que o poema de Campos, por ser mais conciso, “sacrifica alguns elementos mais explicativos”. O “conceito”, tão caro à poesia metafísica, como assinala Souza (2004, p.204), “[...] perde com a eliminação dos elementos [...] que tão bem conjugam no original a ‘força persuasiva’ do engenho de Donne.” Os dodecassílabos de Vizioli, por sua vez, “podem gerar redundâncias e versos mais pesados”. Souza (2004, p.205) acrescenta que, em Vizioli, “um caráter mais explicativo foi adicionado aos versos”. Sua conclusão é de que, na tradução de Augusto de Campos, “pode-se até dizer que a concisão da imagem é tensionada, algo mais a fim da poética de Donne.”

A comparação de Souza e sua afinidade com a proposta tradutória transcriativa a impede de entrever uma complementaridade nos dois projetos tradutórios. Após a versão “tensionada” e “concisa” de Augusto de Campos, Vizioli brinda o leitor com outra, mais explicativa, e que, apesar do eventual “peso”, justamente por ser mais “explicativa”, configura-se de forma a destacar o “conceito”, dimensão tão cara aos poetas metafísicos.

Ao adotar uma abordagem mais histórica e dialógica, a crítica da retradução poética se desvincula de uma atitude apaixonada e sincrônica. E não se trata tampouco de apenas considerar válidos diferentes projetos tradutórios e leituras do poema, como o faz Arrojo. A retradução, pensada desse modo, não opera um apagamento da tradução anterior, ao contrário, acrescenta outra camada interpretativa, adensando o tecido discursivo de uma determinada obra no sistema da língua-cultura receptora.

Parto, aqui, da tradução e retradução do poeta peruano César Vallejo no Brasil para ilustrar outros dos possíveis caminhos da crítica da retradução poética pensada em sua historicidade. Ainda que não possa afirmar categoricamente, a tradução de Tiago de Mello da *Poesia completa* de Vallejo parece ser a primeira no Brasil⁹, pois Mello (1984, p.13), em sua introdução, afirma que Vallejo, “uma das vozes principais da poesia latino-americana de todos os tempos”, é “um grande desconhecido dos leitores”. O tradutor acrescenta que começou a trabalhar, a convite de Ênio Silveira, “para que Vallejo chegasse ao conhecimento dos que lêem poesia em nossa pátria”.

Tiago de Mello, em momento algum, faz menção da existência de outra edição em português, mas, por outro lado, comenta ter utilizado traduções inglesas, francesas e italianas. Consciente das dificuldades da tradução poética, Mello (1984, p.14) encara a tarefa como uma “aproximação ao universo poético original”. Para

⁹ Amálio Pinheiro (1986, p.186) indica a tradução de três poemas do livro *Trilce* feitas por Haroldo de Campos e publicadas na revista peruana *Cielo Abierto* n.25, em 1983.

tal, o tradutor demonstra um conhecimento profundo da obra de Vallejo, destacando sua invenção verbal, seu uso de arcaísmos, neologismos, regionalismos e da fala coloquial, assim como, as alterações que produz na sintaxe e na ortografia. Mello (1984, p.15) informa ainda: “[...] a todos esses recursos de expressão e virtudes criadoras tratei de encontrar correspondência formal que, em nosso idioma, me pareceu adequada.” Mello destaca, também, a importância do decassílabo na poesia de Vallejo e afirma que tratou “de resguardar-lhe o ritmo”.

Após os comentários a respeito da poética de Vallejo, Mello (1984, p.16) faz a seguinte observação:

Dentre os raros poetas brasileiros que se aproximam da poesia do grande peruano, alguns existem, de irrecusável pendor para as manifestações artísticas de vanguarda, que só valorizam no conjunto de sua obra Trilce, seduzidos pelo esplendor da invenção formal, de fascinante hermetismo. Sucede que olham com olhos vesgos e fazem boca de escárneo para seus poemas posteriores, nos quais palpita uma poesia também rigorosamente construída, só que marcada por um profundo humanismo.

Essa é, em grande medida, a postura adotada por Haroldo de Campos, em 1983, e por Amálio Pinheiro. Este publica, em 1986, um estudo sobre o poeta peruano, *O abalo corpográfico*, no qual reproduz, ao final, as traduções de Haroldo de Campos. Em seu estudo, como está assinalado na contra-capá, “através do exame da aparelhagem de *Trilce*, que se irradia diferencialmente nas demais obras, Vallejo é colocado em diálogo com as questões mais complexas da vanguarda e da modernidade.” (PINHEIRO, 1986).

O trabalho crítico de Pinheiro sobre Vallejo, também se dá por meio da tradução. Apenas três anos depois de Thiago de Mello, em 1987, ele publica uma primeira seleção de poemas, revista e ampliada no ano de comemoração do cinquentenário de morte de Vallejo, em 1988; edição intitulada *A dedo*, aqui utilizada. Com efeito, Pinheiro (1988, p.10), interessado no que chama de “radicalidade construtiva” de Vallejo, nota que a “técnica construtiva” do poeta peruano, “embora se concentrando no eruptivo livro *Trilce*, estende-se até os dísticos poético-políticos, hispânico-maiakovskianos, do poema XIV de *España*”. Na seleção de 50 poemas de Pinheiro, trinta e um são de *Trilce*, e os dezenove restantes contemplam quatro outros livros de poemas de Vallejo.

Há, aqui, um confronto mais ou menos velado entre Thiago de Mello e Amálio Pinheiro¹⁰; seguramente entre as leituras que fazem de Vallejo e entre os projetos tradutórios que adotam.

¹⁰ Com efeito, diferentemente do que faz em sua antologia de 1988, em *Abalo Corpográfico*, Pinheiro (1986) critica explicitamente as traduções de Thiago de Mello. Ao se referir à mestiçagem, neologismos e regionalismos característicos da poética de Vallejo, Pinheiro (1986, p.190) comenta em nota: “É essa riqueza de textura que sempre se perde nas traduções de Thiago de Mello (*César Vallejo*,

Na edição da tradução de Thiago de Mello os poemas são apresentados exclusivamente em português e de forma corrida na página. Impondo-se, assim, um corte aleatório nos poemas, havendo páginas que se iniciam com dois ou três versos de um poema; forma bastante comum em edições de obras completas que, contudo, rompem com a visibilidade¹¹ do texto. A edição de Pinheiro, mais voltada para os aspectos formais, apresenta uma edição bilíngue em que cada poema ocupa uma página.

Às diferenças na apresentação dos poemas corresponde uma outra no tratamento formal do texto, ou seja, do projeto de tradutorio. Pinheiro (1988, p.9) adota explicitamente uma postura transcritiva “contra a fácil hispanização explicativa, que descuida das pontes de passagens rítmicas”. Sem nomear o trabalho anterior de Thiago de Mello, Pinheiro toma como exemplo

[...] o poema LII de *Trilce*, onde o jogo castelhano em *b/v* é substituído, no caso específico, pela articulação brasileiro-cabocla mais contígua e paródico-humorística em *r/l*, sem o que a pertinência entre o macro e o microestético ficaria, numa tradução ingenuamente fiel, prejudicada.

O trecho em questão é, no texto de partida, o seguinte:

*le tomas el pelo al peón decúbito
que hoy otra vez olvida dar los buenos días,
esos sus días, buenos con b de baldío,
que insisten en salirle al pobre
por la culata de la v
dentilabial que vela en él.
(VALLEJO, 1988, p.82).*

O mesmo é traduzido e retraduzido por:

tu zombas do peão decúbito
que hoje outra vez se esquece de dar bons-dias,
esses seus dias, bons com b de baldio,
que insistem em lhe sair, ao pobre,
pela culatra do v
dentilabial que nele vela
(Thiago de Mello)

tiras um sarro do peão decúbito
que hoje outra vez enrola ao dar boas tardes,
essas sua tardes, que rolam um R tardio,

Poesia Completa, RJ, 1984”.

¹¹ Cf. LARANJEIRA (1993).

e insistem em lhe sair baldias
pela culatra desse L
vibrante e alveolar que vela nele.
(Amálio Pinheiro)

Assim, é provável que Pinheiro considere a tradução de Thiago de Mello “ingenuamente fiel”. Se levássemos em conta os argumentos de Goethe e Berman, teria sido a tradução de Thiago de Mello mais “elevada” e “madura”? Ou seria, ao contrário, a retradução de Pinheiro (1988, p.12) mais pertinente, por se orientar pelo “pressuposto da contaminação inventiva, nunca da curiosidade bio-bibliográfica”?

Se partíssemos dos princípios de Berman, estaríamos diante de uma equação irresolúvel, pois, por um lado, a tradução de Mello produz um estranhamento maior ao colocar o leitor em contato com um traço fonético característico do espanhol, por outro, seria mais “literal” Pinheiro pela sua coloquialidade e ironia mais marcadas.

A comparação, por exemplo, do soneto “Terceto autóctone III” poderia eventualmente lançar luz sobre a questão. Vallejo escreve um soneto no qual, como destaca Pinheiro (1988, p.10), há “um mecanismo deformante gráfico-auditivo [...] através dos vários meios de substituição de letras, acentuação e invenção de sufixos”; como ocorre no verso “*y brinca un ruido aperital de platos*”. Este é traduzido em Mello por “um som de aperitivo sai dos pratos” e em Pinheiro por “e salta um ruído aperital de pratos”. Diferentemente do que afirma em seu prefácio, Mello acaba por desconsiderar o neologismo “aperital” cunhado por Vallejo e retomado por Pinheiro, fazendo com que a tradução deste seja mais atenta ao aspecto formal e inventivo do poema.

Entretanto, o trecho citado acima, em que Thiago de Mello critica as leituras excessivamente vanguardistas da obra de Vallejo, somado a sua preocupação com o lado humano do poeta, sinaliza para uma leitura de Vallejo na qual o caráter inventivo radical do poeta não é central – como o exame mais detalhado de suas traduções indica. Essa constatação permite afirmar que a tradução de Pinheiro é mais madura? Creio que não.

O que parece fazer dela a mais madura é, e nisso concordo com Berman, o fato de ser uma retradução reflexiva e, acima de tudo, por contrapor-se à primeira tradução; introduzindo uma outra leitura, relevante e elaborada da poética de Vallejo. Esse mesmo motivo faz da tradução de Donne proposta por Vizioli uma tradução mais “madura” do que a de Augusto de Campos, não por seus aspectos formais ou sua suposta “qualidade poética” ou “de invenção”, mas por trazer para o leitor brasileiro uma segunda abordagem da poética de Donne, em que seu caráter explicativo é realçado; ainda que este possa parecer secundário, para alguns, na poesia de John Donne.

Mas, uma retradução nem sempre implica um amadurecimento. Em 2006, por exemplo, foi lançada no Brasil aquela que é, de acordo com o levantamento que fiz, no mínimo, a terceira tradução (segunda retradução), voltada para o público adulto, da *Canção de Rolando* para o português¹². Assim como as duas anteriores (A CANÇÃO..., 1988, 2006), esta última atém-se ao aspecto semântico do texto. Pode-se tecer em relação a ela, comentário semelhante àquele feito por Mário Laranjeira (1993, p.131) em relação à tradução de Lígia Vassalo, de 1988:

[...] foi feita, pura e simplesmente uma tradução semântica do texto, abandonados todos os elementos que marcam a *Chanson de Roland* como uma canção de gesta. Lido no despojamento da tradução proposta, o texto seja a ser simplório, ridículo.

Deixados de lado os juízos de valor, o que chama a atenção é que as retraduições, além de não fazerem referência a traduções anteriores, não representam uma mudança em relação a elas. A contribuição que Vassalo deixa, em relação à edição que a precede, é a retomada, em sua introdução, de estudos de intertextualidade que identificam a presença de Roldão na literatura popular. Já a mais recente apenas reproduz as notas do organizador francês Pierre Jonin. Em sua única nota, a tradutora comenta: “as notas em que Pierre Jonin apenas justifica suas opções de tradução para o francês moderno não constam desta edição brasileira”. Desse modo, o leitor brasileiro tem, por uma terceira vez, um texto balizado por um mesmo projeto de tradução: tradução puramente semântica, sem a presença de um original e tradutoriamente nada reflexivo.

Não se quer afirmar com isso que a imaturidade se deva ao fato de se tratar de traduções semânticas, mas por elas serem orientadas pelo mesmo projeto de tradução. Um poeta que tenha sido traduzido exclusivamente, ou quase, com rima e métrica como é o caso do Baudelaire das *Flores do mal* no Brasil, talvez mereça agora uma tradução semântica ou em prosa poética, para que, por exemplo, a coloquialidade e a prosódia prevaleçam, como já foi sugerido¹³. Mais uma vez, o que está em jogo é a historicidade do traduzir; é nesse sentido que a retradução torna-se um campo profícuo para se pensar a re-escritura poético e o que ela implica.

¹² A primeira de 1958, feita por Leoni e a segunda, de 1988, de Lígia Vassalo. Há, pelo menos, duas outras, adaptações para o jovem leitor, publicadas em 1940 e em 1980.

¹³ Confira Faleiros (2007).

FALEIROS, Á. The critic of poetic retranslation. **Itinerários**, Araraquara, n.28, p.145-158, Jan./June 2009.

■ **ABSTRACT:** *In a relatively recent article on retranslation, Milton & Torres (2003) remark on the scant theoretical attention devoted to this phenomenon, despite it being a current practice and a constituent part of the complex web of any literary system. Grounded on reflections by Goethe, Berman and Gambier on retranslation, this article seeks to suggest ways of comprehending the relation between criticism and poetical retranslation by means of a critique of poetical retranslations made in Brazil.*

■ **KEYWORDS:** *Translation. Retranslation. Criticism. Poetry.*

REFERÊNCIAS

A CANÇÃO de Rolando. Edição preparada por Pierre Jonin. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

A CANÇÃO de Rolando. Tradução de Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

A CANÇÃO de Rolando. Tradução de G. Leoni. São Paulo: Atena, 1958.

ARROJO, R. Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne. **Tradução e comunicação**, n.9, São Paulo, p.133-142, 1986.

BARBOZA, O. C. de C. **Byron no Brasil**: traduções. São Paulo: Ática, 1975.

BARREIROS, J. C. O que é uma boa tradução? É uma tradução bem feita. E o que é uma tradução bem feita? **Babilónia**, Lisboa, n.2-3, p.129-145, 2005.

BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**: alemão-português. Florianópolis: UFSC, 2001. p.188-215.

BERMAN, A. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. Paris: Seuil, 1999.

CAMPOS, H. **Metalinguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FALEIROS, A. Sobre uma não-tradução e algumas traduções de “L’invitation au voyage” de Baudelaire. **Alea**, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p.250-262, 2007.

_____. Approches textuelles pour la traduction du poème au Brésil. **TTR**, Montreal, v.19, n.2, p.53-66, 2006.

GAMBIER, Y. La retraduction, retour et détour. **Meta**, Montreal, v.39, n.3, p.413-417, 1994.

GOETHE, J. W. Três trechos sobre tradução. Tradução Rosvitha Friesen Blume. In: HEIDERMANN, W. (Org.). **Clássicos da teoria da tradução: alemão-português**. Florianópolis: UFSC, 2001, p.16-25.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Odorico Mendes. Edição de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: EDUSP, 2000. (Texto & Arte, v.5).

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: EDUSP, 1993. (Criação e crítica; v.12).

MESCHONNIC H. Traduire au XXI^e Siècle. **Quaderns**, Barcelona, n.15, p.55-62, 2008.

MELLO, T. de. Introdução, tradução e notas . In: VALLEJO, C. **Poesia completa**. Tradução Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion , 1984.

MILTON, J.;TORRES, M.-H. (Org.). Tradução, retradução e adaptação. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, n.11, 2003.

PINHEIRO, A. Tradução, organização e notas. In: VALLEJO, C. **A dedo**. Tradução de Amálio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.

_____. **César Vallejo, o abalo corpográfico**. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1986.

SOUZA, A. H. A urdidura subjacente: recriações de poemas de John Donne. In: SÜSSEKIND, F.;GUIMARÃES, J. C. (Org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Casa de Rui Barbosa, 2004. p.269-284.

VALLEJO, C. **A dedo**. Tradução, organização e notas de Amálio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.

_____. **Poesia completa**. Tradução de Thiago de Mello. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.

