

REVISTA
BRASILEIRA
DE

*Literatura
Comparada*

São Paulo
2011

Diretoria A B R A L I C 2009-2011

Presidente Marilene Weinhardt (UFPR)
Vice-presidente Luiz Carlos Santos Simon (UEL)
1º Secretário Benito Martinez Rodriguez (UFPR)
2º Secretária Silvana Oliveira (UEPG)
1º Tesoureiro Luís Gonçalves Bueno de Camargo (UFPR)
2º Tesoureiro Maurício Mendonça Cardozo (UFPR)

Conselho Fiscal José Luís Jobim (UERJ, UFF)
Lívia Reis (UFF)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Helena Bonito Couto Pereira (Universidade Mackenzie)
Arnaldo Franco Junior (UNESP - S. J. do Rio Preto)
Carlos Alexandre Baumgarten (FURG)
Rogério Lima (UnB)
Sueli Cavendish de Moura (UFPE)

Suplentes Adeíto Manoel Pinto (UEFS)
Zênia de Faria (UFG)

Conselho editorial Benedito Nunes, Bóris Schnaidermann, Eneida Maria de Souza,
Jonathan Culler, Lisa Bloch de Behar, Luiz Costa Lima,
Marlyse Meyer, Raul Antelo, Silvano Santiago, Sonia Brayner,
Yves Chevrel.

A B R A L I C
CNPJ 91.343.350/0001-06
Universidade Federal do Paraná
Rua General Carneiro, 460, 11.º andar
80.430-050, Curitiba - PR
E-mail: revista@abralic.org

REVISTA
BRASILEIRA
DE

*Literatura
Comparada*

ISSN 0103-6963

Rev.	Bras.	Liter.	Comp.	São Paulo	n.19	p. 1-163	2011
------	-------	--------	-------	-----------	------	----------	------

2008 Associação Brasileira de Literatura Comparada

A Revista Brasileira de Literatura Comparada (ISSN- 0103-6963) é uma publicação semestral da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), entidade civil de caráter cultural que congrega professores universitários, pesquisadores e estudiosos de Literatura Comparada, fundada em Porto Alegre, em 1986.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Editor Luís Bueno

Organizador Mauricio Mendonça Cardozo

Comissão editorial Marilene Weinhardt

Luiz Carlos Santos Simon

Benito Martinez Rodriguez

Silvana Oliveira

Luís Bueno

Mauricio Mendonça Cardozo

Preparação/Revisão Patrícia Domingues Ribas

Diagramação Rachel Cristina Pavim

Revista Brasileira de Literatura Comparada / Associação
Brasileira de Literatura Comparada – v.1, n.1 (1991) –
Rio de Janeiro: Abralic, 1991-
v.2, n.19, 2011

ISSN 0103-6963

1. Literatura comparada – Periódicos. I. Associação
Brasileira de Literatura Comparada.

CDD 809.005
CDU 82.091 (05)

Sumário

Apresentação	
Poesia e tradução: relações em questão	
<i>Mauricio Cardozo</i>	
<i>Luís Bueno</i>	7

Entrevista

Entrevista com Augusto de Campos	
<i>Cristina Monteiro de Castro Pereira</i>	13

Artigos

Traduzindo Haroldo	
<i>Evando Batista Nascimento</i>	25
A tradução e o ditame da poesia	
<i>Susana Scramim</i>	43
Sobre a violência da relação tradutória	
<i>Marcelo Jacques de Moraes</i>	61
A tradução em obra na poesia de Max Jacob	
<i>Paula Glenadel</i>	79
A poética de Nelly Sachs	
<i>Marcia Sá Cavalcante Schuback</i>	93
A escrita poética de Wittgenstein, sua tradução	
<i>Helena Franco Martins</i>	109
Para uma tipologia do verso livre em português e inglês	
<i>Paulo Henriques Britto</i>	127

<i>As Flores do Mal</i> sem medida: por uma retradução de Charles Baudelaire <i>Álvaro Faleiros</i>	145
Pareceristas	157
Normas da revista	159

Apresentação

Poesia e Tradução: relações em questão

É possível entender a poesia e a tradução como experiências singulares na linguagem: a poesia, por abrir-se como um outro lugar e tempo da escrita; a tradução, por flagrar um outro e, nisso, flagrar-se como outro nos tempos e lugares da escrita. Poesia e tradução dramatizam, assim, a condição em que, ao *dizer-um-outro*, diz-se também da singularidade da relação que aí tem lugar. Ao terem lugar, poesia e tradução colocam em questão seu próprio lugar, convocando-nos, de modo privilegiado, a refletir sobre os diferentes modos de entender a literatura na contemporaneidade.

Ao esboçar a partir dessas aproximações seu eixo temático, o número 19 da *Revista Brasileira de Literatura Comparada* abre espaço para a discussão das relações entre poesia e tradução, seja no campo dos estudos voltados para a discussão de suas possibilidades estéticas e epistemológicas, seja no campo dos estudos de recepção e da crítica de tradução literária.

Abre esta edição a entrevista com o poeta-tradutor-crítico Augusto de Campos realizada por Cristina Monteiro de Castro Pereira. Ao tematizar questões importantes para a crítica e para a teoria da poesia e da tradução, como a diferença entre sua recepção como poeta e como tradutor, sua relação com os diferentes poetas traduzidos ao longo dos anos (individualmente ou em conjunto com Haroldo de Campos e Décio Pignatari), a relação desses poetas com a constituição de um paideuma, a relação orgânica entre poesia e tradução e a relação entre as noções de tradução-arte e poesia-de-invenção, a entrevista antecipa o horizonte de

discussão de questões que serão retomadas, de diferentes perspectivas, em vários dos textos que se seguem.

Em “Traduzindo Haroldo”, Evando Nascimento enceta um movimento de releitura da obra de Haroldo de Campos (e seus impactos) a partir do confronto entre sua obra teórica – centrada, nesse texto, nas noções de recriação e transcrição – e sua obra de criação, como poeta e tradutor. No bojo de um movimento de reavaliação, em grande medida instruído por uma leitura de Haroldo com Haroldo, o autor flagra um Haroldo de Campos que, ao levar às últimas consequências o primado estético da forma, acaba como que por transgredir a própria transgressão. Procedendo assim, o superlativo da radicalização, especialmente a partir de meados da década de 1980, torna-se algo diferente da expressão militante da radicalização vanguardista dos anos 1950. É no faro dessa diferença que se projeta a reflexão do autor.

Os dois textos que se seguem investem numa reflexão de fundo mais teórico no campo de estudos da poesia e da tradução. Explorando as fronteiras teóricas entre a filosofia e a teoria literária em “A tradução e o ditame da poesia”, Susana Scramim parte da obra de Walter Benjamin, especialmente da noção de *sobrevida* e de seus ensaios sobre a tarefa do tradutor e sobre a poesia de Baudelaire e Hölderlin, para desenvolver a ideia de *dictamen* e relacioná-la com a ideia de *tarefa*, nos termos em que essa noção se articula no pensamento de Benjamin e Heidegger. Nesse movimento, aproxima as ideias de *tarefa da tradução* e *tarefa da poesia*, para discutir seus pressupostos e as condições de possibilidade da tradução e da poesia na modernidade.

Em “Sobre a violência da relação tradutória”, Marcelo Jacques de Moraes reavalia o discurso que tematiza a violência da tradução, especialmente em sua expressão programática, como defesa de estratégias tradutórias antietnocêntricas, já quase um lugar-comum na pesquisa contemporânea em tradução. Ao colocar em causa o imperativo Bermaniano, segundo o qual a tradução *é relação, ou não é nada*, o autor assume que a relação tradutória já

se apresenta como uma tensão mesmo antes de a tradução ter início e desenvolve, a partir daí, a ideia de tradução como *Bildung*, tanto no sentido atribuído a esse termo no contexto do romantismo alemão quanto em seu sentido freudiano, de uma forma em formação, interminada e interminável.

Os três textos seguintes formam uma sessão que tematiza a organicidade do pensamento sobre poesia e tradução em três casos tão diferentes quanto próximos, na medida em que, em cada uma das obras em questão, a tradução tem lugar não como figura instrumental nem como forma de *sobrevida*, mas sim como força constitutiva ou *necessidade interna* da obra. Em “A tradução em obra na poesia de Max Jacob”, Paula Glenadel explora os modos como, na obra do poeta francês, o axioma Derridiano da conjunção *traduzível-intraduzível* leva a experiência poética aos limites da linguagem. Ao mesmo tempo, traduzindo-se na figura de um tradutor-caranguejo, a autora explicita o exercício de tradução dessa obra como prática que tem lugar na experiência desses limites. Em “A poética de Nelly Sachs”, ao conjugar num só gesto o exercício de reflexão sobre a obra da poeta alemã Nelly Sachs e de tradução dessa poética para o português, Márcia Sá Cavalcante Schuback tensiona sua prática do dizer de novo ao ponto de transformá-la numa forma do dizer-ouvindo, valorizando, como nos casos exemplares dos nós (como nome e pronome) em *nós* ou da voz em *vós*, os ecos e acidentes dessa obra em tradução. Por sua vez, Helena Franco Martins, em “A escrita poética de Wittgenstein, sua tradução”, empenha-se na discussão das relações entre filosofia e poesia na obra do filósofo Ludwig Wittgenstein, nos termos de uma tradução entre o filosófico e o poético. Partindo disso, problematiza os desafios que se impõem à tradução, para o português, dessa escrita que se apresenta, a um só tempo, como comum e estranha.

Os dois textos que fecham esta edição da *Revista*, tensionados pela diferença de suas visadas críticas, contribuem em especial para a reflexão sobre os pressupostos críticos da prática de tradução de poesia no Brasil.

O artigo de Paulo Henriques Britto, intitulado “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”, empreende a primeira etapa de um projeto de rediscussão da categoria do chamado *verso livre* – categoria por demais abrangente, segundo o autor. Para além de preencher uma lacuna nos estudos contemporâneos de poesia, o autor, ao colocar em relação as tradições de versificação de língua inglesa e portuguesa, oferece-nos subsídio crítico importante tanto para a crítica de tradução de poesia quanto para a proposição de futuros projetos de tradução.

Já em “As Flores do Mal sem medida: por uma retradução de Charles Baudelaire”, Álvaro Faleiros parte da discussão do contexto de recepção da obra de Baudelaire no Brasil – diferencial crítico sempre tão decisivo na proposição de um projeto de tradução – para argumentar em favor de uma nova tradução do poeta francês para o português. Para além das especificidades do projeto proposto, o texto de Álvaro Faleiros nos chama ainda a atenção para a necessidade de levar-se em conta, no exercício tanto da crítica quanto da tradução de poesia, a rede de relações em que se inscreve toda tradução. Se, por um lado, a tradução não prescinde de sua relação fundadora com o original, por outro lado, também não se deixa reduzir a essa relação.

A proposição nos é clara e beira o óbvio. Infelizmente, não é como obviedade que essa proposição se traduz no discurso e na prática de tradutores e críticos. Nesse sentido, o movimento provocado pelo texto de Faleiros aponta para a necessidade de reavaliarmos a obviedade de alguns de nossos pressupostos críticos. Esta edição de número 19 da *Revista Brasileira de Literatura Comparada* se oferece como uma pequena contribuição para esse exercício de revisão e de reavaliação que, a partir do conjunto de discussões aqui apresentado, não se nos impõe, senão, como *tarefa* urgente.

Mauricio Cardozo
Luís Bueno

Entrevista com Augusto de Campos

*Cristina Monteiro de Castro Pereira**

Poesia e tradução de poesia para mim é uma experiência da mesma natureza – um estado de poesia, que me envolve profundamente.

Augusto de Campos

Aos 18 anos, teve suas primeiras traduções publicadas no jornal. Hoje, aos 80, Augusto de Campos ainda mantém o mesmo entusiasmo ao traduzir poetas que lhe são caros: acaba de relançar suas traduções de Cummings, acompanhadas de outras inéditas, no livro *E. E. Cummings Poem(a)s* (ed. Unicamp, 2011). Além da paixão, o compromisso de apresentar e de ressaltar as obras mais significativas para o estudo e para a experiência da poesia move sua trajetória.

Criador – ao lado de Haroldo de Campos, seu irmão, e de Décio Pignatari – da Poesia Concreta nos anos 1950, foi corresponsável pela radicalização da experimentação e da invenção na poesia brasileira. O projeto “verbivocovisual” potencializou a estrutura formal do poema, chamando atenção para a sua funcionalidade estética, para a sua capacidade de “ser poema”.

O poeta e o tradutor se confundem em uma proposta que denomina “tradução-arte”, uma recriação estética capaz de produzir uma “equivalência de forma e alma” do texto em questão. Augusto de Campos traduziu nomes como Dante, Pound, Maiakóvski, Mallarmé, Gertrude Stein, Joyce, Rilke, Emily Dickinson, Byron, entre tantos outros. O tradutor encantado pela poesia se lança de cabeça/coração à tarefa de repotencializar, em português, a experiência estética proporcionada pelos maiores “inventores” da literatura.

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

Nesta entrevista, Augusto de Campos fala sobre seu começo como tradutor, relata suas ambições durante o percurso e comenta sua prática de tradução; ressalta as diferenças entre suas escolhas e seu estilo em relação aos de seus companheiros iniciais; discorre sobre o aproveitamento das novas tecnologias pela poesia e sobre a possibilidade da “vanguarda” hoje. E, apesar de tudo o que já foi percorrido, ele confirma que os projetos não param: continua inventando novos caminhos para a tradução e para a poesia.

1 - Você se lembra de sua primeira tradução? Se afirmativo, qual foi e como foi essa experiência? O que veio antes para você, a teoria ou a tradução? No começo, já existia a meta de formar um paideuma, ou “pré-tudo” era natural em você o desejo e a prática de traduzir?

Sem dúvida, veio primeiro a tradução. Não me considero, aliás, um teórico; sou antes um prático da tradução, e é a partir da prática que construí minhas reflexões sobre o tema. Neste, como em outros campos, me tornei, acima de tudo – como Pound dizia de si mesmo –, um escritor “stop gap”, e, neste caso, portanto, um tradutor “tapa-buracos”, interessado principalmente nos poetas intraduzidos e intraduzíveis. Algumas das minhas primeiras traduções foram publicadas no *Jornal de São Paulo*, entre 1949 e 1950: “Sultana” (Alfonso Gatto), 11/12/49; “A tumba de Akr Çaar” [The Tomb at Akr Çaar], (Ezra Pound), 26/3/50; “2º Ciclo dos poemas de amor” [2nd Cycle of Love Poems] (George Barker), 16/4/50; “Dando adeus a um amigo” [Taking Leave of a Friend] (Ezra Pound), 10/9/50; “Os que nasceram muito tarde” [The Too-Late Born] (Archibald Mac Leish), 3/9/50; “Ante o sepulcro de Ilaria del Carretto” [Davanti al Simulacro di Ilaria del Carretto] (Salvatore Quasimodo). Lá foram estampados também a primeira seção de *O rei menos o reino*, em 9/4/1950, com sua “areia areia arena céu e areia”, e o “Poema do retorno”, em 7/5/1950. Traduzi ainda, nessa época, alguns fragmentos

da *Divina Comédia* e obras de outros poetas, como Garcia Lorca. Era uma forma de conhecer e explorar linguagens poéticas que me impressionavam e aprender a ser poeta. Logo mais, os escritos de Pound me conscientizariam do conceito de “crítica via tradução” e, sob essa perspectiva, me levariam a focar meus trabalhos em autores e obras específicos.

2 - A tradução fazia parte do projeto da Poesia Concreta como movimento. O paideuma concreto foi como uma “tradição à margem da margem”, apresentada ao Brasil ao mesmo tempo em que uma poesia extremamente inovadora, abrindo um universo de sincronicidades. Os mais significativos para a compreensão do novo universo que vocês propunham foram divulgados. Até hoje você segue traduzindo, agora ressaltando poetas que não se encontravam no paideuma inicial. A meta mudou ou continua a mesma? Ou as duas coisas?

Após as primeiras sondagens e experiências, já no começo dos anos 1950, me concentrei na tradução de alguns dos poetas que foram se revelando os mais inovadores, geralmente pouco traduzidos ou marginalizados, e que viriam a se integrar no nosso “paideuma” ou rol de poetas-básicos – Cummings, Pound, Joyce, os de língua inglesa, já que o francês era a língua de influência dominante, na época, embora desde o início postulássemos uma reversão do cânone mallarmaico, privilegiando a importância de *Un Coup de Dés*, então tido pela crítica universal como uma tentativa fracassada. Depois, vieram outras traduções de textos, sempre privilegiando os poetas-inventores. Além do próprio Mallarmé (Haroldo se incumbiu de traduzir o *Lance de dados*), muitos outros, de todos os tempos, como os trovadores provençais, os poetas “metafísicos” e barrocos, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, Laforgue, Hopkins, Gertrude Stein, Huidobro, e outros tantos. Nos anos 1960, os russos, Maiakóvski, Khlébnikov, Iessiênin, Tzvietáieva. Na última fase, restabelecido o necessário “equilíbrio

ecológico” com a integração da “poesia de invenção” à circulação sanguínea da informação em língua portuguesa, o leque se abriu ainda mais para incorporar, sob uma ótica renovada, poetas como Byron e Rilke, deixados à parte, num primeiro momento, e mais bem compreendidos e apreciados sob uma perspectiva diferenciada. Em todos esses autores, o meu foco e o dos meus companheiros de movimento poético procurou, na fase ortodoxa, em que sentíamos que era preciso enfatizar a radicalidade, os autores-inventores, e dentro de sua obra preferencialmente as obras mais ousadas e limítrofes, como o *Lance de dados*, de Mallarmé, o *Finnegans Wake*, de Joyce, os *Cantos*, de Pound, os poemas visuais mais extremos de Cummings, a prosa experimental de Gertrude Stein, e os poemas mais “futuristas” de Khlébnikov e Maiakóvski.

3 - Você lançou *Coisas e anjos de Rilke* em 2007, *Emily Dickinson – Não sou Ninguém* em 2008, *August Stramm – Poemas estalactites* em 2009 e *Byron e Keats – Entrevos* em 2009. O traço em comum, a qualidade de “expressão formal”. E as diferenças? O que o encantou nesses poetas que traduziu mais recentemente, considerando suas diferenças?

No caso de Rilke e Byron, a “persona” com que a sua poesia fora interpretada e divulgada no Brasil. Em ambos os casos, sob a capa conteudística de misticismo ou romantismo superficiais. Foi preciso maior tempo para poder separá-los da “aura” negativa que os cercava e adotar as estratégias mais adequadas para evidenciar as mais altas qualidades de sua escritura, colocadas em segundo plano pelos seus tradutores e estudiosos mais conservadores. O Rilke da “poesia-coisa” era objeto de atenção secundária, e o Byron crítico e satírico do Don Juan ficava também em segundo plano, um e outro vistos pelo prisma do cânone vigente. Além disso, trata-se de textos difíceis de traduzir com todos os seus requintes formais. Já August Stramm desde cedo participou de nosso referencial das vanguardas do

início do século XX, mas a dificuldade de sua linguagem e de seu idioma retardaram muito as minhas tentativas de confrontá-lo com traduções que me parecessem resultar em poemas vivos em português.

4 - Você sempre escolheu traduzir poesia – ou uma prosa poética como no caso de Joyce. Quanto mais difícil de traduzir, mais destinado à tradução. Você concorda? Já aconteceu de você achar algum poema intraduzível? E nesse caso? Seu destino se cumpriu um dia (foi uma de suas melhores traduções)? Você vê traços em comum entre a tradução (como você a pratica) e a poesia?

Às vezes até um poema aparentemente fácil é difícil de traduzir. Mas os mais difíceis tendem a ser considerados intraduzíveis e, portanto, ou não traduzidos ou traduzidos de qualquer maneira, com todas as facilidades que desfiguram o texto original. Traduzir com beleza e emoção os “intraduzíveis” é sempre uma proeza. Mas há poemas que resistem à tradução, porque não se encontram na língua de chegada equivalências suficientes de “forma e alma” para vertê-los ou convertê-los em peças igualmente belas e emotivamente eficazes. Já me aconteceu muitas vezes desejar traduzir um poema e não encontrar uma solução que me convencesse. Nesses casos, prefiro não traduzir. Acho que consegui em alguns casos, como em “O Jaguardarte”, de Lewis Carroll, ou na “Elegia”, de Donne, uma boa equivalência. Poesia e tradução de poesia, para mim, é uma experiência da mesma natureza – um estado de poesia, que me envolve profundamente.

5 - “Transcrição” para Haroldo, “tradução-arte” para você. Poderia falar um pouco sobre esse tipo de tradução? Você imaginava que ela seria estudada nas universidades, além de formar toda uma nova geração afim? Pergunto isso porque, se ainda existe, até hoje, resistência contra a Poesia Concreta ou contra a sua poesia atual, no caso da tradução me parece que a con-

sagração é praticamente inquestionável. Você concorda com isso ou não? Como você vê a recepção de seus incursos pela tradução?

Sim, hoje, como antes, somos muito mais apreciados pelas traduções do que pela poesia, ou só por elas. O que é compreensível, ante o caráter provocativo da nossa fase ortodoxa, e o tempo maior que a comunicação exige para a assimilação de novos repertórios. Entretanto, ainda há muita incompreensão em torno das traduções. Há os que insistem em que só traduzimos para buscar reforço para as nossas propostas poéticas – o que é ridículo, porque traduzimos Dante, Shakespeare, Goethe, Keats, Byron. O que fizemos foi traduzi-los com arte. Mostrar que o seu valor não estava só na pauta vivencial, mas também, e principalmente, na sua linguagem poética. E há, ainda, a inveja de outros, que se sentem atingidos, por não terem técnica apurada para traduzir poemas poeticamente. Mas acredito que alguns poetas, inclusive, assimilaram bem a proposta da tradução artística. Sem desmerecer outros colegas, citaria Nelson Ascher e André Vallias entre os que mais aprecio.

6 - Os seus livros de tradução vêm acompanhados de ensaios que contextualizam e destacam a importância da obra e as qualidades do autor. Você já disse que tradução é “forma e alma”. Para quem já foi tantas vezes tachado de “formalista”, essas atitudes chamam atenção por contrastarem com o rótulo. Como você vê essa questão? Você acha que existe, hoje em dia, uma tendência maior em reconhecer que esse rótulo é simplório e redutor? Ou ainda sente a pressão de uma “facção antiformalista”?

Sim, ainda existe muito preconceito em relação à forma. E, por mais que as boas traduções impressionem favoravelmente, sinto uma grande indisposição contra a perícia ou habilidade artística em muitos redutos. Além disso, quase ninguém hoje sabe versificar – embora, paradoxalmente,

ainda haja muita revolta contra o “dictum” concreto do fim da era do verso – e a maioria dos próprios críticos e poetas não se dá conta de um acento errôneo, ou um verso de pé-quebrado, de modo que há o risco de nivelar tudo – alhos e bugalhos – numa mesma pasta. Assisto frequentemente a elogios desbragados das cátedras universitárias para traduções pouco qualificadas, que aparentam proficiência só por terminarem com uma rima no fim da linha ou porque constituem obras completas...

7 - Na prática da tradução, você poderia destacar diferenças relevantes de escolha e/ou de estilo entre você, Haroldo e Décio? Qual a singularidade do seu caminho?

Nosso projeto tradutório é comum aos três, mas eu diria que Décio é o mais atrevido nas soluções pessoais – caso da “Balada da gorda Margô”, de Villon, das suas versões de Emily Dickinson, nas quais, por exemplo, usa um \$ em lugar de um S, da sua “tri-dução” de “A tarde de um fauno”, de Mallarmé, ou ainda da sua “contradição” da “Ode à melancolia”, de Keats. Haroldo, mais erudito e verbalista, mostra mais alento épico e dramático em suas “transcrições”. Eu, mais intimista, vivo tentando me introjetar na “persona” original de cada poeta: eu sou Hopkins, eu sou Cummings, eu sou Emily... Creio que as próprias traduções do nosso livro *Mallarmé*, que só contém peças individuais, podem dar a transparecer essas diferenças estilísticas ou de temperamento. Já o caso das traduções dos 17 Cantos de Ezra Pound obedeceu a procedimento diferente. Na verdade, essas traduções, salvo duas ou três, como as dos Canto I e II, que fizemos mais ou menos em conjunto, Haroldo e eu, eram realizadas individualmente. Lembro-me, por exemplo, de ter traduzido os Cantos 3, 6, 13, 20, 30 e 90, Haroldo, o 7 e o 49, Décio, os Cantos 12, 79 e 80. À medida que o trabalho foi crescendo, decidimos reunir os trabalhos em um livro e fazer uma revisão geral, na qual se resolviam detalhes por maioria. E resolvemos assinar os

três todas as traduções. Era como se houvesse um relator, que admitia, convencido ou vencido, algumas emendas ao “corpus” da sua tradução-base. Já os textos russos foram, na quase totalidade, vertidos individualmente por mim ou por Haroldo. Quando aparece o nome de Boris Schnaiderman, nosso professor de russo, é porque ou ele fazia uma tradução literal primeiro, esclarecendo dúvidas gramaticais e detalhes de leitura, ou porque questionava, *a posteriori*, sempre do ponto de vista do exato significado da palavra ou da expressão, algum texto a ele submetido. As soluções poéticas ficavam sempre por nossa conta – minha ou do Haroldo. Era mais propriamente uma associação de poeta e linguista, neste caso extremamente útil, dada a dificuldade do idioma e o seu completo domínio por Boris, além do conhecimento que ele tinha da literatura russa. Também as traduções do *Finnegans Wake* são, em sua maioria, individuais e, por isso mesmo, assinadas separadamente ou em conjunto. Mesmo nesse caso específico, apesar de mais difícil de perceber, talvez se possa notar alguma diferença. De minha parte, sempre evitei traduzir poemas que já tivessem sido vertidos por Décio ou Haroldo. Questão de respeito e de “economia processual”. Por que perder tempo com um texto que já foi tão bem traduzido? Em um ou outro raro caso, deu-se a coincidência inadvertida. Na antologia *Poesia russa moderna*, Haroldo e eu achamos interessante publicar as duas versões de um poema de Tzvietáieva, que havíamos traduzido isoladamente, um sem saber do outro. De todo modo, penso não estar errado ao dizer que as minhas escolhas tenderam predominantemente para o lírico, as do Décio para o satírico e as do Haroldo para o épico, embora tivéssemos todos experimentado em várias áreas.

8 - Parece que você cunhou não apenas um termo, mas um novo tipo de tradução: a “intradução”. Ao mesmo tempo, suas “intraduções” são apresentadas em seus

livros de poesia. Entre poesia e tradução. Gostaria também que explicasse o que são seus “profilogramas”, considerando o aspecto da tradução e da poesia. Até que ponto ou em que sentido são traduções / poemas? Tanto as suas “intraduções” quanto os seus “profilogramas” me parecem novas “modalidades” de arte. Você concorda?

Não ousou afirmar que criei um novo tipo de tradução ou uma nova “modalidade” de arte. Talvez, o melhor seria dizer que são “modalidades” distintas dentro da minha poesia. Chamei de *Intraduções* uma série de experiências que comecei a fazer em meados da década de 1970 (a primeira sobre duas linhas do trovador provençal Bernart de Ventadorn). Entendi que elas se diferenciavam de outros trabalhos meus ligados à ideia de tradução criativa. As “intraduções” caracterizariam um determinado tipo de abordagem a partir de um texto ao qual aplico recursos não verbais, gráficos, visuais, conferindo um *layout* específico ao poema, com vistas a uma iconização do texto. O nome sugere “não tradução” e “intra-ducção”, no sentido de uma tradução livre e de um diálogo pessoal entre poetas. Os fronteirios *Profilogramas* começaram a surgir também nos anos 1970, visando a uma espécie de perfil crítico-biográfico – um “bioideograma” formado de imagens ou de palavras. Não quis distinguir aqui “pictura” de “poesis”, considerando tudo sob uma geral ótica poética. Inicialmente “perfis” mesmo, sob a forma de desenhos ou fotos “readymade” em superposição (Pound/Maiakóvski, Webern/Cage), depois perfis bioliterários – poemas meus, às vezes combinados com imagens e, pelo menos num caso – o do perfilograma Roland –, um “readymade” total, poema recortado de uma dissertação científica do homenageado e datilografado sobre um desenho de perfil do homenageado por um artista de rua. Percebe-se a influência de Duchamp nessa poética meio inclassificável.

9 - A vanguarda é ainda possível? O que mudou? Posso dizer que você é uma prova da possibilidade da vanguarda nos dias de hoje? Estou dizendo. O que você me responde?

Tendo a concordar com Cage, quando afirma que sempre haverá vanguarda, porque para ele vanguarda é sinônimo de liberdade. Há quem não goste do termo, achando-o pretensioso ou tomando-o literal e depreciativamente como derivado da terminologia militar. Não sou fanático por ele – pessoalmente prefiro falar em “poesia de invenção”, para abranger os “inventores” do passado e do presente. Mas, com todos os reparos e ressalvas, o fato é que, quando se fala de “vanguarda”, todo mundo sabe do que se trata. Eu não confundo vanguarda com movimento. Vanguarda é poesia de ponta. Embora a maioria dos poetas pareça preferir concentrar-se na expressão de emoções ou impressões em linguagem experimentada, sempre haverá alguns que queiram se envolver também com a busca de linguagens experimentais, novas formas de expressão. Estes – dê-se-lhes o nome que pareça o mais apropriado – são sempre os mais difíceis de assimilar, pelo simples fato de que tentam novos repertórios linguísticos. Podem ser malvistas por dificultarem o trabalho dos outros poetas e exigirem um pouco mais dos leitores, mas são necessários para a sobrevivência da poesia.

10 - O que mudou na e para a poesia depois da internet? E em relação à tradução? Fez muita diferença? E os novos caminhos? As novas possibilidades? O que vem por aí, by Augusto de Campos?

Acho que a internet sugere novos caminhos para a poesia. Claro que é também um veículo-ônibus que aceita tudo, do soneto ao nada. Mas a engenharia digital amplia a dexteridade de um poeta, que pode pensar sua obra não apenas em papel escrito, mas em estratégias exploratórias de animação e interatividade e em projetos intermediários, de modo a ampliar os recursos e as estratégias de manifes-

tação poética. É evidente que o uso desses novos recursos não transforma ninguém em grande poeta. Todo mundo pode e deve cantar. Mas alguns cantam melhor. “Cantar há muito quem cante / Pouco quem saiba cantar”, diz uma velha canção alentejana que Décio nos trouxe de Portugal, nos anos 1960. Quem não jogou futebol? Mas não é todo dia que nascem um Pelé ou um Neymar. Quem tiver talento para a coisa pode, no entanto, encontrar um grande campo de trabalho no instrumental computacional, hoje recheado de programas sofisticadíssimos em todos os níveis do *design*, do som e da imagem estática ou em movimento. Nem falar do significado da internet para a informação literária. Textos inacessíveis do passado e do presente passaram ao acesso coletivo, realimentando o conhecimento em termos gigaenciclopédicos. Agora, não acho que seja obrigatório o uso dos artefatos computacionais para a poesia e não tenho grande apreço pelas ilustrações digitais. A meu ver, o computador deve ser utilizado, especificamente como recurso artístico, apenas quando o exija o projeto estrutural do poema. No mais, como processador de texto e captador de imagens, no mínimo, facilita a vida dos poetas. Não tenho ideia precisa dos caminhos do futuro. “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”, sou muito a favor desse refrão do Antonio Machado. Mas pudesse dar um conselho aos poetas mais jovens ou menos idosos, eu diria: leiam Décio Pignatari. Quanto a mim, passados oito anos desde o meu último livro, NÃO, já tenho um número suficiente de poemas para compor um livro, mas não me animei ainda a reuni-los. Estou mais interessado em publicar as minhas 50 traduções inéditas de Rilke e em outros projetos de tradução. Acho que já dei o principal da contribuição que podia dar para a poesia. O resto é pós.

Traduzindo Haroldo¹

Evando Nascimento*

RESUMO: Este ensaio aborda a questão da tradução em Haroldo de Campos, reavaliando as noções de recriação e de transcrição que orientam seu trabalho de teórico, crítico, poeta e tradutor. São analisadas igualmente suas relações com os movimentos de vanguarda do século XX, especialmente o concretismo, a partir do conceito de pós-utopia.

PALAVRAS-CHAVE: Haroldo de Campos; teoria da tradução; transcrição; concretismo; pós-utopia.

ABSTRACT: This essay approaches the issue of translation in Haroldo de Campos's work, in order to re-evaluate notions like recreation and cross-creation (transcrição), both important for his activities as theoretician, critic, poet and translator. Campos's relationships with avant-gardist movements are also analysed, specially Concretism, in regard to the concept of post-utopia.

KEYWORDS: Haroldo de Campos; theory of translation; cross-creation; Concretism; post-utopia.

Limites da tradução

Proponho aqui menos abordar exaustivamente uma teoria da tradução em Haroldo de Campos do que explorar alguns aspectos teórico-críticos de sua práxis tradutória, no sentido de expor os *limites da tradução* na obra desse intelectual, professor e poeta. Traduzir, por definição, é trabalhar com e nos limites, nas zonas de fronteira entre pelo menos duas línguas e duas culturas. Mas pode-se falar também, de modo legítimo, de tradução no interior de uma mesma língua, já que faz parte do funcionamento da linguagem tomar-se como objeto de explicação, por

* Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – Pesquisador Bolsista de Produtividade, 2, do CNPq.

¹ A partir da menção apenas ao prenome do grande poeta Haroldo de Campos, gostaria que o título fosse lido com referência ao genial filme de Woody Allen *Desconstruindo Harry*. Nova York: Sweetland Films, 1997. Observo que toda *desconstrução* é, antes de tudo, um gesto de homenagem.

exemplo, quando se utilizam expressões como “noutras palavras”, “quer dizer”, “ou seja”, etc. A primeira dessas duas formas de tradução é o que Roman Jakobson, em ensaio célebre, chama de tradução propriamente dita ou tradução interlinguística.² A segunda forma seria o *rewording*, a reformulação ou a tradução intralinguística. Haveria ainda uma terceira e última, que seria a transmutação ou a tradução intersemiótica, aquela que ocorre entre dois sistemas de linguagem distintos, como, por exemplo, entre a linguagem verbal e a linguagem não verbal; ou entre a música e o cinema. Para esse último caso, Jakobson afirma que só é possível a tradução recriadora, como acontece com o texto poético, em que significante e significado não se separam: “a poesia, por definição é intraduzível. Só é possível a transposição criativa”.³ Segundo penso, os casos da tradução intersemiótica e da poesia são liminares porque permitem pensar os limites da tradução, aquilo que representa a fronteira última como desafio ao tradutor. Essa fronteira da tradução sinaliza a *impossibilidade de tradução*, exatamente pelo fato de nunca haver transparência absoluta entre duas linguagens ou dois sistemas de signos. Nesse sentido, nenhuma imagem fílmica pode dar conta integralmente da linguagem musical que a acompanha, e vice-versa. Se isso ocorre, é porque talvez o fundamento mesmo da tradução seja sua impossibilidade. O que nos leva a traduzir é o que impede a plena transposição ou comunicação entre duas línguas (tradução interlingual), entre frases distintas de uma mesma língua (tradução intralingual) e entre enunciados de linguagens diferentes (tradução intersemiótica). O argumento é elementar: se precisamos traduzir em três modalidades distintas, isso implica uma *resistência* permanente à transparência comunicacional. As línguas e linguagens funcionam por meio da necessidade de vencer tal resistência e transpor a zona de aparente incomunicabilidade que funda a relação entre os códigos. Dito de outro modo, é porque a comunicação nunca se faz de imediato, mas, ao contrário, sempre ocorre com alguma forma de mediação, de transição entre fron-

² JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

³ JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 65.

teiras, que a tradução é a rigor impossível (nunca se traduz de todo) e necessária (não se vive sem tradução).

Pretendo expor minimamente como o que Haroldo de Campos chamou de *transcrição*, inspirado entre outras coisas na “transposição criativa” de Jakobson, se baseia nessa resistência comunicacional como desafio à tradução. A hipótese que levantaria é a de que, para o poeta paulista, só interessava traduzir o aparentemente intraduzível, como um pensador das línguas e das linguagens que desejava dar conta teórica, crítica e inventivamente do fundamento mesmo da comunicação: a quase impossível operação tradutória. Ao tentar traduzir o *intraduzível*,⁴ Haroldo praticava e teorizava acerca do funcionamento linguístico e do funcionamento da criação ou da invenção em geral. Cabe, todavia, testar os limites mesmos de sua teorização, como ainda vinculada a uma atitude típica de vanguarda, a despeito das transformações por que passou ao longo das décadas.

⁴ Desenvolvi amplamente a questão do *intraduzível* a partir de Paul Ricoeur e de Jacques Derrida numa palestra em mesa-redonda, com Márcio Selligman-Silva, sobre “Filosofia e tradução”, no XII Congresso da Abralic, em 19 de julho de 2011, na UFPR.

A tradução militante

A tarefa de traduzir sempre foi, para Haroldo de Campos, antes de tudo, uma forma de militância estética, mesmo após o distanciamento do belicismo vanguardista que ocorre no ano de 1984, quando anuncia em importante ensaio o advento dos tempos pós-utópicos.⁵ Noutras palavras, desde o início do movimento concreto, nos anos 1950, até o final de sua relativamente longa e artística vida, o poeta viveu para escrever e traduzir, sobretudo, poesia, ou prosas altamente poéticas, como o *Fausto*, de Goethe, e o *Finnegans Wake*, de Joyce. A finalidade era, no mínimo, duplice: por um lado, apreender no próprio gesto de tradução o modo de escrever dos grandes poetas, conseqüentemente aprendendo e refinando seu próprio estilo inventivo; em função disso, multiplicaram-se ao longo dos anos, em seus próprios poemas, as citações explícitas e implícitas do *paideuma* original e de outros escritores-pensadores incorporados ao seletto gosto de Haroldo. Exemplo modelar

⁵ CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

disso é o poema “Meninos eu vi”, de *Crisantempo*, em que são citados grandes nomes da literatura e das artes, com quem Haroldo se encontrou pessoalmente, na seguinte ordem: Oswald de Andrade, Ezra Pound, Roman Jakobson, Francis Ponge, Max Bense, Julio Cortázar, Murilo Mendes e Giuseppe Ungaretti. Tudo isso o habilita a se recusar peremptoriamente a ler os manuscritos de jovens poetas: “por isso não me mandem manuscritos datiloscritos telecritos/ porque sei que a filosofia não é para os jovens/ e a poesia (para mim) vai ficando cada vez mais parecida/ com a filosofia”.⁶ Resta a dúvida sobre o que pensaria o velho Haroldo sobre si mesmo quando jovem artista...

Todavia, e por outro lado, ocorria uma grande generosidade dos concretos em geral e de Haroldo de Campos em particular no sentido de disponibilizar para o leitor brasileiro trechos e obras escritos tanto em línguas mais ou menos acessíveis (francês e inglês, por exemplo) quanto em línguas mais distantes de nosso público médio (alemão, russo e chinês, igualmente por exemplo). Ainda com relação à criação pessoal, evidentemente importava marcar uma originalidade a partir do diálogo com os autores selecionados e não, como é praxe, silenciando as fontes onde se bebeu. Haroldo, ao contrário do que comumente acontece, transformava a “angústia da influência” (Harold Bloom) em *desejo de confluência e interlocução*, acreditando certamente que só se pode de fato re-inventar, e não criar *ex-nihilo*, como fazia crer o paradigma romântico. Seu paradigma moderno determinava a confrontação com os grandes inventores, para só então poder, por seu turno, inventar poesia de grande qualidade.

A esse engajamento pessoalmente interessado corresponde um outro, voltado para a formação de um público leitor sofisticado, apto a compreender os lances mais audaciosos da poesia concreta. Dentro dessa perspectiva, a militância estética incide com vigor especial na tradução em sentido estrito, entendida sempre como atividade crítica, isto é, capaz de esclarecer e ajudar a difundir os textos que verte para a nossa língua. Pois um dos efeitos

⁶ CAMPOS, Haroldo de. Meninos eu vi. In: _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998; *A máquina do mundo repensada*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2004. p. 92.

ambicionados pelo movimento paulista em seu auge era tornar a tradição literária um manancial inventivo que vinha desaguar no concretismo, fazendo de Mallarmé, Pound, Joyce e E. E. Cummings, entre outros, precursores das produções concretistas. Daí a necessidade de traduzi-los, para aprender com eles e, simultaneamente, legitimar a própria produção criativa. A tradução era, portanto, em última instância, um dispositivo de autodifusão, com todos os inúmeros equívocos e outros tantos acertos que isso pode implicar. Essa leitura *interessada* do passado literário era o que eles, inspirados em Pound e em Jakobson, nomeavam como *poética sincrônica*; nela, a diacronia estava a serviço do momento presente, e os autores da tradição literária só interessavam na medida em que serviam para iluminar os elementos da estética defendida pelo grupo.⁷

Para desenvolver suas múltiplas ideias em torno da tradução, Haroldo de Campos dialoga com pensadores do porte do citado Jakobson, de Benjamin e de Derrida, entre outros. No primeiro ensaio em que busca sistematizar a prática e a teoria tradutórias, “Da tradução como criação e como crítica”, de 1962, republicado posteriormente em *Metalinguagem & outras metas*,⁸ Haroldo parte das noções de Albrecht Fabri, o qual entendia a linguagem literária como “sentença absoluta”, tautológica, ou seja, autorreferente, e por isso mesmo impossível de ser traduzida. Igualmente, Max Bense define como intraduzível a “informação estética”, aquela que não visa a transmitir um conteúdo, mas cuja força se deixa consignar numa forma. Pois somente outra informação estética pode transladar a informação estética original, recriando-a. Segundo essa teoria, a *pedra* do poema de Drummond “No meio do caminho” não se confundiria com qualquer pedra da realidade, pois não tem um referente simples, fazendo apenas sentido nos versos que a consignaram “No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra/ no meio do caminho tinha uma pedra”.⁹ Todavia, a mim me parece que a pedra real é também um componente forte da

⁷ Cf., em especial, CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 203-223.

⁸ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. p. 80.

significação do poema, devendo ser entendido junto com todos os seus outros estratos semânticos e formais.

A fundamentação epistemológica dessa teoria da informação de origem alemã trará toda a riqueza e toda a problemática das conceituações e operações tradutórias de Haroldo de Campos nos anos vindouros. A partir desse ensaio seminal de 1962, a teoria e a prática se refinarão cada vez mais no autor de *Galáxias*, agregando novos conceitos na medida em que os poetas traduzidos (especialmente Joyce, Mallarmé e Dante) trarão diferentes desafios, e os teóricos descobertos (Benjamin e Derrida) contribuirão com concepções praticamente inéditas até então.

Em grande parte, a força desse jogo tradutório reside em enfatizar a especificidade da poesia, como dito, por definição intraduzível. Traduzir poetas do coturno de Dante e de Goethe não é evidentemente igual a traduzir um texto jornalístico ou mesmo uma prosa sem maiores invenções linguísticas. Motivo pelo qual o traduzir de Haroldo (bem como os de Augusto de Campos e de Décio Pignatari) é ainda um desdobramento do *paideuma* concreto, isto é, um gesto de avaliação da tradição literária, com o fito de resgatar e pôr em relevo os textos e autores que se destacaram como *inventores* e não como meros reprodutores de técnicas e temas já conhecidos. Como o critério inventivo adotado por eles se orienta pela já mencionada poética sincrônica, os valores do presente, baseados em paronomásias, em palavras-valises, em aliteraões e em ritmos ou vocábulos inusitados, entre outros fatores, é que determinarão a qualidade das obras do passado. Decerto a problemática tradutória de Haroldo está nessa leitura na verdade mais do que interessada da história, levando a um extremo as ideias de Nietzsche e de Benjamin a esse respeito. Evidentemente, ler a história literária segundo os parâmetros do vanguardismo experimental, sob a influência magistral de Ezra Pound, é reduzir o evoluer das obras e dos autores a uma única de suas possibilidades. Assinalo, de passagem, que houve no século XX diversas outras formas de experimentalismo, como o do surrealismo, desprezado

pelos concretos. Além disso, o excessivo formalismo da proposta concretista – e que o Haroldo pós-utópico jamais abjurará de todo, ao contrário, reafirmará – eleva a um grau máximo essa exigência experimental consignada pelo *make it new* poundiano. Como se a obra de Dante, por exemplo, só pudesse interessar por aquilo que de modernista já contivesse em estágio embrionário. Paradoxo absoluto: a obra vale não por aquilo que dispõe em diálogo diferencial com seu contexto e os que se seguem, mas pelo que vem a valer séculos depois na confrontação com outras obras do século XX. Levando o raciocínio às últimas consequências, é como se fosse necessário esperar chegar à década de 1960 para enfim se compreender o valor dos escritos de Dante, ignorando o que a própria tradição pôde deles apreender e transformar...

Esse anacronismo próprio ao concretismo dos anos 1950 nunca se apagará de todo nas décadas seguintes, quando Haroldo se afastará progressivamente do dogmatismo concreto, explicitando o distanciamento no referido ensaio de 1984. Voltando ainda a “Da tradução como criação e como crítica”, nele Sartre também é citado como fonte de reflexão quanto à intraduzibilidade do poético, mas sem que Haroldo endosse a dicotomia entre poesia e prosa aludida pelo filósofo, visto que obras como o *Finnegans Wake*, de Joyce, *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, são dotadas de alto teor poético. Embora ainda não cite o trabalho de Jakobson, como o fará em estudos posteriores, o ensaio de 1962 utiliza como solução para a impossibilidade de tradução da poesia e da prosa poética a *recriação*, gérmen da futura *transcrição*, defendida por Haroldo até o final de sua vida. O intraduzível poético só se deixa traduzir por meio de outro texto que seja tão inventivo quanto o original, transladando não o conteúdo de um enunciado linguístico para outro, mas *uma forma poética* para outra, da língua de partida para a língua de chegada: “[a tradução] enquanto transcrição, será uma obra de ‘reinvenção’,

intensiva, fragmentária muitas vezes, preocupando-se antes com a forma semiótica do texto, com a sua ‘qualidade diferencial’ enquanto dicção”.¹⁰ Só assim a autonomia da “informação estética” é preservada. Cito outro trecho, a fim de desdobrar os comentários, atualizando a discussão com elementos posteriores a essa primeira formulação:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, *uma outra informação estética, autônoma*, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, *como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema*.¹¹

Trata-se, portanto, de corpos esteticamente isomorfos que se cristalizam de forma autônoma num mesmo sistema. A isomorfia é estudada pela mineralogia e se caracteriza como o fenômeno pelo qual duas ou mais substâncias de composição química diferente se apresentam com a mesma estrutura cristalina. Depreende-se, portanto, da argumentação de Haroldo uma identidade isomórfica de formas poéticas na aparente diversidade das línguas. A rigidez da metáfora escolhida aponta para a questão que me interessa sobretudo destacar: a despeito das imensas contribuições trazidas pelos concretos no âmbito da criação literária e da criação artística em geral no Brasil, o dogmatismo de algumas teses deve ser questionado por outros pressupostos que se desenvolveram nas últimas décadas. Um desses pressupostos, de grande destaque, foi o abalo mesmo da *autonomia da arte*, como passou a ser discutido a partir do trabalho fundamental de Peter Bürger. Alguns dos questionamentos do teórico alemão ajudam a pôr em xeque o primado formalista da autonomia da arte, ardentemente defendido por Haroldo ao longo dos anos, embora eventualmente modulado pelo contraponto semântico. A despeito da parte politicamente militante

¹⁰ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 50.

¹¹ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 34, grifos meus.

¹² Cf., entre outros exemplos, “O anjo esquerdo da história”, de *Crisantempo* (op. cit., p. 67), e a seção “Musa Militante”, de *Entremilênios* (op. cit., p. 57-99).

de sua obra,¹² a ênfase dada pelo autor de *Crisantempo* ao valor de autonomia do campo estético faz com que seu pensamento se vincule inevitavelmente aos debates que se iniciaram no romantismo sobre a arte pela arte, debates estes agudizados pelas finas reflexões de Mallarmé, a quem os Campos reconhecidamente devem muito. Tomada de modo absoluto, a autonomia implicaria uma desvinculação da arte em face do real, coisa que de fato a poesia do próprio Haroldo jamais desejou nem atingiu. No entanto, o privilégio excessivo dos aspectos formais, muitas vezes em detrimento do conteúdo, por um desejo explícito de gerar certa incomunicabilidade, leva a um reducionismo que, em diversos momentos, prejudica tanto a criação poética quanto a prática tradutória de Haroldo. Certos usos e abusos de paranomásias e aliteraões, aliados a um vocabulário preciosista, em especial o recurso às palavras compostas ou às palavras-valises, tornando cacoete o que era em Joyce um achado, fornecem uma capa de forma pela forma, em tudo prejudicial ao texto poético. Cito um trecho do sintomaticamente intitulado “Claustrofobia”:

“– Ariadne, o fio. A filifórmula. A teia. Um fio. Funicular. Funis coronat opus. Funny. A mão um braço (leukolenos) os dedos (amanda digitalis) o corpo a cor – um gesto ubiamoroso – da filiflor. O Poro”.¹³ O texto imediatamente anterior se chama “Teoria e prática do poema”, título que, por si só, transforma a saudável pedagogia em pedantismo, no limite do *kitsch*, tudo em nome da deusa Forma.

Poesia, se há, seria uma conjunção perfeita entre forma e conteúdo, sem que se penda a balança para um dos polos. A isomorfia desejada deveria ocorrer antes de tudo entre os dois elementos da significação, que, como explicava Saussure, só se distinguem como os dois lados de uma folha: o significante e o significado.¹⁴ A metáfora saussuriana é excepcionalmente lúcida, pois se se tenta separar os dois lados da folha (seja ela de uma planta, seja de papel), o resultado será a destruição da própria folha. Em poesia, mais do que em qualquer outro discurso, a forma faz o conteúdo, o som produz o sentido, e vice-versa, am-

¹³ CAMPOS, Haroldo de. Claustrofobia. In: _____. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Edição crítica preparada por Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972.

bos guardando vínculos intrincados com a dita realidade; por isso mesmo nenhum dos dois deve ser privilegiado em detrimento do outro. É isso o que Derrida chama de escrita ou de escritura (*écriture*),¹⁵ aquele conjunto de marcas em que não é mais possível abstrair um significado de um significante inerte, pois nela o significante *faz sentido*, engendrando o significado, tanto quanto o significado produz novos significantes, inventando formas e se articulando com muitas mediações ao real.

A busca do novo pelo novo, de que Haroldo jamais abrirá mão, embora criticando o viés utópico da vanguarda, não deixa de ser um avatar do imperativo de autonomia que a vanguarda formalista (nem todas o foram) preconizava. Priorizar um tipo de pesquisa estética, fundamentada na noção de inovação formal, colocando frequentemente a significação em segundo plano, é pagar tributo a uma estetização que durante muito tempo se opôs a outro tipo de vanguarda, a politicamente engajada. Comentando as atitudes polares de Adorno e de Lukács sobre as vanguardas, o primeiro defendendo certo modo de experimentalismo, o segundo, o engajamento realista, Peter Bürger chega à conclusão de que ambos paradoxalmente se refugiam em atitudes pré-vanguardistas, pois o grande legado das vanguardas foi demonstrar que nenhum tipo de invenção, por mais audacioso, detém o apanágio da superioridade estética. Cito Bürger:

[...] Se, no entanto, os movimentos históricos de vanguarda desvendaram a instituição arte como solução do enigma do efeito ou da carência de efeito da arte, então *nenhuma* forma pode mais – seja ela eterna ou temporalmente condicionada – reivindicar unicamente para si a pretensão de validade.¹⁶

Transcrição e transgressão

Assim, a *transcrição*, no sentido estrito que Haroldo passou a dar ao termo a partir do ensaio “Comunicação

¹⁵ DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

¹⁶ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008. p. 171.

¹⁷ CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977 [1969]. p. 143.

¹⁸ Cf. CAMPOS, Haroldo de. Problemas de tradução no Fausto de Goethe. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 51.

¹⁹ CAMPOS, Haroldo de. Questões fáusticas: entrevista a J. Jota de Moraes. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 46.

na poesia de vanguarda”, de 1968, republicado em *A arte no horizonte do provável*, de 1969,¹⁷ não pode ser tomada como critério absoluto de avaliação das outras traduções de poesia que acaso não se alinhem aos mesmos pressupostos concretistas. Com efeito, toda tradução de poesia, desde que detenha competência linguística e capacidade reinventiva, é necessariamente transcriadora. Isso porque ocorreu como tradução do intraduzível, a saber, a forma poética em sua consignação significativa e semântica. Uma vez liberado de sua capa restritiva, o conceito forjado por Haroldo pode ser reaplicado a qualquer tradução que vença desafios aparentemente insuperáveis. Privilegiar um único modo de tradução é enrijecer os critérios de avaliação dentro de um isomorfismo datado (ainda quando renomeado como paramorfia¹⁸), petrificado como a musa diante da medusa-forma. Muitas vezes são certas repetições formais de Haroldo que parecem apontar para um esgotamento dos modos de invenção, dando a impressão de que um mesmo autor escreveu a *Divina comédia* e a *Iliada*, os textos bíblicos do *Gênesis* e *Um lance de dados*, de Mallarmé. Para transcriar de fato, é preciso ser capaz de, diante de cada texto, reinventar o próprio modo de abordagem. Quando se detém uma fórmula (isomórfica ou paramórfica) de invenção, a transcrição se resume a um programa e não a um risco criativo no limite entre o fracasso e o êxito, como toda boa aventura linguística. Para destacar um pouco mais os valores em jogo, cito Haroldo: “A diferença entre a tradução referencial, do significado (que muitos entendem literal ou servil), e a prática semiótica radical que se enquadra no paradigma regido pela idéia de *trans/criação* é uma diferença, por assim dizer, ontológica. A segunda, que defino também como tradução icônica, é uma operação sobre a materialidade do significante”.¹⁹

Essa operação tradutória realizada predominantemente sobre a materialidade do significante – apesar de toda a crítica de Haroldo ao utopismo vanguardista, que no limite levaria a uma *koiné*, uma língua geral e anônima, desprovida da singularidade individual – é ainda devedora

da tradição de ruptura que Octavio Paz sinalizou como atributo das vanguardas da primeira metade do século XX.²⁰ O fetiche do novo faz com que se rompa com o período imediatamente antecessor. Isso que ocorre no nível coletivo com os grupos vanguardistas se repete no nível individual: guiado pelo dogma da forma transgressora, o transcriador se vê obrigado a repetir o mesmo gesto que chama de “icônico” a fim de gerar um estranhamento programado, por mais estranho que pareça. Daí certa familiaridade entre as traduções realizadas por Haroldo, como se uma mesma assinatura se repetisse ao longo dos tempos, desde a antiguidade grega, para desaguar, primeiro, na poesia concreta e, em seguida, nos textos de *Ciropédia*, *Galáxias*, *Crisantempo* e *Entremilênios*. A tradição do novo deixa de inovar quando se assume como o imperativo da transgressão, tal como formula o próprio Haroldo ao final de *Galáxias*:

[...] As *galáxias*, num nível essencial, são uma ‘defesa e ilustração da língua portuguesa’, a partir da condição *latinoamarga*. À medida que a viagem textual se desenrola, o *idiomatermo* (‘essa língua morta essa moura torta esse umbilífo que te prega à porta’) vai mostrando toda a sua capacidade de metáfora e metamorfose, inclusive por apropriação e expropriação de outras línguas, por transgressão e transcrição, lançando-se a um ‘excesso ainda mais excessivo’, mesmo quando comparado ao de seus predecessores (é assim que Lezama vê o barroco americano em relação ao de Gôngora).²¹

Se as *Galáxias* representam um “excesso ainda mais excessivo”, é porque excedem, quer dizer, transgridem o próprio excesso, e, como excesso e transgressão nesse contexto são os valores superiores (o valor de todos os valores, diria Nietzsche), conclui-se que o último dos escritos transgressores (leia-se, o texto de *Galáxias*) é necessariamente superior aos dos mestres que o antecederam, convertidos em meros precursores. Segundo essa linha de raciocínio,

²⁰ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²¹ CAMPOS, Haroldo de. Ora, direis, ouvir *galáxias*. In: _____. *Galáxias*. 2. ed. revista. Organização de Trajano Vieira; inclui o cd *isto não é um livro de viagem*. São Paulo: 34, 2004. p. 122. [1984]

quem transgride por último transgride melhor, alçando-se ao posto de transcriador-mor.

Haroldo esquece as próprias lições que ele supostamente tinha aprendido e repassado, após o afastamento do concretismo histórico, como sintetiza no ensaio de 1984:

Sem perspectiva utópica, o movimento vanguardista perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente.²²

²² CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 268.

²³ CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 268-269.

O apego ao presente, nomeado também como uma eterna “agoridade” (tradução não sem problemas da *Jetztzeit* de Benjamin, que antes significa o “tempo atual”, o “tempo moderno”²³), é o resquício sintomático da poética sincrônica que tantos equívocos gerou nas leituras de obras do passado. Sem dúvida, a interpretação da história detém sempre algum anacronismo, pois o passado em si mesmo é irrecuperável; todavia, adotar a perspectiva de agora como o vetor absoluto do que nos antecede é reduzir as releituras (ou *re-visões*, como diziam os concretos) a um *parti pris* altamente deletério daquilo que não está de acordo com os valores do historiador-intérprete. Isso se torna tanto mais perigoso quando se trata de um intérprete como Haroldo, que também é poeta dotado de um gosto estético bem marcado e segregador daquilo que não lhe é afim.

Essa avaliação crítica não desqualifica a generosa atividade tradutória de Haroldo de Campos, que, a seu modo, permitiu ao leitor brasileiro o acesso a textos importantes, ampliando os limites da língua e conseqüentemente da cultura brasileira. Cabe hoje reinserir o trabalho de Haroldo em seu contexto histórico, para, em seguida, reavaliá-lo na ambiência cultural contemporânea. Evita-se, assim,

repetir suas teses de modo a-histórico, como um discípulo que acreditasse na verdade absoluta da palavra do mestre, fetichizando o passado como um presente que nunca passa, pois é eternamente sincrônico. À luz da história, as teses e as práticas de Haroldo expõem toda sua imensa riqueza, mas também tudo aquilo que as aprisiona no paradigma vanguardista do século XX, mesmo depois da revisão crítica a partir dos anos 1980.

Liberar o poeta-tradutor de seus dogmas implica, quem sabe, lançá-lo em definitivo como uma das vozes que realmente importam nessa abertura do século e do milênio. Só assim se pode olhar para o passado sem se tornar estátua de sal, pois nenhuma medusa e nenhum oráculo ou deus, como bem demonstrou Bürger, consegue mais ditar a palavra definitiva no campo da tradução e de qualquer outra escrita realmente inventiva.

A sobrevivência ou sobrevida (*Überleben*) da obra, como defendida por Benjamin,²⁴ depende da multiplicidade de suas traduções. Creio que a qualidade desses trabalhos tradutórios só pode ser aferida comparativamente e não por um critério absoluto, seja ele o mais potencialmente transcriador, fundado numa poética sincrônica da “agoridade”. Como o efeito a ser obtido pela tradução jamais deve ser tomado em si mesmo, na imanência do texto, pode ser que a mais literal (e do ponto de vista de Haroldo, a mais condenável) das traduções seja aquela que vai gerar num futuro leitor os maiores desdobramentos inventivos. Em contrapartida, a mais transgressora das traduções pode criar bloqueios mesmo no leitor culto, que eventualmente não tenha afinidades com a linguagem proposta. Pois, no que diz respeito à tradução como à literatura em geral, nenhum efeito, por mais transgressor, é garantido de antemão. Qualquer efeito predeterminado só pode advir de um programa rígido, isomórfico e autorreferente, no fundo desvinculado da história real. Lembremos ainda que Benjamin, no ensaio acerca da tarefa tradutória, defende até certo ponto a tradução literal, aliada à liberdade do tradutor.²⁵

²⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilingue*. v. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 187-215.

²⁵ BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilingue*. v. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 201 et seq.

Somente comparando as traduções de um mesmo texto em suas radicais diferenças, mas também em suas eventuais convergências, é que se pode auferir não o valor da obra traduzida em si mesma (cada vez menos acreditado nisso), mas o porvir e a força de supervivência do original por meio de suas variadas transcrições, sem fórmula prévia: nem literalidade pura nem transgressão por si mesma. Quanto mais venturoso for o jogo das traduções de um texto, maiores são as chances de permanência do original (*Fortleben*, diz Benjamin). Talvez isso explique por que no chamado Ocidente apenas alguns textos sobreviveram em face da enorme quantidade de originais destruídos desde a antiguidade greco-latina. Sem a multiplicidade das apropriações ou expropriações tradutórias, sem a diversidade das cópias literais ou transgressivas, provavelmente textos como a *Ilíada*, *Édipo Rei*, a *Eneida*, a *Divina comédia*, entre tantos outros, não teriam chegado até nós, nem como versões originais nem como versões traduzidas.

Referências

BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: _____. *Gesammelte Schriften: Kleine Prosa – Baudelaire Übertragungen*. Organizado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. v. IV/1. [A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Suzana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngue*. v. 1. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 187-215.]

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008.

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

_____. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Eden*: um tríptico bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Entremilênios*. Organização Carmen Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Galáxias*. 2. ed. revista. Organização de Trajano Vieira; inclui o cd *Isto não é um livro de viagem*. São Paulo: 34, 2004. [1984].

_____. *A máquina do mundo repensada*. 2ª. ed. Cotia: Ateliê, 2004. [2000].

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Miramar na mira (1964) e Uma poética da radicalidade (1965)*. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971-74. v. 2, v. 7.

_____. *Minha relação com a tradição é musical*. *Boletim Bibliográfico (da) Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, n. 47, v. ¼, p. 69-75, jan./dez. 1986.

_____. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Ora, direis, ouvir galáxias*. In: _____. *Galáxias*. 2. ed. revista. Organização de Trajano Vieira; inclui o cd *isto não é um livro de viagem*. São Paulo: 34, 2004. p. 122. [1984].

_____. *O seqüestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. *Signantia*: quasi coelum. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Da tradução à transfuncionalidade*. *34 Letras, 34 Literatura/Marca d'água*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 82-100, mar. 1989.

_____. *Xadrez de estrelas*: percurso textual 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. *Ezra Pound: Cantares*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura - Serviço de Documentação, 1960.

_____; _____. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____; _____. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. 3. ed., 2. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____; _____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakovski: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____; _____. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: USP, 2006.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

_____. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

_____. Des tours de Babel. In: _____. *Psyché: inventions de l'autre*. Tome I. Nouvelle édition augmentée. Paris: Galilée, 1998 [1987]. [Torres de Babel. Tradução de Júnia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.]

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. I. Edição apresentada, estabelecida e comentada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2004.

MOTTA, Leda Tenório da (Org.). *Céu acima: para um "tombeau" de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

NASCIMENTO, Evando. Uma poética da trad/uição: teoria e crítica na poesia concreta. In: _____. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora, Chapecó: UFJF, Argos, 2002. p. 69-108.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução de Paulo Cesar Souza São Paulo: Brasiliense, 1987.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *De Walter Benjamin à nos jours...* (essais de traductologie). Paris: Honoré Champion, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Edição crítica preparada por Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972 [1916].

SISCAR, Marcos. Traduzir Mallarmé é o lance de dados. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Unicamp, 2010. p. 117-148.

A tradução e o ditame da poesia

Susana Scramim*

RESUMO: Este ensaio coloca em jogo dois conceitos importantes para o estudo da poesia e do pensamento modernos. Parte-se da reflexão de Walter Benjamin sobre a tarefa da tradução da poesia em que o filósofo define o texto traduzido como sobrevida (das *Fortleben*) do original. Os conceitos que estão em jogo na relação entre poesia, pensamento e tradução são os de vida e de formas de vida.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; tradução; teoria do poema; Modernidade.

ABSTRACT: This essay aims studying two concepts of the poetry's and philosophy's works: "dictamen" and "task", considering Benjamin's theoretical contributions to these concepts in relation to both translation and poetry.

KEYWORDS: poetry, translation; theory of the poem; Modernity.

O texto traduzido é a outra vida do original. É desse modo que Walter Benjamin define a relação entre o poema e sua tradução. Refiro-me especialmente à tradução da poesia e à relação do trabalho de sua tradução com as próprias condições de possibilidade do poema. No ensaio "A tarefa do tradutor", que introduz a publicação de alguns dos poemas de *As flores do mal*, de Baudelaire, traduzidos pelo próprio Benjamin, o filósofo relaciona, a partir dessa maneira de pensar o original, original e tradução, sendo a tradução a sobrevida do poema no tempo e na história literária.

Diante disso se coloca a necessidade de interrogar quais são os contornos do que Benjamin entende como a relação entre a poesia e o poema ou, nos termos do pen-

* Professora Associada de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – Pesquisadora Bolsista de Produtividade, 2, do CNPq.

samento do filósofo, entre a poesia e suas condições de possibilidade. No ensaio “A coragem da poesia”, o filósofo francês Lacoue-Labarthe investiga o problema da posição ética perante a poesia em Martin Heidegger e Walter Benjamin a partir do que os dois filósofos alemães propuseram-se a pensar nos termos do que ambos chamaram de “a tarefa da poesia”, suas condições de possibilidade, nos estudos sobre a poesia de Friedrich Hölderlin. Walter Benjamin, particularmente, dedicou-se à análise de dois poemas de Hölderlin que foram analisados por ele como duas versões, duas escritas, de um mesmo poema, a saber, dos poemas “Dichtermut” e “Blödigkeit”, traduzidos ao português por Vicente Arruda Sampaio respectivamente como “Coragem do poeta” e “Timidez”. Em seu ensaio sobre as posições éticas dos filósofos diante da poesia, Labarthe elabora cinco argumentos para refletir acerca daquilo a que Heidegger se referia como a tarefa da poesia e a tarefa do pensamento. O terceiro desses argumentos assenta-se no fato de Heidegger sustentar uma relação direta e produtora de consequência entre a tarefa do político, chamada aqui de teologia do político, e a tarefa da poesia, chamada de teologia da poesia. Diz Labarthe:

O teológico-poético antigo, como afirma a *Introdução à metafísica*, de 1935, está relacionado ao fato de que foi Homero, sob a injunção da Musa, que “deu à Grécia seus deuses”. O teológico-poético moderno é que põe em suspenso o poema sobre a anunciação – o evangelho – da vinda ou da retirada do deus (LABARTHE, 2000, p. 281).

A tarefa da poesia foi, desde sempre, a de anunciar/enunciar uma verdade. Ressalta com isso, principalmente, que o teológico-político se apresenta por meio de um apelo ao mito. Continua Labarthe:

A observação vale para toda a grande metafísica alemã desde sua orientação romântica, com os Schlegel, certamente, mas sobretudo com Schelling – próximo, como se sabe, de Hölderlin. A apreensão heideggeriana da poesia está sobre-

determinada pelo romantismo especulativo: é por isto que a poesia (*Dichtung*) se define, em sua essência, como a língua, *die Sprache* – ou a língua, o que dá no mesmo, como a poesia original (*Urdichtung*) de um povo –, e que esta, por sua vez, define-se, em sua essência, como *die Sage: mýthos*. Não a *Heldensaga*, a lenda heroica como Heidegger precisará nos anos 50, mas o *mythein* que, em sua diferença não resolvida em relação a *legein* (a coleta, como a linguagem, do “há”), está em condições de pronunciar os lugares e os nomes divinos. De toda forma, a *Dichtung*, assim como o *lógos* em sua definição em sua definição aristotélico-fenomenológica, é apofânica: *dichten*, pelo viés do alto-alemão *thûton* e do latim *dictare*, é *deiknumi*: mostrar, designar, fazer aparecer. Qualquer sinal (*Zeichen*) é um mostrar (*Zeigen*), quer dizer, um nomear (*Nennen*), o qual é o único a ofertar ser (LABARTHE, 2000, p. 282).

Daí que a poesia possa ser pensada como o “ditado”, que é o modo pelo qual Walter Benjamin toma a tarefa da poesia. Maurice Gandillac traduz o termo *dichten* para o francês e, aconselhado por Beda Allemann, “apoia-se sobre o étimo latino, *dictare*, e propõe *dictamen*, no sentido que ele considera em desuso – mas que é o mesmo que Rousseau e muitos outros depois dele atribuem ao termo – ‘aquilo que é ditado pela consciência’” (LABARTHE, 2000, p. 286). Aquilo que é o “ditado” é o que estaria, para Walter Benjamin, na esfera da verdade. Importante é destacar que, estando a verdade no âmbito do que foi dito ou é dito, estaria ela inserida na prática do mito, ou seja, encontraram-se no mesmo modo de operar: ambas existem e vêm-a-ser na linguagem. Nesse sentido, outra necessidade se impõe: a de discutir o modo pelo qual o mito pode se aproximar do *dictamen*, portanto, como o mito pode se aproximar da verdade? E, por consequência, como a poesia encontra as condições de sua possibilidade no mito?

Baudelaire

Retomo, para isso, a poesia de Baudelaire, e mais, retomo o problema da tarefa do tradutor reivindicada por Walter Benjamin no seu modo de introduzir, justificar e anunciar a operação tradutória dos poemas do poeta francês, mas sem perder de vista a tarefa da poesia reivindicada também no ensaio de Benjamin sobre os dois poemas de Hölderlin. Retomo essas reflexões acerca da tarefa da poesia (*die Aufgabe der Dichtung*) e da tarefa da tradução (*die Aufgabe der Übersetzung*), pois elas investem em um pensamento acerca das condições de possibilidade da poesia na modernidade. O ensaio sobre Hölderlin foi escrito entre 1914 e 1915, e publicado postumamente em 1955, e Benjamin finaliza o trabalho sobre Baudelaire em 1939; entretanto, sabemos o quão fundador é o interesse pela poesia de Baudelaire na obra de Benjamin.¹ Em ambos os ensaios sobre a poesia, o que se coloca são as suas condições de possibilidade e, com essa aproximação, gostaria de estender essa qualificação dos dois ensaios citados para o ensaio sobre a tradução, tomando-os como reflexão sobre a tarefa da tradução, portanto, refletindo sobre a “tarefa” como condição mesma de possibilidade da própria poesia. O que nos possibilita pensar que o que move o argumento do filósofo sobre a condição da poesia é a poesia “que vem”, o “pressuposto” do poema, e que não pode ser confundido com a sua “causa”. Benjamin, para tal, retoma o conceito de forma interna (*innere Form*) ou de “teor” (*Gehalt*) de Goethe. Entretanto, o filósofo opera uma distinção entre o que é o conteúdo material e o que é conteúdo de verdade. Nesse sentido, pensar as condições de possibilidade do poema resulta muito mais complexo do que pensarmos em um conteúdo ou uma causa da poesia. Essa proposição benjaminiana permitiu a Lacoue-Labarthe desdobrar o conceito de condição de possibilidade do poema em uma reflexão da poesia que a compreende como palavra singular que testemunha a verdade.

¹ Walter Benjamin escreveu o seu trabalho sobre o drama barroco alemão motivado por esse conceito do presente, isto é, um presente artístico-filosófico, que é o seu conceito de modernidade, aliás, conceito que ele apreende de Baudelaire. Enquanto pesquisava sobre o drama barroco, Benjamin lia e traduzia os poemas de *As flores do mal* para o alemão. É de 1921 a publicação da tradução para o alemão de alguns poemas de Baudelaire, e sabemos que Walter Benjamin trabalhou no estudo sobre o barroco de 1916 até 1925. O que Benjamin buscava eram “as formas originárias” da arte, que estavam intimamente ligadas ao próprio conceito de origem desenvolvido nesse mesmo trabalho. Encontrou as formas originárias do drama barroco alemão nos séculos XVI e XVII e detectou como elas sobreviviam nas formas originárias do expressionismo da primeira década do século XX.

O pressuposto do poema (sua condição de possibilidade) é, portanto, a tarefa, cada vez singular, do poema – isto é, o que dá no mesmo, aquilo que o poema, a cada vez, testemunha. Veremos a seguir que tal testemunho é sempre um testemunho de verdade ou, na medida em que é singular e sempre singular, a atestação de uma verdade (LABARTHE, 2000, p. 287).

Na desdobra desse conceito encontraremos o filósofo Giorgio Agamben, em um de seus livros mais baudelairianos, *La comunità che viene* (1991), um livro muito próximo à poesia, afirmando o ser singular como um ser exemplar.

Daí a pregnância do termo que em grego exprime o exemplo: *para-deigma*, o que se mostra ao lado (como o alemão *Bei-spiel*, o que joga ao lado). Porque o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola sua vida inqualificável e inesquecível (AGAMBEN, 1993, p. 16).

Para o filósofo italiano, a vida exemplar é a vida na linguagem. Ele afirma que somente a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. E por isso o exemplar será o ser linguístico, não propriamente definido por qualidades, mas aquele que é definido pelo fato de “ter sido-dito”. O “ser que vem”, a poesia que vem, ou ainda, as condições de possibilidade da poesia estão vinculadas, nesse sentido, ao ser que foi dito. Não posso deixar de observar que o livro da comunidade de Agamben é dividido em duas partes, como se a palavra, o paradigma do ser ocupasse uma posição do *bei-spiel*, o seja, a do jogo paralelo. Uma das partes leva o título de “A comunidade que vem” e a outra, “O irreparável”. Para introduzir a segunda parte, Agamben alerta-nos de que os comentários que se seguirão podem ser lidos como um comentário ao parágrafo 9 de *O ser e o tempo* e da proposição 6.44 do *Tractatus* de Wittgenstein. Agamben define o que é o irreparável em sua correlação com a comunidade que vem:

O irreparável é o facto de as coisas serem como são, deste ou daquele modo, entregues sem remédio à sua maneira de

ser. Irreparáveis são os estados das coisas, sejam elas como forem, tristes ou alegres, cruéis ou felizes. Como és, como é o mundo – isto é o Irreparável (AGAMBEN, 1993, p. 71).

Mais adiante, Agamben continua propondo o comum do ser como aquele que joga ao lado, ser como é o ser com, é o ser tal qual, mas sem nenhuma anterioridade nem primeiridade de um em relação ao outro.

Eles contraem-se um ao outro, expõem-se mutuamente, e o que existe é o ser-tal, uma tal-qualidade absoluta, que não remete para nenhum pressuposto. [...] Eu não sou jamais *isto* ou *aquilo*, mas sempre *tal*, *assim*. *Eccum sic*: absolutamente. Não possessão, mas limite; não pressuposto, mas exposição (AGAMBEN, 1993, p. 77-78).

Agamben compartilha o título da segunda parte de seu livro da comunidade com Baudelaire. Estamos diante de um “tal qual”, ou ainda “da coisa perdida”, e do “ter-sido-dito”. Sabemos todos que “O irreparável” é o título de um dos poemas que compõem a antologia *As flores do mal*, de Baudelaire. No poema, o “irremediável” e o “irreparável” configuram o desejo pelo “como”, pelo “tal qual” sem conteúdo ou anterioridade, o desejo de um guerreiro que luta sua luta e se mantém em relação de cumplicidade com seus pares, e que oferece à poesia a possibilidade da prática da paixão.

Como abafar este Remorso interminável,
 Que vive, se enrosca e se agita,
 E se nutre de nós como um verme insaciável,
 Qual do carvalho o parasita?
 Como abafar este Remorso inexorável?
 [...]
 Ao moribundo a quem o lobo já fareja
 E a gula do corvo amortalha,
 A este soldado que, batido, ainda peleja
 Por uma tumba e uma medalha;
 O moribundo a quem o lobo já fareja!²
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 239)

² *Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords/ Qui vit, s'agite et se tortille, / Et se nourrit de nous comme le ver des morts,/ Comme du chêne la chenille ?/ Pouvons-nous étouffer l'implacable Remords ? [...] A cet agonisant que le loup déjà flaire/ Et que surveille le corbeau,/ A ce soldat brisé ! s'il faut qu'il désespère/ D'avoir sa croix et son tombeau;/ Ce pauvre agonisant que déjà le loup flaire ! BAUDELAIRE, Charles. L'Irréparable. In: _____. *Oeuvres Complètes*. v. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. p. 54.*

O próprio poema de Baudelaire já é um ser que joga ao lado, pois sua existência acontece no *com*, na relação de *cumplicidade* entre ele, o poema, e uma peça de teatro, uma medíocre *féerie*, dos irmãos Cogniard, *La belle aux cheveux d'or*, que por sua vez já se estabelecera na relação com um conto homônimo de Mme. d'Aulnoy. No poema de Baudelaire, confessa-se ao final que o coração, que êxtase nenhum seduz, é “como” um teatro onde se espera em vão e para sempre um Ser que vença o grande Satã, o mal. E é nesse sentido que Agamben retoma a categoria do exemplo e executa o jogo em paralelo, das coisas como elas são, do modo como são, e o Remorso ao qual o poema de Baudelaire se refere é o de não poder “clarear um céu ao sol indiferente”.

Como clarear um céu ao sol indiferente,
 Rasgar-lhe as trevas em cortejo,
 Mais densas do que o breu, sem aurora e sem poente,
 Sem astro ou fúnebre lampejo?

Como clarear um céu ao sol indiferente?³

(BAUDELAIRE, 1985, p. 241)

³ Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?/ Peut-on déchirer des ténèbres/ Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,/ Sans astres sans éclairs funèbres ?/ Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ? BAUDELAIRE, Charles. L'Irréparable. In: _____. *Oeuvres Complètes*. v. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. p. 55

Na tradução de Ivan Junqueira percebemos a opção de manter o mesmo número de sílabas poéticas do verso de Baudelaire, no entanto, ao escolher a expressão “ao sol indiferente” para caracterizar um céu lodoso e negro, o tradutor faz sobreviver em seu texto uma das imagens mais pensantes do arquivo de alegorias da prática artística de Baudelaire: a da indiferença. Em “Pintor da vida moderna”, o poeta-crítico afirma que não há indiferença na comunidade dos poetas modernos. No entanto, para Baudelaire, o moderno é o que resulta não como substituição da prática das correspondências por outra prática, e sim como relação entre a linguagem e o mundo, ou seja, o que está ao lado, lado a lado, em sua exemplaridade – autor e leitor, obra e público, linguagem e mundo. Com isso, Baudelaire expurga a indiferença da prática do poeta moderno, pois aquele grupo de homens, buscando a distinção e o rigor

e fugindo à vulgaridade, encontrava com a arte moderna o estar lado a lado com o homem comum. Esse homem comum nada tem de vulgar, pois, para poder sobreviver a todo o sofrimento que lhe é imposto pela banalidade, o mal da vida que lhe causa o tédio, tem de ser forte e disciplinado como um guerreiro lacedemônio, a ponto de uma raposa lhe morder o ventre e ele, ainda assim, sorrir. Baudelaire ressalta:

Mesmo que esses homens sejam chamados indiferentemente de refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, todos procedem de uma mesma origem; todos participam do mesmo caráter de oposição e de revolta; todos são representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, muito rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade. Disso resulta, nos dândis, a atitude altiva de casta, provocante inclusive em sua frieza. O dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir, pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mas indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir (BAUDELAIRE, 1997, p. 51).

Esta é a condição de possibilidade da arte moderna, esta condição de possibilidade está impressa nos sulcos de sua poesia e na relação com outros textos exemplares. E é a isso que se refere Walter Benjamin quando rediscute as questões da vida que se estende ou expande (*das Fortleben*)⁴ da poesia e de sua tarefa em confronto com a tarefa da tradução de poesia.

⁴ O conceito de *pervivência* que desenvolve Walter Benjamin, *das Fortleben*, advoga que há algo que faz com que alguns elementos ou as obras de arte mesmas sobrevivam para além da época que as viu nascer. Na argumentação que Benjamin constrói do conceito de *Fortleben* ou da “pervivência” da obra na memória coletiva sobressaem as observações sobre “transformação” (*Wandlung*) e sobre “renovação” (*Erneuerung*); a isso o filósofo alemão chama o “pós-amadurar” (*Nachreife*) da linguagem da obra, “um dos processos históricos mais fecundos”. Cf. BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampf Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. Importante relacionar a esse conceito benjaminiano de *Fortleben* o conceito de *Nachleben*, que foi desenvolvido por Aby Warburg, conceitos esses elaborados quase contemporaneamente. O *Fortleben* de Benjamin é de 1923 e o *Nachleben* de Warburg, segundo Georges Didi-Huberman, é de 1932 e aparece pela primeira vez no texto de Warburg *Nachleben der Antike*. Cf. WARBURG, A. 1932. v. II, p. 670-673. Diante deste conceito se colocam difíceis problemas de tradução. Gombrich refere-se a essas dificuldades de tradução na biografia intelectual que escreve de Warburg. “This usage of ‘after-life’ (termo utilizado pelo autor para traduzir *Nachleben*) is not English, and nearest equivalent

'survival', happens to have been pre-empted in its use precisely by Burnett Tylor who devoted Chapters III e IV of this book 'survivals in culture'. Cf. GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: an intellectual biography*. Chicago-Oxford: The University Of Chicago Press-Phaidon, 1986. p. 16. Em "Aby Warburg et la science sans nom", Giorgio Agamben se dedica a distinguir o sentido de *Nachleben* dos sentidos que lhe atribuíram as traduções como "renascimento" e "sobrevivência". O filósofo italiano lhe irá propor um sentido de "sobrevida" dos símbolos na memória social, especialmente da herança pagã que, para Warburg, era essencial. Diz Agamben na tradução para o francês: "Dans cette perspective, selon laquelle la culture est toujours un processus de *Nachleben*, c'est-à-dire de transmission, réception et polarisation, on comprend pourquoi Warburg devait fatalement concentrer son attention sur le problème des symboles et de leur vie dans la mémoire sociale." Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998. p. 20. Contudo, é o minucioso estudo de Georges Didi-Huberman que associa a gênese do conceito de *Nachleben* de Aby Warburg à antropologia inglesa. Na leitura deste historiador da arte, não poderia ser gratuito por parte de Warburg não grafar o conceito com um vocábulo de sua própria língua, *Nachleben*, tampouco *Fortleben* e muito menos *Überleben*. Warburg preferiu o termo inglês "survival".

Hölderlin

Ao discutir o problema da tarefa da poesia em confronto com a tarefa de sua tradução, não posso deixar de lembrar o que Haroldo de Campos redefiniu a partir da prática de tradução do poeta germânico como sendo a própria poesia de Hölderlin. Haroldo de Campos destaca um episódio em que Johann Heinrich Voss zomba das soluções de tradução encontradas por Hölderlin em sua tarefa de traduzir *Antígone*, de Sófocles, pois, para Voss, era inconcebível que Sófocles falasse um grego que pudesse construir o enunciado naquele alemão contemporâneo ao início do século XIX, ou seja, traduzir Sófocles numa frase como essa "Was ists? Du scheintst ein rotes Wort zu färben" (Que se passa? Tua fala se turva de vermelho). Segundo Haroldo de Campos, que recorre ao que Bertold Brecht já dissera a respeito das traduções de Hölderlin, a linguagem do poeta, que passou os últimos dias de seu vida circunscrito em um quarto lamentando-se das traduções que fizera do gênero trágico grego, atingiu com tal maneira a radicalidade extrema da linguagem (CAMPOS, 1977, p. 94-95). A palavra poética de Hölderlin, nesse sentido, não tem um conteúdo propriamente dito, não tem uma essência que lhe confira qualidades, a palavra do poeta, aquilo sobre o qual ele deve falar, não é algo dado a definições, não é passível de conhecimento senão por seu modo de "ser na linguagem", que é o seu modo de "ser" e, nesse caso de Hölderlin, sendo o "constrangimento" a maneira de ser "vermelha". Desse modo, ratifica-se o que Agamben e Baudelaire compreendem como singularidade de um poeta, sua palavra vermelha, que é aquilo que se subtrai a toda comunidade real pelo fato de ser um modo de ser, pelo simples fato de ter "ser-dito". Ao inventariar uma espécie de arqueologia da glória nas sociedades ocidentais, Giorgio Agamben não deixa de destacar o fim último de celebração que tem a palavra nas sociedades ocidentais, e de como isso se torna um tema recorrente na tradição poética. Relembra-nos Agamben, a partir do estudo que

Furio Jesi empenhou sobre a obra poética de Rilke, a maneira como o gênero poético da elegia se materializa como uma série de ocasiões retóricas para manter o poeta aquém do silêncio. Desse modo, a elegia mantém um tom, uma modulação que, ao contrário de ser um lamento por uma perda, o que poderia constituir o conteúdo do poema como transcendental, torna-se uma maneira de escapar à perda. Em seu modo de ser, ou seja, em seu modo de escapar ao silêncio, girando em falso o conteúdo do gênero eleito atribuído pela tradição poética, o hino, gênero amplamente praticado por Hölderlin, é, segundo Agamben, a prática de uma palavra sem conteúdo, porque, quando se diz “assim seja”, o *Amém*, chega-se ao ponto de coincidência com a glória, o que também pode levar o poema a um conteúdo transcendental. O que ocorre nos hinos de Hölderlin, e acrescento aqui em suas traduções do trágico grego, é que não se diz nada e retifica-se o já dito. Com isso, o modo de operar de Hölderlin faz a língua girar no vazio, como uma forma suprema de glorificação (AGAMBEN, 2007, p. 259-260).

Linno è la radicale desattivazione del linguaggio significante, la parola resa assolutamente inoperosa e, tuttavia, mantenuta come tale nella forma della liturgia (AGAMBEN, 2007, p. 259-260).

O girar em falso da língua, diríamos em português, leva-nos a pensar sobre o quanto os modos, as maneiras de ser, podem ser radicalmente mais estratégicos, mais sabotadores, do que propriamente o ativismo. No entanto, o modo de assumir essa posição em Baudelaire se distingue da maneira com a qual Hölderlin desativou a língua, mas em ambos os poetas a língua gira em falso, o ditame a que cada um está submetido está de acordo com a verdade. Decorre disso a preocupação, sempre muito evidente nas leituras que Walter Benjamin opera no *corpus* artístico, com um conceito relacional de vida. Ao comentar o seguinte verso: “Portanto, meu Gênio! Caminha somente / Nu vida

Baseada nisso, a análise de Didi-Huberman relaciona-o a um conceito da antropologia anglo-saxônica. Esse conceito é do etnólogo britânico Edward B. Tylor, como já tinha referido Gombrich, que se mostra reticente quanto a uma possível proximidade entre o *Nachleben* de Warburg e o *survival* de Tylor. Contudo, Didi-Huberman será contundente: “Il écrit *survival*, en anglais, comme il arrivait quelquefois à Warburg de le faire. Indice significatif d’une citation, d’un emprunt, d’un déplacement conceptuel: ce qui est cité par Schlosser – ce qu’avant lui Warburg avait emprunté, déplacé – n’est autre que le *survival* du grand ethnologue britannique Edward B. Taylor”. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Image survivante*. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Éditions de Minuit, 2002. p. 51-52. No entanto, Didi-Huberman se abstém de relacionar o conceito de *Fortleben* desenvolvido por Walter Benjamin ao conceito de “*survival*” de Warburg. Giorgio Agamben, por sua vez, no ensaio acima citado, aponta para uma possível herança de Warburg na pesquisa sobre a imagem dialética desenvolvida por Walter Benjamin: “c’est dans une recherche hétérodoxe comme celle de Benjamin sur l’image dialectique qu’on pourrait reconnaître une issue féconde de l’heritage de Warburg.” Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998. p. 43.

⁵ “Drum, mein Genius! tritt nur! Bar ins Leben und Sorge nicht!”

adentro e não te preocupes!”⁵, do poema “Blödigkeit”, “Timidez”, Benjamin propõe:

Aqui a “vida” se situa fora da existência poética; nessa nova versão, ela não é pressuposto, mas objeto de um movimento realizado com poderosa liberdade: o poeta *entra dentro* da vida, ele não *parte de dentro* dela (BENJAMIN, 2011, p. 35).

Em seu estudo sobre o drama barroco, Benjamin se esforça em separar a noção de vida como *simple life* daquela da poderosa força que se depreende do que ele chama de vida natural das obras.

As obras pacifistas de hoje, com sua ênfase sobre a *simple life* e a bondade natural do homem, contrapõem da mesma forma que o teatro pastoral, na era barroca, ao romance político, ao qual se dedicaram autores prestigiosos, tanto no período do barroco, como em nossos dias. Os literatos de hoje, como os de ontem têm uma forma de vida dissociada da que caracteriza a parcela ativa da população, são de novo consumidos por uma ambição que apesar de tudo podia ser mais facilmente satisfeita naquele tempo que hoje em dia (BENJAMIN, 1984, p. 78).

Essa ambição era mais facilmente satisfeita porque os literatos da era barroca mantinham um vínculo vital entre a política, a religião e suas obras e inclusive a literatura desempenhara um papel importante no fortalecimento da ideia de nação. Os herdeiros expressionistas dessa atitude de superioridade da arte diante da vida, segundo o filósofo alemão, cultivam uma ausência de qualquer ideia de Estado ou, quando a têm, são hostis a ele. Benjamin, no mesmo estudo, permanece reafirmando o papel importante da relação entre arte e vida, entre literatura e vida:

A pré e a pós-história de tais essências, testemunhando que elas foram salvas ou reunidas no recinto das ideias, não são história pura, e sim história natural. A vida das obras

e formas, que somente com essa proteção pode desdobrar-se com clareza, não contaminada pela vida dos homens, é uma vida natural. Uma vez observado esse Ser redimido na ideia, a presença da história natural inautêntica – pré e pós-história – permanece virtual. Ela não é mais pragmaticamente eficaz, mas precisa ser lida, como história natural, em sua condição perfeita e estática, na essência. Com isso, redefine-se, no antigo sentido, a tendência de toda conceitualização filosófica: observar o vir-a-ser dos fenômenos em seu Ser. Porque o conceito de Ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, mas somente com a absorção de toda a sua história (BENJAMIN, 1984, p. 69).

Interessante ressaltar aqui o fato de que o ensaio sobre a tarefa da tradução aparece citado pelo próprio autor, numa das raras autocitações operadas por Walter Benjamin. E a autocitação refere-se exatamente ao conceito de vida das obras, de sua salvação e remissão no mundo das ideias, do pensamento, mas que somente podem ser reprocessadas no vir-a-ser e declinar delas mesmas, ou seja, na observação de toda a sua história. É surpreendente pensar que Walter Benjamin elabora tão profunda e vertical reflexão sobre a “crítica do conhecimento” tendo em mente o trabalho, ou ainda, a tarefa da poesia e de sua tradução. E o que ele identifica como a tarefa da poesia de Baudelaire era a proposição de uma nova experiência na relação desta poesia com um público leitor pouco inclinado à leitura de poesia, o leitor moderno.

Se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência. [...] Desde o final do século passado, a filosofia vinha realizando uma série de tentativas para se apropriar da “verdadeira” experiência, em oposição àquela que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas. **Costuma-se inscrever tais tentativas sob a rubrica da “filosofia da vida”. E, naturalmente,**

elas não partiam da existência do homem na sociedade; invocavam a literatura, melhor ainda a natureza e, finalmente, a época mítica, de preferência. *Das Erlebnis und die Dichtung* (A Vivência e a Literatura), obra de Dilthey, é das primeiras de uma série que termina com Klages e Jung, este comprometido com o fascismo. *Matière et Mémoire* (Matéria e Memória), uma das primeiras obras de Bergson, [...] orienta-se pela biologia. [...] Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva (BENJAMIN, 1994, p. 104-105, os destaques são meus).

Ao final do ensaio sobre a poesia de Baudelaire, Walter Benjamin chega a formular uma lei dessa poesia:

Tal é a natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque. A convivência com esta destruição lhe saiu cara. Mas é a lei de sua poesia que paira no céu do Segundo Império como “um astro sem atmosfera” (BENJAMIN, 1994, p. 145).

No ensaio sobre os dois poemas de Hölderlin, Benjamin também fala da lei do poema: a identidade, a relação de semelhança entre a vida do poeta e o mundo do pensamento. Desse modo, o poeta vive o verdadeiro. Diz Benjamin: “os objetos aspiram à existência como pura ideia e determinam o destino do poeta no puro mundo das figuras. A plasticidade da figura se revela como elemento espiritual.” (BENJAMIN, 2011, p. 38). Baudelaire e Hölderlin são poetas que estão submetidos à lei, ao ditame do poema, pois o canto é que tem o poder de trazer para os homens o mundo dos deuses. Os dois modos de viver a poesia encarnados na palavra convertida em função sensível-intelectual da vida poética são comparáveis em seu modo de se posicionar no mundo, trata-se de uma maneira ou, ainda, trata-se de pensar o ditame materializado em uma maneira, um modo de ser e de, portanto, viver a poesia, trata-se, conforme res-

salta Benjamin, “de uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem.” Quando Heidegger, no curso de 1934-35, época em que analisou os hinos de Hölderlin, lê o poema “Dichtermut”, “Coragem do poeta”, toma como princípio desta poesia a prática da palavra encarada como um herói desafia o seu destino. A lei da poesia de Hölderlin se decidia pelo fato de que ela tinha diante de si um perigo (um perigo que ameaça e que recai sobre seu ser) e disse se desdobraria sua qualidade mais requerida: a coragem. Segundo Lacoue-Labarthe, que analisa os fundamentos pelo quais Heidegger orientou sua leitura dos hinos de Hölderlin, a questão de Heidegger era enunciar uma única e exclusiva pergunta: estavam os alemães preparados ou eram capazes de entrar ou não na história ou iniciar uma história? Ou ainda, nas palavras de Labarthe, estavam os alemães capacitados para tornarem-se “alemães assim como os gregos, com a coragem inaudita demonstrada pela tragédia, tornaram-se gregos?” (LABARTHE, 2001, p. 284). Disso decorre a definição heideggeriana do poeta como um herói. E continua Labarthe:

Enfim, consequência evidente, o poeta se define como um *herói*, no sentido que esta palavra recebe no parágrafo de *Sein und Zeit*, no qual é dito que o *Dasein* historial (o povo) deve escolher seus heróis na tradição. Na esteira da interpretação nietzschiana da história e da agonística antiga, o poeta é, mais que um modelo, um *exemplo*. Ou, segundo a terminologia dos modernos, presente tanto em Heidegger quanto em Nietzsche, uma figura: uma *Gestalt* (LABARTHE, 2001).

Surpreendentemente, há grandes coincidências entre os pontos destacados tanto pela leitura de Walter Benjamin quanto pela de Martin Heidegger. Ambos sinalizam o problema da lei do poema, sua tarefa. No entanto, essa tarefa em Benjamin é tomada como a coragem de entregar-se ao perigo que ameaça o mundo e

ao fazer isso expande, em sua morte, o perigo para o mundo ao mesmo tempo em que o supera. [...] Na morte essas forças que ameaçavam perigosamente o corajoso já se redirecionaram, se apaziguaram (é essa objetivação das forças que já aproximara do poeta a essência dos deuses) (BENJAMIN, 2011, p. 44-45).

Para Benjamin, o poeta é também um herói; contudo, não se trata de um herói construtor, criador de um cosmos. Ao contrário, é alguém que entra em simbiose com o mundo. Mais adiante no mesmo ensaio sobre os poemas de Hölderlin, Benjamin afirma que o princípio de criação, especialmente no poema “Blödigkeit”, está regido por um

princípio oriental, místico, que ultrapassando as fronteiras sempre volta a eliminar de modo tão evidente o princípio grego de criação formal, que cria um cosmos espiritual a partir de relações puras, como as da intuição, da existência sensível, na qual o elemento espiritual apenas expressa a função que aspira à identidade (BENJAMIN, 2011, p. 45).

Heidegger certamente não conheceu o ensaio de Benjamin sobre os poemas de Hölderlin, que permaneceu inédito até ser publicado em 1955, quando Adorno e Scholem propuseram a primeira coletânea dos ensaios dispersos de Benjamin. Entretanto, destaco aqui o desacordo em relação à análise de Heidegger, cujo enfoque segue sendo o de perceber a discussão empenhada pela tarefa do poema de Hölderlin como construção e estas seriam as condições de possibilidades de sua poesia, o que, para Benjamin, ultrapassaria a configuração de uma arte em que as relações entre poeta e mundo estejam dadas pelas relações de puras, ou do idêntico a si mesmo. Para Benjamin, o poeta é herói, da mesma maneira que é também um ser exemplar, e nesse sentido não há divergência entre ele e Heidegger; no entanto, o poeta somente é herói porque cada função da vida nesse mundo é encarada como destino, e não o contrário, vale dizer, o destino determinando a vida. O

exemplar aqui é que o poeta toma a relação com o mundo como a tarefa de sua poesia. Quando Benjamin lê a poesia de Baudelaire, aproxima a prática do poeta à prática do lutador. A experiência do poeta lutador ou aquela casta aristocrática de guerreiros não encontra outra possibilidade de experiência com a linguagem que não a experiência empreendida no corpo a corpo com os choques produzidos pelo mundo moderno, saturado de perigos, e é o que torna a poesia possível, pois o poeta, ao morrer, entra num mundo novo, no qual não teme mais a morte, porque ele é um herói, e vive o centro de todas as relações.

Hölderlin e Baudelaire fizeram de sua poesia uma prática da dilapidação da palavra, transformaram-na em algo intratável, selvagem, amante e ao mesmo tempo objeto de amor. Uma vez que, retomando a citação de Giorgio Agamben, o que cria a possibilidade “do que vem”, da comunidade dos singulares, são as condições de possibilidade de existir uma composição “tal qual”, do exemplo, do canto do poeta, portanto, sem nenhuma anterioridade da composição em relação aos objetos cantados e vice-versa, o poeta é um criador de mundos impuros e no qual as relações de identidade não estão dadas. Baudelaire e Hölderlin fizeram disso tudo as condições de possibilidade de sua poesia. Portanto, decorre disso que a função do tradutor seja requerida nos mesmo termos por Walter Benjamin, o tradutor tem de ser o “poeta do poeta” e, com base nisso, a relação de exemplaridade e heroísmo é novamente reivindicada.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

_____. *Il Regno e la gloria*. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, v. II, 2. Roma: Neri Pozza, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Sobre a Modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Les fleurs du mal*. In: _____. *Oeuvres Complètes*. v. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

BENJAMIN, Walter. Sobre la facultad mimética. In: _____. *Ensayos escogidos*. Trad. Héctor Murena. Buenos Aires: Sur, 1967.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

_____. *Charles Baudelaire*. Um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Tarefa-renúncia do tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hölderlin. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

JESI, Furio. *Esoterismo e linguaggio mitologico*. Studi su Rainer Maria Rilke. Macerata: Quolibet, 2002.

LABARTHE-LACOUÉ, Philippe. *A imitação dos modernos*. Ensaios sobre arte e filosofia. Tradução de João Camillo Pena. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Sobre a violência da relação tradutória

Marcelo Jacques de Moraes*

RESUMO: O artigo discute, no âmbito da relação tradutória, a experiência da violência do original sobre o tradutor e sua língua, violência que deflagra a pulsão de traduzir (Berman). A experiência da tradução é pensada como uma relação de saída já em movimento, como uma tensão já estabelecida com um original que, se exige intrinsecamente tradução (Benjamin), é justamente por apresentar-se desde sempre já em tensão tradutória. A partir daí explora-se a discussão da tradução como *Bildung*, não apenas no sentido de uma forma em busca de uma forma própria (Berman), mas no sentido freudiano de uma forma em formação, por definição interminada e interminável.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; relação; violência; Benjamin; Freud.

RÉSUMÉ: L'article discute, dans le cadre de la relation traduisante, l'expérience de la violence de l'original sur le traducteur et sa langue, violence qui déchaîne la pulsion de traduire (Berman). L'expérience de la traduction est pensée entant qu'une relation d'emblée en mouvement, entant qu'une tension déjà établie un original qui, s'il exige intrinsèquement traduction (Benjamin), c'est précisément parce qu'il se présente depuis toujours en tension traduisante. À partir de là, on explore la discussion de la traduction en tant que *Bildung*, non seulement au sens d'une forme à la recherche d'une forme propre, mais au sens freudien d'une forme en formation, par définition inachevée et inachevable.

MOTS-CLÉS: traduction; relation; violence; Benjamin; Freud.

* Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Pesquisador Bolsista de Produtividade, 2, do CNPq.

¹ Este artigo foi desenvolvido a partir da arguição da dissertação de mestrado “A noção Bermaniana de relação sob o viés Derridiano da hospitalidade”, escrita por Simone Christina Petry e orientada por Mauricio Mendonça Cardozo. O trabalho foi defendido no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná em janeiro de 2011.

No Brasil e em toda parte, traduz-se hoje cada vez mais, e por inúmeras razões, com vistas aos mais diversos resultados, dos mais explicitamente comerciais aos mais supostamente desinteressados. Cobrem-se, na prática, quase todos os matizes da oposição posta por Humboldt no século XVIII em sua célebre formulação do dilema do tradutor, sempre dilacerado entre o autor e o leitor, a língua estrangeira e a própria, o original e a tradução.² Mas, no domínio que nos interessa mais especificamente aqui, que é o da Literatura, parece-me que se formou praticamente um senso comum, a meu ver quase pacificado, ao menos no âmbito dos estudos da tradução literária, e que nos permite dizer que hoje se traduz, sobretudo, e cada vez mais, para dar a ler o original em toda a sua estrangeiridade. Senão no limite de sua alteridade, ao menos bastante atento a ela. A despeito de todas as nuances da questão, vigora hoje de forma relativamente aceita a posição de Antoine Berman segundo a qual “a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização”.³ É claro que, na prática do mundo editorial, as coisas caminham lentamente, até porque ali não se serve a apenas dois senhores, para lembrar aqui mais uma famosa definição da tradução.⁴ Mas creio que ao menos se pode dizer que a crítica à chamada tradução etnocêntrica tornou-se, em nosso campo de estudos, quase moeda corrente, modulando, parece-me, de maneira às vezes mais, às vezes menos explícita, a maior parte das reflexões sobre a tradução que se fazem hoje na França, nos Estados Unidos ou aqui entre nós. Creio que essa é uma conquista importante, com resultados práticos que começam a aparecer, entre os quais eu destacaria especialmente a tendência crescente a retraduzir, que reflete essa dimensão crítica e essa atenção cada vez mais cuidadosa com o estrangeiro.

Por outro lado, há um efeito curioso desse processo que tende a idealizar a figura do tradutor, que passa a encarnar o altruísmo e a tolerância na relação com o estrangeiro, às vezes de maneira quase simplória. Nesse sentido, invoca-se frequentemente, por exemplo, no mais

² Diz o filósofo e tradutor numa carta a Schlegel: “Cada tradutor deve infalivelmente encontrar um dos dois escolhos seguintes: ele se limitará com demasiada exatidão seja ao original, em detrimento do gosto e da língua de seu povo, seja à originalidade de seu povo, em detrimento da obra a ser traduzida.” Citado por BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: Edusc, 2002. p. 9.

³ BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: Edusc, 2002. p. 17.

⁴ Trata-se da definição de Franz Rosenzweig, segundo a qual “traduzir é servir a dois senhores”, “ao estrangeiro em sua estrangeirice, ao leitor em seu desejo de apropriação”. Citado por RICOEUR, Paul. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004. p. 41.

⁵ Cf. DERRIDA, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

⁶ APTER, Emily. *The translation zone: a new comparative literature*. New Jersey: Princeton University, 2006. p. 5.

⁷ Que ela define inicialmente nos seguintes termos: “Amplamente concebida [...], a zona de tradução aplica-se a comunidades de línguas da diáspora, a esferas públicas de impressão e mídia, a instituições de governamentalidade e de decisão de políticas de língua, a teatros de guerra, e a teorias literárias com particular relevância para a história e o futuro da literatura comparada.” APTER, Emily. *The translation zone: a new comparative literature*. New Jersey: Princeton University, 2006. p. 6.

⁸ BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: Edusc, 2002. p. 24.

das vezes ingenuamente, bem entendido, a necessidade do acolhimento incondicional ao estrangeiro a que se refere Jacques Derrida em sua reflexão sobre a hospitalidade,⁵ para sustentar a imagem de um tradutor voluntariamente acolhedor, cheio de toda boa vontade para com o estrangeiro, por mais radicalmente outro que este seja. Como se isso fosse possível. Outras vezes, cai-se nos riscos implicados por uma ecologia linguística que, no afã mais do que nobre de salvar línguas e culturas ameaçadas pela dominação de outras mais poderosas, acaba, sobretudo, “reforçando o essencialismo cultural linguístico”,⁶ como previne Emily Apter na introdução de seu *Translation Zone*, livro em que ela discute a importância disso que chama de “zonas de tradução” para os estudos de Literatura Comparada.⁷

Não pretendo aqui recusar inteiramente essa perspectiva idealizadora de consideração do trabalho do tradutor, perspectiva que não deixa de ter sua importância e sua razão de ser. Muito pelo contrário. Mas ela se torna tanto mais irrealista e enganosa se ignorarmos a dimensão necessariamente ambivalente dessa relação com o outro implicada de fato na experiência do tradutor, se ignorarmos o modo como essa dimensão está ligada a um processo de subjetivação que, intrinsecamente, não tem finalidade nem fim, e que é marcado por uma violência subjetiva que a relação tradutória, justamente, jamais resolve, mas, ao contrário, incessantemente reexpõe.

Assim, o que me proponho a discutir aqui é a violência fundamental intrínseca à relação tradutória, mas não tanto em sua direção mais frequentemente referida, isto é, a violência do próprio sobre o estrangeiro que seria operada pelo trabalho da tradução de vocação etnocêntrica, a violência da língua tradutora sobre a língua traduzida. Trata-se, antes, da experiência da violência do estrangeiro sobre o próprio, da língua traduzida, da língua do original sobre o tradutor e sua língua, e que é, a meu ver, a que deflagra propriamente a “pulsão tradutória”⁸ a que se refere Berman em seu já clássico ensaio *A prova do estrangeiro*, de 1984, em que discute a tradição alemã do pensamento

sobre a tradução. Aliás, creio que se pode dizer, no que tange a essa relação tradutória que quero explorar aqui, que não há primeiramente o original, apreendido na autonomia significativa de sua língua, e depois a tradução, por meio da qual o tradutor transporia esse original para sua própria língua, ela também autônoma. A experiência da tradução é de saída uma relação já em movimento, uma tensão já estabelecida com um original que, se exige, se deseja intrinsecamente tradução, como ensinou Walter Benjamin,⁹ é justamente por apresentar-se desde sempre já em tensão tradutória. Por isso, se a tradução é *Bildung*, como queriam os românticos alemães, não é apenas no sentido de um “movimento em direção a uma forma que é uma forma própria”,¹⁰ como disse Berman, não é apenas nesse sentido, mas também no sentido freudiano de uma forma em formação, em tensão consigo própria, de uma forma que se apresenta intrinsecamente numa perspectiva conflitante. Esclareço. É com o termo *Bildung* que Freud designa tanto a noção de formação de sintoma [*Symptombildung*] quanto outras noções por ela englobadas, como as de formação substitutiva [*Ersatzbildung*], formação reativa [*Reaktionsbildung*] ou formação de compromisso [*Kompromissbildung*].¹¹ Ou seja, na perspectiva freudiana, a *Bildung* está intrinsecamente ligada a processos e formas desencadeados por um embate entre representações que não se estabilizam, processos e formas que se dão a ver por sua implicação numa relação que a interpretação psicanalítica deve, por sua vez, por que não dizê-lo?, traduzir... Tal perspectiva me parece constituir um pano de fundo interessante para a discussão dessa violência fundamental que permeia a experiência do tradutor. Para esboçar o problema, partirei de uma breve reflexão sobre a experiência primeira do tradutor diante de um original, experiência anterior a qualquer decisão que ele tome de deter-se mais praticamente, mais pragmaticamente, em sua tarefa. Mas experiência decisiva para a compreensão dessa dimensão pulsional do traduzir. Vou falar um pouco disso agora, a

⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Quatro traduções para o português. Organização de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 84. Essa edição comporta quatro traduções do texto de Benjamin em português, feitas por Fernando Camacho, Karlheinz Barck e outros, Susana Kampff Lages e João Barrento. Usarei aqui a de João Barrento, eventualmente modificada com base na tradução de Martine Broda, realizada a partir do seminário de Antoine Berman sobre o texto de Benjamin, realizado em 1984-1985 e publicado em 2008 por Isabelle Berman (BERMAN, Antoine. *L'âge de la traduction*. “La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2008).

¹⁰ BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: Edusc, 2002. p. 80.

¹¹ Podemos encontrar os quatro verbetes com as respectivas remissões bibliográficas na obra de Freud em LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Baptiste. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 257-263.

fim de ir explicitando aos poucos a questão da violência da tradução.

Quando, diante de letra estrangeira, alguém decide traduzir, é porque a experiência da tradução já se deflagrou. Como eu dizia, não há antes o original, radicalmente estrangeiro, a desafiar o tradutor, e depois a tradução, por meio da qual esse estrangeiro é enfrentado e transportado para outra língua, para a língua do tradutor. A experiência da tradução é, de saída, uma relação já em movimento, uma tensão já estabelecida com um original que só se furta e exige tradução por se apresentar virtualmente, desde sempre, em tradução, em tensão tradutória, justamente. Por isso mesmo ela é *Bildung*, a um só tempo resultado e processo, forma e formação, forma em formação. Por isso mesmo, como diz Berman, a tradução, cito-o, ou “ela é relação, ou ela não é nada”.¹² Se a tradução é essencialmente relação, é na medida em que ela só existe como tal se for assombrada pelo estrangeiro, por este estrangeiro cujo sentido, já por meio dela, da própria tradução, repito-o, se apresenta e se furta, se furta exatamente ao se apresentar, se apresenta ao se furta, sustentando, assim, uma relação entre línguas, entre sentidos em tensão, em pulsação. Creio que é aí que podemos, com Freud, pensar a tradução por analogia a uma *Ersatzbildung*, a uma formação substitutiva, que se define por este mecanismo paradoxal que é o recalque, mecanismo que só se dá a ver como bem-sucedido por seu próprio fracasso, já que é pelo retorno do recalcado que ele se revela como tal, como recalque. Analogamente, pois, ao que ocorre com a formação substitutiva freudiana, ao mesmo tempo traço e apagamento daquilo que a determina, analogamente, não há tradução bem ou malsucedida que se revele como tal, que se revele como tradução, independentemente de se oferecer como boa ou ruim, sem o retorno mais ou menos assombroso do original. Pois é por remeter, positiva ou negativamente, expressamente ou à sua revelia, a certa virtualidade ou a certas virtualidades de sentido do original, virtualidades que ela vem revelar – e

¹² BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: Edusc, 2002. p. 17.

no mesmo movimento fixar –, é por essa remissão que ela pode ser considerada boa ou ruim.

Se assim for, o que será que está em jogo quando Berman diz, repito, que a tradução “é relação, ou não é nada”? O que seria a tradução que não é nada? Creio que, para Berman, não há dúvida: é justamente a tradução etnocêntrica, aquela que é baseada, nos termos do próprio autor em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, na “captação do sentido” do original, que, diz Berman, “afirma sempre a primazia de uma língua”.¹³ A tradução que não é relação, e que por isso não é nada, seria aquela em que a língua do tradutor iluminaria o texto estrangeiro de tal forma que o clássico problema da literalidade da tradução sequer chegaria a se formular como tal. É a partir daí, aliás, que o teórico define a “transformação literária” operada pela tradução, que ele opõe justamente ao que reivindica como tradução literal.¹⁴

Ora, mas se tal tradução – bem ou malsucedida, segundo o ponto de vista – existe, ela não se deve jamais, a meu ver, à presença ou à falta de qualidades intrínsecas a um trabalho específico de tradução, à presença ou à falta de virtudes metodológicas de um tradutor empírico qualquer, em qualquer sentido que seja. Até porque, por mais que uma prática etnocêntrica recalque o outro como tal, este sempre deixa seus traços, e o estrangeiro original sempre acaba por retornar. Ao menos para quem conhece a língua do original.

Aqui, aliás, abro parênteses, poderíamos inclusive colocar em questão, no âmbito desta discussão, o que seria essa tradução literal que Berman não cessa de reivindicar. Pois é essa espécie de retorno tautológico do original, para quem conhece a língua em que ele é produzido, que funda a sensação paradoxal de uma espécie de precedência *a posteriori* do literal sobre a predicação figural que qualquer tradução não pode evitar derivar desse suposto original literal. O que a experiência da tradução como tal propicia ao transfigurar necessariamente o original em outra letra, desliteralizando-o inevitavelmente, é uma espécie de dife-

¹³ Cf. BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 33.

¹⁴ Cf. BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 28-44; 63-71.

rença original do original para consigo próprio, que o torna desde sempre irremediavelmente distinto de si mesmo. De sua própria letra, sempre já traduzida em outra letra. Ou seja, parece-me que, ao fim e ao cabo, o literal é sempre o retorno enigmático do original em sua materialidade irreduzível a certa imaterialidade do sentido traída por sua tradução. Quero dizer que não há o literal em estado puro, sem a sombra de suas predicções – de suas traduções mais ou menos flutuantes. Mas passemos...

Pois o ponto que quero explicitar agora é o seguinte: uma tradução que não é nada só poderia existir para quem não conhece a língua do original. Porque, justamente, para quem não a conhece, jamais existe tradução. Eu, por exemplo, costumo dizer que não tenho ideia do que seja uma tradução de Dostoievski. Para mim, uma tradução de Dostoievski não é relação. É nada. Se ousar dizer que leio Dostoievski, é como um original em língua portuguesa que aprecio sem saber até que ponto a estranheza que nele reconheço em minha língua portuguesa é russa ou dostoievskiana. Sem saber se ela é ou não é a invenção de um tradutor que, para mim, jamais se coloca de fato como tradutor, justamente, que, para mim, só pode se colocar como um escritor, como um produtor de originais. Pois, por detrás do Dostoievski que leio em uma “tradução”, aqui entre aspas, pois para mim ela não se coloca como tal, por detrás desse Dostoievski não ouço nenhuma língua estrangeira, é puro silêncio... Por isso, para mim, essa tradução é nada. Dostoievski só pode soar como um original em português para mim, pois o russo não me sopra ao ouvido, não me assombra. Por outro lado, deem-me uma frase de Flaubert em português e não poderei evitar ouvir, involuntariamente, ecos dessa frase em francês, independentemente de conhecer a frase original. E, por mais flaubertiana que a frase possa me parecer em língua portuguesa, a língua francesa continua a ressoar para mim por trás da tradução. E aí começo a ouvir o original “literal”, em nome do qual me ponho a criticar as predicções figurais operadas pela tradução em minha língua. Todos sabemos

o burburinho da letra estrangeira que ouvimos diante da tradução de um original de uma língua que conhecemos. Da mesma forma, não posso experimentar como relação a tradução de um texto em minha língua para uma língua que não conheço. Ano passado ouvi Marcelo Paiva de Souza lendo Drummond em polonês em tradução de Miłosz.¹⁵ Soava magnificamente, mas como uma música original. Como uma obra autônoma, encerrada em si mesma. Eu até podia ouvir um sistema rítmico e de repetições que eu identificava com as sucessivas retomadas de “Tinha uma pedra no meio do caminho, no meio do caminho tinha uma pedra...” do poema de Drummond. Mas quem me garante que um polonês não ouvia ali algo como: “Eu comia cobras na hora do almoço, na hora do almoço eu comia cobras...”? Não havia para mim a tensão inevitável da experiência da tradução com o burburinho do original literal adivinhado. Porque na tradução que é relação não posso evitar contrapor a hesitação entre o som e o sentido experimentada numa língua e o modo como ela retorna na outra, para evocar a famosa definição da experiência da língua na poesia feita por Paul Valéry. A rede de relações numa língua e noutra é necessariamente diferente e, de algum modo, conflitante. Rede que reconstituiu necessariamente ao ouvir Drummond em francês ou em inglês, por exemplo, constatando quase à minha revelia as necessárias traições. Há, em suma, na tradução que é relação, uma violência recíproca, de uma língua a outra. Onde até posso ter arroubos, como queria Haroldo de Campos, de ver a tradução como um original autônomo, forjando uma rede de relações mais rica que o original, tradição diante da qual esse original soaria como a tradução.¹⁶ Mas a instabilidade da relação permanece.

Ou seja, para quem não conhece o original, a tradução tem o mesmo valor (que pode ser imenso!) que a tradução que faz um Guimarães Rosa de um original que não existe. Todos sabem a importância para Rosa das traduções, e evoco aqui um trecho de uma famosa carta do escritor ao

¹⁵ Participei em setembro de 2010 de mesa-redonda com Marcelo Paiva de Souza no II Simpósio Internacional de Literatura Comparada e Tradução, realizado na Universidade de Santa Catarina, em que ele apresentou a comunicação “Um diálogo no meio do caminho: Czesław Miłosz, leitor e tradutor de Carlos Drummond de Andrade”.

¹⁶ Cf. CAMPOS, Haroldo de. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin. *Revista da USP*, n. 15, p. 84, set/out/nov. 1992.

tradutor italiano. Escreve Rosa, não sem alguma consonância com as ideias de Haroldo:

Eu quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re”traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara.¹⁷

¹⁷ GUIMARÃES ROSA, João. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 99.

¹⁸ BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Quatro traduções para o português. Organização de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 91.

¹⁹ BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Quatro traduções para o português. Organização de Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 82.

²⁰ Cf. CASSIN, Barbara. *Plus d'une langue. Appel pour une politique européenne de la traduction*. Disponível em: <http://www.dglflf.culture.gouv.fr/publications/References10_Traduire.pdf>. Acesso em: 05/09/10.

Ou seja, a tradução, para quem não conhece a língua do original, se inscreve na língua do leitor como esse tipo de tradução primeira a que se refere Rosa, como repertório no “interior da floresta da língua”,¹⁸ para evocar uma vez mais Benjamin e sua *Tarefa do tradutor*. Mas, nessa tradução que funciona como um original, a tensão da relação entre duas letras, entre significantes que se “aparentam” mas se excluem, essa tensão da relação tradutória não se põe. Em suma, a tradução, para quem não conhece a língua do original, vale como um original qualquer, e não como relação. Daí a célebre pergunta do filósofo alemão: “Uma tradução vale para os leitores que não entendem o original?”¹⁹ Pois só para os que entendem o original a tradução pode ser de fato – e é inevitavelmente – relação, a despeito do maior ou menor esforço relacional do tradutor. Assim, independentemente de a tradução ser boa ou ruim, de ser mais ou menos etnocêntrica, sua importância, para os que não entendem o original, não está, a meu ver, em possibilitar a relação com o estrangeiro como tal. Mas em despertar eventualmente esse desejo de relação, que só pode de fato se realizar se o leitor for então levado a aprender outra língua, e assim estar continuamente exposto à experiência estrangeira inclusive em relação à própria língua. Até porque “é preciso compreender ao menos duas línguas para saber que se fala uma”, como costuma dizer a filósofa Barbara Cassin.²⁰

Por tudo isso, uma das questões impossíveis de serem respondidas por quem lê uma tradução sem conhecer a língua do original é a seguinte: até que ponto tal estranheza do original se deve à língua desse original ou ao modo como tal escritor a utiliza? No caso de Dostoievski, às vezes me pergunto: será que esta língua que tal tradutor do russo inventa aqui é uma potência interior à minha língua? Como a que inventa Rosa, por exemplo? Ou é uma daquelas línguas híbridas que só se produzem em tradução? Questão, aliás, muitas vezes impossível de ser respondida, já que sabemos que o próprio Rosa não teria inventado a língua que inventou se não tivesse incorporado à língua portuguesa virtualidades das muitas outras línguas que conhecia. Como, aliás, fazem muitos escritores. De todo modo, o que quero dizer aqui é que percebemos muitas vezes ao traduzir que produzimos uma língua que soa completamente artificial em nossa língua: trata-se de defeito ou de qualidade da tradução? São problemas práticos que se colocam para um tradutor e que ele jamais pode resolver satisfatoriamente: privilegiar a estrangeirice intrínseca da língua em que se fabrica o original ou tentar restituir na tradução a posição daquele texto original em relação às normas dessa sua língua original? Sabemos que um texto absolutamente normativo e burocrático numa língua pode constituir uma experiência interessante e surpreendente em outra.

Assim, por exemplo, se traduzimos uma expressão estabelecida numa língua estrangeira por uma que consideramos equivalente em nossa própria língua, deformamos certamente uma virtualidade da língua do original. Ocorreu-me, por exemplo, quando escrevia este texto uma expressão que aprecio em inglês, “*still life*” (em alemão: “*stil leben*”), para dizer “natureza morta”; se resolvemos traduzir, digamos, “literalmente”, por “vida imóvel” ou por “ainda a vida”, também deformamos de outra maneira a relação do escritor que estamos traduzindo com sua própria língua. Mas, se não for um manual de pintura tradicional, por exemplo, pode ser que o autor em questão esteja ali

explorando voluntariamente certa dimensão “literal” da expressão. O que se perde se eu traduzir por “natureza morta”. Enfim, eis uma pergunta com que o tradutor, num ou noutro momento, sempre se depara: quem fala nessa fantasmagoria originária que é o original literal? A língua ou o sujeito? Quando um se impõe ao outro? Quem dobra quem?

Nesse sentido, podemos evocar também um exemplo clássico, no caso da filosofia, do famoso problema apontado por Heidegger na tradução do grego *physis* para o latino *natura*. Em relação a essa discussão, Andrew Benjamin afirma, por exemplo, para apresentar a posição de Heidegger sobre a tradução:

A perda que marca o presente filosófico é superada por atos de restauração, restabelecimento, e recuperação. Em cada instância, o que precisa ser recuperado etc. e, portanto, o que foi perdido, é a arcaica realidade expressa na e com a palavra. A consequência é que o que está perdido na tradução, ou antes o que foi destruído [“destruído” é um termo que o autor retoma de Heidegger] na tradução de *physis* por *natura* é essa realidade arcaica.²¹

²¹ BENJAMIN, Andrew.

Translation and the nature of philosophy. A new theory of words. London/ New York: Routledge, 1989. p. 18-19.

Ou seja, haveria, para Heidegger, uma equivalência, ainda que problemática, entre a palavra e o que ela diz. Equivalência que se recupera, ou que se destrói, na tradução. De todo modo, a pergunta que retorna é sempre a mesma: O que resta do original como tal, o que resta como seu sentido original atrelado à sua letra, quando esse sentido só se dá a ver como tal já em tradução?

Aqui posso também relatar uma anedota do escritor bilíngue Julian Green, que expõe de maneira interessante esse impasse a partir de sua própria experiência de viver entre duas línguas, a inglesa materna, e a francesa, do país onde cresceu e viveu grande parte da vida. Primeiro ele conta a história de uma criança francesa que teria perguntado à mãe: “Quando você pensa, você pensa com pensamentos ou com palavras?” Ao que a mãe respondeu

prontamente que pensava com pensamentos... Intrigada, porém, ela apresentou a questão a um amigo filósofo, que lhe teria dito: “Seria melhor que você dissesse ao seu filho que não sabemos nada a respeito disso”. Na sequência do relato, Green evoca a pergunta que sempre lhe faziam e que sempre o aborrecia: “Você pensa em inglês ou em francês?” “Eu tinha uma resposta pronta”, continua ele: “Primeiro me diga se pensamos com palavras.”²² Fim da história de Green. É o caso de nos perguntarmos o que resta dos pensamentos depois que os traduzimos em palavras. E, sobretudo, depois que traduzimos essas palavras por palavras em outra língua. Em todo caso, trata-se de nossa eterna e espinhosa tarefa de seres de linguagem que nos leva irremediavelmente a nos mover entre a imaterialidade assombrosa do sentido – o original primeiro de Rosa? – e a materialidade literal das palavras.

De todo modo, é a partir dessa tensão entre original e tradução que o original se revela como passível de múltiplas determinações em si. Ou seja, que o literal se desdobra em outras letras, refigurando-se, ganhando e perdendo necessariamente predicções. Daí a célebre frase de Rimbaud ao responder sobre o que queria dizer seu *Une saison en enfer*, *Uma estadia no inferno*, na tradução de Ivo Barroso. Disse o poeta: “Eu quis dizer o que isso diz, literalmente e em todos os sentidos”.²³ Primeiro Rimbaud aponta a tautologia do sentido do literal: “eu quis dizer o que isso diz, literalmente”; para em seguida solicitar os sentidos da tradução operada pela leitura e por sua proliferação figural, que ele marca pela conjunção aditiva e... Ele diz: “literalmente e em todos os sentidos”. Essa proliferação se reflete, por exemplo, nas várias traduções em português da palavra *saison*, do título: estadia, estação, temporada, época, sação... e mesmo cerveja, *Uma cerveja no inferno*.²⁴ Qual seria a tradução literal? Talvez alguns tendessem a dizer que fosse sação? É, aliás, este conflito insolúvel entre traduzibilidade e intraduzibilidade que sustenta o infinito processo de interpretação que define um texto para Derrida – ou o que Benjamin chama de sua sobrevida. Até porque,

²² GREEN, Julian. *Le langage et son double*. Paris: Seuil, 1987. p. 153-155.

²³ Citado por RIMBAUD, Isabelle. *Rimbaud mystique*. Paris: Le Mercure de France, 1914. p. 699.

²⁴ Ivo Barroso apresenta algumas dessas versões em seu blog. Disponível em: <<http://gavetadoivo.wordpress.com/2010/10/06/a-proposito-de-um-titulo/>>. Acesso em: 08/07/11.

se a tradução efetivamente se realizasse e estabilizasse o texto, ela o negaria como tal. Pois a tradução revela justamente, talvez melhor do que qualquer outro tipo de leitura, a instabilidade do sentido de um texto, e de uma língua.

Feitas essas reflexões e digressões, que creio mais ou menos recorrentes para todos aqueles que vivem entre literaturas e línguas estrangeiras, retorno ao ponto fundamental em relação à experiência da tradução que propus como central deste ensaio. Pois, nessa experiência da relação implicada por um texto estrangeiro cuja tradução nos solicita, não se escolhe ou bem dar ouvidos ou bem não dar a tal ou qual irredutibilidade da letra estrangeira. Como eu dizia no início, há uma violência fundamental na experiência da relação, e que não é a violência operada pelo chamado etnocentrismo da tradução. A violência fundamental dessa experiência, e que deflagra de fato a pulsão de traduzir, é, repito mais uma vez, a violência do original sobre o tradutor. Como lembra, aliás, Berman, em seu seminário sobre a *Tarefa* de Benjamin, a tradução não é simplesmente uma circunstância fortuita da vida de um original, produzida por um tradutor que, num belo momento, se interessaria por ele.²⁵ A tradução é uma solicitação, uma exigência do original, que este impõe justamente ao furtar-se a ela, à tradução, à relação, como eu também já disse antes. E é ao furtar-se a ela que esse original violenta a língua do tradutor, atingindo assim a estrutura etnocêntrica da cultura do tradutor, em seu narcisismo, naquele “narcisismo das pequenas diferenças” de que falava Freud²⁶ – e que consolida cotidianamente – e reativamente – a inserção de cada um em sua própria cultura, por oposição às outras que o rodeiam de forma mais ou menos próxima. Assim, se a tradução etnocêntrica tem um caráter violento e traiçoeiro em relação ao estrangeiro, tal violência responde, de certa forma, a uma violência anterior: à violência do original sobre a língua do tradutor. Desse ponto de vista, será que não poderíamos apelidar a tradução etnocêntrica de *Reaktionsbildung*, a formação reativa freudiana?

²⁵ Cf. BERMAN, A. *L'âge de la traduction*. “La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2008. p. 52.

²⁶ Freud propõe a expressão em “O tabu da virgindade” (1918), a partir da reflexão sobre a diferença sexual, e retoma-a mais tarde, sobretudo em seus textos sobre a cultura – particularmente em “O mal-estar na cultura” (1930) e “Moisés e o monoteísmo” (1939) – para refletir sobre a (in)tolerância do homem em relação ao semelhante.

Mas, para nos aproximarmos do fim, persistamos ainda um pouco nessa analogia com Freud e a trama de traduções que constitui a interpretação psicanalítica. Pensemos na *Ersatzbildung*, na formação substitutiva. No âmbito do trabalho analítico, o sentido que determina tal formação e que ela, de certa maneira, traduz – o sentido do original – só pode ser construído a partir da rede de associações que ela desencadeia. Temos aí dois níveis de tradução:²⁷ uma primeira tradução, digamos, simbólica – a *Ersatzbildung*, a formação que “substitui” uma forma original cujo sentido de algum modo violenta o sujeito e de que ele não é capaz de se apropriar integralmente –, e a tradução dessa tradução propiciada por meio de uma rede de associações que só se materializa *a posteriori*, *nachträglich*, como diria Freud (ou “só-depois”, conforme a tradução brasileira de MD Magno),²⁸ em função da instabilidade da primeira tradução. E que retrama as ligações associativas entre o suposto original e a primeira tradução, impondo um processo interminável de retraduações. O que vemos aí no ato de tradução psicanalítica é, ao mesmo tempo, uma “produção retrospectiva das pré-condições para a tradução”²⁹ e a inseparabilidade do original de suas sucessivas e infinitas traduções. Uma relação entre representações que se infinitiza por sua própria natureza conflituosa. Em suma – e retomo a ideia do início –, talvez tal analogia com a noção de formação substitutiva possa nos ajudar a pensar aquela tradução que o tradutor faz à sua própria revelia de um original que o assalta, deflagrando um processo infinito de retorno de um original que sempre revela e reivindica outra rede de determinações, atualizando, assim, a tensão irreduzível da relação tradutória.

Da mesma maneira, como vimos, no que concerne à experiência da tradução de que estou tratando aqui, só há relação se houver violência, e isso não passa por uma decisão, por um arbítrio. A relação já se dá a partir da violência da língua outra sobre a língua própria, produzindo uma experiência vertiginosa de linguagem entre as duas línguas, suspendendo o fluxo contínuo de ambas. Assim,

²⁷ Inspiro-me aqui em parte nas reflexões de Andrew Benjamin em seu capítulo “Psychoanalysis and translation”, de *Translation and the nature of philosophy. A new theory of words*. London/ New York: Routledge, 1989. p. 109-149. Cf., em particular, p. 143-147.

²⁸ Cf. verbete “Posterioridade, posterior, posteriormente” em LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Baptiste. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 441-445. A tradução brasileira de MD Magno foi proposta a partir da tradução francesa do termo por Jacques Lacan – “après-coup”. Cf. LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro I. Os escritos técnicos de Freud. Tradução de MD Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

²⁹ Cf. BENJAMIN, A. *Translation and the nature of philosophy. A new theory of words*. London/ New York: Routledge, 1989. p. 146.

da mesma maneira que o ato de hospitalidade reivindicado por Derrida, o ato tradutório não é voluntário, mas imposto por uma violação da soberania, que não se trata de acatar ou não, com maior ou menor boa vontade. É, digamos, uma espécie de irrupção significativa com que o sujeito-tradutor tem de se haver à sua própria revelia. É por isso que a relação de hospitalidade é, como reivindica Derrida, incondicional,³⁰ e não porque seja motivada por algum imperativo ético que teria levado alguém a decidir que ela o fosse, que ela fosse incondicional, por alguma espécie de generosidade, de boa vontade, de tolerância ou de altruísmo, como eu dizia no início, que seriam intrínsecos a um tradutor empírico qualquer ou a uma certa posição de tradutor. Assim, o que está em jogo na experiência-limite da relação não é a incorporação de recursos e de valores de uma língua, de uma cultura, por outra, como queriam, de certa forma, os alemães nos séculos XVIII e XIX. A relação vale não tanto como experiência da incorporação ou da contaminação de diferenças, mas, sobretudo, como experiência da afirmação da sua irreduzibilidade, da irreduzibilidade das diferenças. Fazendo com que a tradução seja necessariamente interminada e interminável. Ao menos para aqueles que têm – e para quem sempre se impõe – mais de uma língua.

À guisa de conclusão, eu diria que o grande mérito da atual tendência crítica a que eu me referia no início, na área dos estudos da tradução, a tendência crítica ao etnocentrismo necessariamente presente em toda tradução, é o de levar o leitor que não conhece a língua do original a suspeitar, a intuir essa violência original do processo e, consequentemente, a suspeitar e a intuir também a dimensão intrinsecamente interminável da tarefa do tradutor, que é efeito dessa violência. E, nesse sentido, estimular esse leitor a aprender línguas estrangeiras. Pois é isso que pode fazer em face de uma das ambiguidades do crescimento da atividade da tradução, a um de seus aspectos negativos: como chama a atenção Emily Apter, “se a tradução é considerada essencial para a disseminação e a preservação da

³⁰ Cf. DERRIDA, J. De *l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

herança textual, ela também pode ser entendida como um agente de extermínio linguística”.³¹ Afinal, sem aquelas suspeitas, qual o sentido de aprender a língua estrangeira em nossos tempos em que, por um lado, a atividade de tradução se intensifica, dando-nos a ler “generosamente” (digo generosamente entre aspas, não sem uma certa ironia, bem entendido...) toda espécie de estrangeiro – mas isso sobretudo tendo como língua-alvo as línguas das economias mais poderosas –, e ainda nestes nossos tempos em que, por outro lado, as ferramentas de tradução se automatizam e se tornam cada vez mais eficazes?

Por isso deve-se continuar, sim, é claro, a estimular toda espécie de tradução, mas deve-se, sobretudo, estimular a formação incessante de tradutores, destes homens que, longe de apagar as fronteiras entre as línguas, as conservam, ao mesmo tempo em que experimentam a possibilidade de circular entre elas. Em um livro publicado em 2010 na França, e no qual faz, não sem polemizar, o “elogio das fronteiras”, Régis Debray escreveu:

A fronteira, este fortificante, nos dá vontade de nos desenraizar, faz recuar a saciedade terminal. De sua salvaguarda depende a sobrevida não de “cidadãos do mundo”, clichê vaidoso e que não engaja a coisa alguma, mas cidadãos de vários mundos ao mesmo tempo (dois ou três, já não é mau), e que se tornam, por aí mesmo, estes fecundos andróginos que são os homens-fronteiras.³²

Esses “fecundos andróginos”, esses “homens-fronteiras”, que circulam não apenas nas fronteiras nacionais, mas nestas zonas “in-translation” a que se refere Emily Apter, nestas zonas em translação/tradução, zonas intersticiais em que se desnaturaliza o espaço confortável de toda espécie de pertencimento identitário, esses homens-fronteira são primeiramente e acima de tudo tradutores. Quando submetidas no dia a dia à violência da tradução, as reificações identitárias, solidamente calcadas nas identidades linguísticas, se desestabilizam. É uma centelha de heterogeneidade,

³¹ APTER, Emily. *The translation zone: a new comparative literature*. New Jersey: Princeton University, 2006. p.4.

³² DEBRAY, Régis. *Éloge de frontières*. Paris: Gallimard, 2010. p. 93.

em letra vinda de alhures, pode nos levar a modular nossa hostilidade de princípio ao estrangeiro.

Para concluir em duas frases, eu diria apenas que não é exatamente lendo traduções mais ou menos etnocêntricas que nos transformamos em humanos mais abertos e mais tolerantes com o estrangeiro... Precisamos, acima de tudo, nos tornarmos todos, e cada vez mais, ao menos virtualmente, homens-fronteiras, tradutores, para, diante da violência que só entre línguas podemos experimentar, sermos capazes de dobrar aqui e ali, de fato, nossas pequenas e grandes diferenças, com toda a ambivalência que isso implica, e vislumbrar, assim, outras possibilidades de vida.

A tradução em obra na poesia de Max Jacob

*Paula Glenadel**

RESUMO: A reflexão sobre a tradução aparece como requisito fundamental para uma compreensão dos processos criativos na poesia de Max Jacob (1876-1944). Como modo de abordar os múltiplos valores assumidos pela tradução em Max Jacob, a tradução comentada de alguns de seus poemas sublinhará, segundo o axioma de Derrida, a conjunção “intraduzível-traduzível” que marca os limites da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; poesia; Max Jacob; “intraduzível-traduzível”.

ABSTRACT: Reflection on the translation appears as a fundamental requirement for an understanding of creative processes in the poetry of Max Jacob (1876-1944). As a way of approaching the multiple values of translation regarding Max Jacob's work, commented translation of some of his poems emphasize, according to the axiom of Derrida, the conjunction “untranslatable-translatable” that marks the limits of language.

KEYWORDS: translation, poetry; Max Jacob; “untranslatable-translatable”.

Por diferentes motivos, a reflexão sobre a tradução aparece como requisito fundamental para uma compreensão dos processos criativos na poesia de Max Jacob, poeta francês nascido em 1876 e morto em 1944.

Primeiramente, por este poeta gozar de uma fortuna crítica que poderíamos definir como bem peculiar dentro do campo literário francês – nem cubista como Apollinaire, nem surrealista como Breton, nem patafísico como Jarry, nem católico como Claudel, mas tudo isso ao mesmo tempo, parece ser difícil colocá-lo num lugar só. A crítica

* Professora da Universidade Federal Fluminense (UFF) – Pesquisadora Bolsista de Produtividade, 2, do CNPq.

francesa basicamente vem se dividindo em duas tendências principais de leitura de Jacob: uma, considerando os *calembours*, os trocadilhos, o interpreta como poeta anárquico e inconsequente, quase dadaísta. A outra tendência, tentando levá-lo a sério de uma maneira que me parece um pouco deslocada, observa a sua evolução de uma temática próxima da gnose cabalística e astrológica em direção às luminosas paragens do catolicismo.

Em suma, tudo seria fragmento, ou tudo seria unidade, para o poeta palhaço ou mártir. Por isso mesmo, me parece que a perspectiva da tradução pode oferecer à crítica, neste caso, uma contribuição no sentido de permitir avaliar melhor o que está em jogo na poesia de Jacob. À maneira de Antoine Berman, a tradução será vista aqui como “manifestação de uma manifestação” (BERMAN, 2007, p. 69), um processo que evidencia “esta pura novidade” (BERMAN, 2007, p. 69) que seria a obra em irrupção na sua língua e no mundo.

Nesse sentido, pode-se compreender melhor a frase de Jacob no prefácio a *O copo de dados*, de 1917, que será retomada por Michel Leiris na sua apresentação à edição da coleção de poesia da Gallimard – “Tudo o que existe está situado” (JACOB, 1967, p. 9). Refletindo a partir dessa frase, Leiris escreve:

Perfeitamente circunscritos e situados da maneira mais nítida, dizendo de outro modo: postos à distância, colocados na luz que lhes é própria e, por mais banal que seja o conteúdo e por mais natural que seja sempre a expressão, recortados da opacidade cotidiana graças à ironia ligeira e à pureza do tom, esses textos, tão próximos de nós, ainda que as coisas pareçam neles a cada vez estranhamente transfiguradas, se oferecem como concreções isoladas, emergindo da totalidade informe e cristalizando súbito, a exemplo do precipitado de números nos quais os dados se imobilizam após a sacudida caótica (JACOB, 1967, p. 10-11).

A visão de arte de Jacob busca demarcar-se da visão romântica que ainda impregna certos modernos, como,

aliás, o evidenciam os inúmeros pastiches que ele fez. Refutando nesse prefácio o dito de Buffon (que podemos intuir como já pré-romântico), “o estilo é o homem”, Jacob vai distinguir *estilo* de *situação*. O que implica levar em conta a abertura do informe que se busca como forma, ou melhor, da forma que se sonda como informe, uma vez que a manifestação é mais decisiva para a sua concepção de arte do que o manifestado. Caberia à poesia, então, buscar alinhar-se com o aspecto situado de “tudo o que existe”, não na semelhança do realismo, mas na sua natureza de não fechamento. Jacob propõe:

O estilo ou vontade cria, isto é, separa. A situação distancia, isto é, excita a emoção artística; reconhecemos que uma obra tem estilo por ela dar a sensação do fechado; reconhecemos que ela é situada pelo pequeno choque que recebemos dela ou ainda pela margem que a circunda, pela atmosfera especial em que ela se move (JACOB, 1967, p. 22).

O que ele chama de emoção artística só pode nascer diante de um estranhamento, a sensação de uma interrupção, de um vazio singular aberto pela obra. Desse modo, em contraste com o centramento pressuposto pelo estilo, *situar* envolveria abrir-se para esse vazio e essa distância que a obra carrega e, portanto, *traduzi-los*, se a tradução aparece como o “albergue do longínquo”, segundo a rica expressão de Berman (2007). Mais longe e, portanto, mais perto é um paradoxo que está presente na poesia de Jacob e também nessa visão da tradução.

Trampolim e tradução

De maneira consoante com as ideias expostas por Jacob naquele prefácio, a tradução é necessidade interna do seu poema, muitas vezes atravessado por sonoridades e estruturas influenciadas pela Bretanha, onde ele nasceu e cresceu, trazendo uma língua estranha para dentro da

língua francesa. Contudo, o substrato bretão, que é convocado pelo poeta principalmente nas figuras da costa, do mar, da pesca e nos nomes próprios, diga-se, não deixa de guardar uma estranheza para o próprio poeta: sua família não tem origem bretã e migra para esse território na geração anterior à sua. A tal ponto que o livro de Jacob mais abertamente inspirado na Bretanha, *A costa*, de 1911, que tem o subtítulo “coletânea de cantos bretões”, teria sido composto a partir de inúmeras conversas com “informantes” nativos, os operários bordadores do pai alfaiate.¹

Em *O copo de dados*, é possível encontrar alguns ecos dessa vivência bretã, como este poema em prosa no qual Jacob deixa clara a sua *situação* – a sua distância – em relação àquilo que se poderia acreditar próximo dele:

Nessa floresta bretã na qual avança a carruagem, há apenas um anjo gozador: a camponesa vestida de vermelho nos ramos que ri da minha ignorância da língua céltica² (JACOB, 1967, p. 60).

Neste outro poema, o elemento bretão evoca o clima das lendas católicas medievais. Note-se que a minha tradução teve necessariamente de intervir no poema e transformar as expressões “s’agenouilla dans son joli costume” e “au bout d’un bâton un poisson”:

Eu lhe trago meus dois filhos, dizia o velho acrobata à Virgem dos Rochedos que tocava bandolim. O mais jovem se ajoelhou no seu jeitoso traje; o outro trazia, na ponta do bastão, um tubarão³ (JACOB, 1967, p. 74).

Outro poema em prosa⁴ junta dois paradigmas, o parisiense e o bretão, curiosamente associados às ideias dicotômicas de paraíso e inferno.

O paraíso, eu o imagino por causa do número de mortos como um dia de pré-carnaval em Paris e o inferno como o feixe de famílias aflitas um dia de tempestade em um porto⁵ (JACOB, 1967, p. 71).

¹ Informação obtida no site da exposição “111 Bretons des temps modernes”. Disponível em: <<http://www.111-bretons.net/jacob.php>>. Acesso em: 10/07/11.

² “Dans cette forêt bretonne où la calèche s’avance, il n’y a qu’un ange moqueur : la paysanne en rouge dans les branches qui rit de mon ignorance de la langue celtique.”

³ “Je vous amène mes deux fils, disait le vieil acrobate à la Vierge aux Rochers qui jouait de la mandoline. Le plus jeune s’agenouilla dans son joli costume; l’autre portait, au bout d’un bâton, un poisson”.

⁴ Os três poemas-fragmentos em prosa pertencem a um conjunto intitulado “Le coq et la perle”.

⁵ “Le paradis, je me le figure à cause du nombre des morts comme un jour de mi-carême à Paris et l’enfer comme la foule affolée des familles un jour de tempête dans un port”.

Também é curioso que o poema fale de mortos, e não apresente a vida eterna como característica do paraíso, como se poderia esperar. É mais a diferença de tom que marca a separação dos dois espaços simbólicos – a festa multitudinária para o paraíso e a aflição cortante das famílias para o inferno. Os termos dedicados ao inferno fazem uma aliteração em *f*, consoante central naquela palavra. De modo ainda mais significativo, *Paris* cabe dentro de *paradis*, e as duas palavras fazem entre si e com a palavra implícita *parade*, desfile que está associado à ideia de carnaval, um jogo fônico idiomático que nos remete à afirmação feita por Jacques Derrida em “O que é uma tradução ‘relevante?’”.

É por isso que a cada vez que há várias palavras em uma ou na mesma forma sonora e gráfica, a cada vez que há *efeito* de *homofonia* ou de *homonímia*, a tradução, no sentido estrito, tradicional e dominante desse termo, encontra um limite insuperável – e o começo do seu fim, a figura da sua ruína (mas talvez uma tradução esteja fadada à ruína, a essa forma de memória ou de comemoração que se chama de ruína; a ruína talvez seja sua vocação e um destino que ela aceita desde a origem) (DERRIDA, 1999, p. 28).

Por isso, na reflexão de Derrida, há a necessidade de “reconsiderar” (DERRIDA, 1999) a ideia de tradução que temos – ou quiçá, de traduzir “tradução”, se traduzir é, como ele diz, “fazer *trabalhar* palavras diferentes pertencentes a contextos aparentemente diferentes”⁶ (DERRIDA, 1999, p. 24). Assim, a proposta derridiana de tradução, contemplando a “multiplicidade de línguas e a impureza do limite” (DERRIDA, 1999, p. 23), acaba revelando-se muito próxima de uma poética, pois coloca como “indecidida a questão de uma escolha simples entre linguagem e metalinguagem, bem como entre uma língua e outra” (DERRIDA, 1999).

Torna-se desde já evidente, à luz desses poucos e curtos poemas, que a tradução, além de fornecer a sua tensão

⁶ Lembremos que toda uma série de palavras em *tr-* é convocada por Derrida para explicitar “que o motivo do *labor*, do trabalho de parto mas também do trabalho transferencial e transformacional, em todos os códigos possíveis e não só no da psicanálise, entrará em concorrência com o motivo aparentemente mais neutro da tradução, como transação e como transporte.” (DERRIDA, 1999, p. 23).

criadora à poesia de Jacob, aparece como desafio, quando o leitor falante de outro idioma se encontra na obrigação de restituir aquilo que o seu conhecimento da outra língua lhe permitiu pescar – isso, às vezes, troca um peixe num tubarão, como no poema da Virgem dos Rochedos.

A poesia de Jacob, em alguns de seus momentos, pode, efetivamente, parecer intraduzível, por causa da sua característica específica. De modo comparável ao que ocorre com seu contemporâneo Guillaume Apollinaire, o “trampolim lírico” move o sentido do poema por meio do trocadilho, dos jogos associativos criados pela semelhança entre vocábulos franceses. Apollinaire, no seu manifesto-síntese “A antitradução futurista”, de 1913, propõe essa espécie de axioma: “**Analogias e trocadilhos trampolim lírico e única ciência das línguas**” (APOLLINAIRE, 1991, p. 938).

É preciso também assinalar que, em Jacob, o trampolim assume vários aspectos, podendo estar no trocadilho, como em Apollinaire, mas também numa espécie de série ou exercício, como se depreende de uma carta de 1911 ao *marchand* e editor Henri Kahnweiler, na qual Jacob diz: “Devolva-me os poemas que você não puder usar, para que eu faça outros, pois estou inspirado, mas preciso de um trampolim” (*apud* PLANTIER, 1976, p. 59).

Outra dimensão do trampolim em Jacob consiste em saltar para a criação a partir de um poema alheio, o que se observa nos muitos pastiches de poetas já consagrados, como Musset, Hugo, Rimbaud, Baudelaire. A dedicatória a alguns desses poetas ou a expressão “ao gosto de”⁷ é a sua maneira de indicar esse salto no título dos poemas, embora nem sempre exista essa indicação tão claramente colocada.

⁷ Caso de três poemas intitulados “*Poème dans un goût qui n’est pas le mien*” no *Copo de dados*.

Identidade(s) em tradução

A tradução também pode ser pensada em Jacob segundo um viés mais explicitamente, digamos, identitário. Um fato interessante nesse sentido é a troca do sobrenome a

⁸ Encontra-se essa informação no texto da bio-bibliografia de Max Jacob organizado por Héléne Henry. Disponível em: <<http://www.max-jacob.com/biobibliographie.html>>. Acesso em: 10/07/11.

pedido do avô de Max Jacob, concedida pelas autoridades francesas, uma vez que a família era conhecida e associada comercialmente aos Jacob: de *Alexandre*, da família paterna, para *Jacob*, sobrenome da família materna.⁸ Podemos pensar nesse destino ou contradestino oferecido no nome próprio, a partir da lembrança da luta com o anjo ligada à troca de nome, a *tradução* de Jacó em Israel. Contudo, no caso de Jacob, tudo ocorre obliquamente, como a marcha do caranguejo de que se tratará mais adiante; se, para o Jacó bíblico, tratava-se de tornar-se a raiz de uma identidade, de uma nação espiritual judaica, para Jacob, possivelmente essa troca de nome terá revelado uma multiplicidade de identidades passíveis de serem assumidas.

Com efeito, os pseudônimos e as máscaras de Jacob são diversos. Há Léon David, que assina críticas sobre arte. Há Morven, o gaélico, que assina um livro de poesia. Há Matorrel, o santo, aquele que tem uma visão, se converte e vai morar num mosteiro, como Max Jacob fará anos depois, herói de um ciclo composto por três novelas, que conta, aliás, com ilustrações de Picasso. E as aparições de Jacob nos seus poemas, como *clown*, palhaço, como “louco” ou fanático religioso,⁹ como o Senhor Max que decide não participar de um concurso literário,¹⁰ como o “literato israelita (grifo meu)”,¹¹ designado por essa palavra do tempo de Proust, são parte integrante da sua dicção poética.

Embora o habitante do artístico bairro parisiense de Montmartre fosse mais uma das suas máscaras, há também uma diferença para com os modos literários dessa cidade onde o poeta se instala, escreve e convive com os amigos cubistas. Jacob não apenas não parece pertencer à vida de Paris, mas todas as cerimônias da sociedade se afiguram a ele como estranhas. A autoironia do poema “O elogio” vem marcar essas diferenças:

Como pendurar as coroas na madeira do seu despojo, senão com ganchos de açougue? Uma diz: *Ao meu espírito, do Pequeno Farol do Oeste*. A outra: *À minha eloquência, do Pequeno Parisiense*. A outra: *Ao seu caráter cheio de habili-*

⁹ Ver os poemas “*Max est un fou' (tout le monde)*” (JACOB, 1982, p. 146) e “*Quelques décisions du monde où l'on s'amuse*” (JACOB, 1982, p. 109). Interessante é notar que, desde os títulos, esses poemas trazem a ideia do “mundo”, isto é, a sociedade.

¹⁰ Cf. “*Poème*” (JACOB, 1967, p. 50).

¹¹ Cf. “*Un littérateur israéliite*” (JACOB, 1967, p. 218).

dade social, dos amigos do Defunto. Oh não! Isso não. Isso é algo que pode fazer se levantar de vergonha a carcaça¹² (JACOB, 1967, p. 206).

Os diversos espaços da vida de Jacob encontram-se aqui representados por meio dos remetentes das coroas – o pequeno farol do oeste evoca a costa bretã, o pequeno parisiense e o círculo de amigos evocam a atividade artística e mundana nessa cidade. A palavra francesa que perdi ao traduzi-la pela expressão “habilidade social” é *entregent*, engenhosa formação que combina *entre* e *gente*, para aludir aos laços sociais.

Coincidentemente, a tradução é instância tematizada no poema “Modos literários”, com o valor de sublinhar um estranhamento das práticas e dos lugares sociais disponíveis para o poeta, que se traduz em personagem do poema. Prefiro aqui traduzir a palavra *moeurs* como *modos* em vez de *costumes*, porque na cena do poema, à mesa e com a comparação dos poetas a crianças barulhentas e mal-comportadas, me parece que esse termo seja mais evocador do contexto.

Um negociante de Havana tinha me mandado um charuto envolto em dourado que já tinha sido um pouco fumado. Os poetas, à mesa, disseram que era para debochar de mim, mas o velho chinês que nos convidara disse que esse era o costume em Havana, quando se queria fazer uma grande honra. Eu mostrei dois magníficos poemas que um erudito amigo meu tinha traduzido para mim no papel, porque eu os admirei na sua tradução oral. Os poetas disseram que esses poemas eram muito conhecidos e que não valiam nada. O velho chinês disse que eles não podiam conhecê-los, já que só existiam num único exemplar manuscrito e em pehlvi, língua que eles ignoravam. Os poetas, então, começaram a rir ruidosamente como crianças e o velho chinês olhou-nos com tristeza¹³ (JACOB, 1967, p. 129).

No poema “Amor ao próximo”, dedicado ao amigo e poeta Jean Rousselot, do livro *Últimos poemas*, publicado

¹² “LA LOUANGE – Comment accrocher les couronnes aux bois de sa dépouille sinon avec des crochets de boucherie ?
Lune porte: A mon esprit, le Petit Phare de l'Ouest.
L'autre: A mon éloquence, le Petit Parisien. L'autre: A son caractère plein d'entregent, les amis du Défunt. Oh non ! pas cela ! Il ya de quoi de honte faire dresser la carcasse.”

¹³ “MŒURS LITTÉRAIRES – Un négociant de la Havane m'avait envoyé un cigare enveloppé d'or qui avait été un peu fumé. Les poètes, à table, dirent que c'était pour se moquer de moi, mais le vieux Chinois qui nous avait invités dit qu'ainsi était l'usage à la Havane, quand on voulait faire un grand honneur. Je montrai deux magnifiques poèmes qu'un savant de mes amis avait traduits pour moi sur le papier, parce que je les admirai à sa traduction orale. Les poètes dirent que ces poèmes étaient très connus et qu'ils ne valaient rien. Le vieux Chinois dit qu'ils ne pouvaient pas les connaître, puisqu'ils n'existaient que dans un seul exemplaire manuscrit et en pehlvi, langue qu'ils ignoraient. Les poètes, alors, se mirent à rire bruyamment comme des enfants et le vieux Chinois nous regarda avec tristesse.”

postumamente em 1945, mais uma vez Jacob entra na cena do poema, desta vez, contudo, de maneira mais dolorida.

Quem viu o sapo atravessar uma rua? É um homem pequeninho: uma boneca não é mais minúscula. Ele se arrasta sobre os joelhos: ele tem vergonha, parece....? não! Ele é reumático. Uma perna fica para trás, ele a puxa! Onde ele vai assim? Ele sai do esgoto, pobre palhaço. Ninguém notou esse sapo na rua. Outrora ninguém me notava na rua, agora as crianças debocham da minha estrela amarela. Sapo feliz! Você não tem a estrela amarela!¹⁴ (JACOB, 1982, p. 151).

¹⁴ "AMOUR DU PROCHAIN – A Jean Rousselot – *Qui a vu le crapaud traverser une rue ? C'est un tout petit homme : une poupée n'est pas plus minuscule. Il se traîne sur les genoux : il a honte, on dirait... ? non ! Il est rhumatisant. Une jambe reste en arrière, il la ramène ! Où va-t-il ainsi ? Il sort de l'égout, pauvre clown. Personne n'a remarqué le crapaud dan la rue. Jadis personne ne me remarquait dans la rue, maintenant les enfants se moquent de mon étoile jaune. Heureux crapaud ! tu n'as pas l'étoile jaune.*"

A tradução pode configurar um patamar de reversibilidade cultural entre judeu e cristão, tal como no texto já citado sobre "A tradução relevante", de Derrida, no qual a conversão forçada de Shylock é analisada como equivalente a um processo de tradução a partir da peça de Shakespeare *O mercador de Veneza*. Partindo da reflexão sobre a equivalência de palavra por palavra na visão corrente da tradução, ele comenta as transações possíveis entre pares dicotômicos como o peso em carne e o peso em prata, a letra e o sentido, o judeu e o não judeu. Tal reversibilidade assume um aspecto trágico quando sabemos que, em 1944, Max Jacob, com 68 anos, morre de pneumonia no campo de concentração francês de Drancy, à espera da transferência fatal para Auschwitz, enquanto seus amigos tentam de tudo para tirá-lo de lá.

A conversão de Max, que não é forçada, sua tradução em cristão, também implica e exige tradução. "Havia na minha parede um hóspede!/ Havia na minha parede um anfitrião!"¹⁵. Ele fala da sua visão mística em termos de "hôte", mais uma palavra terrivelmente idiomática, posto que em português seria necessário separar os dois sentidos associados na palavra francesa – decidir entre *hóspede* e *anfitrião*, entre acolher ou ser acolhido por uma outra tradição religiosa.

No caso dele, além disso, ocorre a tradução dos teologemas católicos em imagens poéticas, como tentativa de

¹⁵ "Il y avait sur mon mur un Hôte !", segundo Hélène Henry. Disponível em: <<http://www.max-jacob.com/biobibliographie.html>>. Acesso em: 10/07/11.

diálogo com essa tradição religiosa outra que o seduz, o que pode ser lido como indício de que sua aproximação do catolicismo é epifânica, estética e imaginativa. A exemplo do poema “Zona”, de Apollinaire, que traz o Cristo como avião, Jacob também opera a metamorfose dessa figura, como no poema “Primavera”:

Diante dessa poeira de ouro do sol, no horizonte da planície, diante dessa poeira de prata dos salgueiros em volta dos pântanos, esse zumbido dos insetos diferentes, cortados pelo cricri encimado pelo susto de um avião, diante dessa poeira das flores esporádicas, o corvo dobra suas voluptuosas asas de veludo e de seda, se recolhe, saúda profundamente e buscando no seu peito tira dali o grito de pelicano que foi aquele do Cristo morrendo.

E eu, deixando rolar minha cabeça em prantos, em prantos de alegria no meu cotovelo de gnomo, de velhote enfermo, exclamo:

“Meu Deus, eu sou panteísta e você é indizível.”¹⁶ (JACOB, 1982, p. 98).

O tradutor-caranguejo

Eu tinha imaginado, como modo de elaborar uma síntese, ainda que precária, dos múltiplos valores assumidos pela tradução em Max Jacob, trazer a tradução comentada de um de seus poemas para sublinhar, sempre segundo o axioma de Derrida, a conjunção “intraduzível-traduzível”¹⁷ que marca os limites da linguagem e que estaria presente na tradução de sua obra para o português, mas também na própria atividade poética de Jacob em francês, exigindo do francês uma tradução para o francês. Entretanto, me dou conta de que venho fazendo isso desde o início desta reflexão.

Assim, este último poema em versos de Jacob que trago na minha luta tradutória, perdida desde o começo, não é um momento culminante ou isolado dentro da reflexão, mas talvez a figura central dele possa emprestar sua casca

¹⁶ “PRINTEMPS – *Devant cette poussière d’or du soleil, sur l’horizon de la plaine, devant cette poussière d’argent des saules autour des marais, ce bourdonnement des insectes différents, coupés par le cricri dominé par l’épouvante d’un avion, devant cette poussière des fleurs sporadiques, le corbeau replie ses voluptueuses ailes de velours et de soie, se recueille, salue profondément et cherchant dans sa poitrine ne sort le cri de pelican qui fut celui du Christ mourant.*
Et moi laissant rouler ma tête en pleurs, en pleurs de joie dans mon coude de gnome, de vieillard infirme, je m’écrie : ‘Mon Dieu, je suis panthéiste et vous êtes indicible.’”

¹⁷ “Nada é intraduzível num sentido, mas em outro sentido tudo é intraduzível, a tradução é um outro nome do impossível.” (DERRIDA, 1996, p. 103).

para compor também uma confissão e um “retrato” do tradutor. O poema se intitula “Confissão do autor – seu retrato como caranguejo” e diz assim:

¹⁸ “CONFESSION DE L'AUTEUR
– SON PORTRAIT EN CRABE –
*Comme une cathédrale il est
cravaté d'ombre/ mille pattes à
lui, quatre à moi./ Chacun nos
boucliers, le mien ne se voit pas ./
Le crabe et moi ! je ne suis guère
plus qu'un concombre./ J'aurais
été danseur avec des crocs plus
minces, / pianiste volubile si je
n'avais des pinces./ Lui ne se
gêne pas de ses armes ; il les
porte à la tête/ Et ce sont des
mains jointes/ tandis que de ses
tire-lignes, il fait des pointes./
Vous avez, maître cancre, jambe
et pieds ogivaux ;/ je me voudrais
gothique et ne suis qu'en sabots./
Ma carapace aussi parsemée,
olivâtre/ devient rouge bouillie
aux colères de l'âtre/ C'est
contre qui en somme ou plutôt
c'est pourquoi/ Ce bouclier que
j'ai gris et noir comme un toit ?/
(après tout , peut-être n'est-ce
que du théâtre ?)/ Ah ! c'est
que tous les deux on n'est pas
débonnaire./ Le crabe et moi !
plus cruels que méchants,/
aveugles, sourds, prenant du
champ, / blessants blessés, vieux
solitaires, pierre./ Obliquité !
légèreté ! mais moi je suis un
cancer aimable, / trop aimable,
dit-on, badin, / Volontiers je
m'assieds à table./ Le cancer
étant bigle est malin, / vise
crevette et prend goujon/ mais
moi j'ai l'œil empêtré dans les
marais bretons./ Un jour le
cancer a dit : 'Ah ! je quitte la
terre/ pour devenir rocher près
du sel de la mer./ J'ai répondu :
'Tu la quittes à reculons/ prêt à
contréchanger tous les poisons.' ”*

Como uma catedral, engravado de sombra,
mil patas, do lado dele; quatro, do meu.
Cada um com nossos escudos, o meu não se vê.
O caranguejo e eu! Não sou mais do que uma abóbora.
Eu teria sido dançarino com garras mais finas,
pianista fluente se não tivesse pinças.
Ele não se atrapalha com suas armas; ele as usa na testa
E elas são mãos postas
enquanto com seus tira-linhas, ele faz pontas.
Você tem, mestre câncer, perna e pés em ogiva;
Eu me quereria gótico e sou apenas ostra.
Minha carapaça também salpicada, cor de oliva
fica rubra fervida nas cóleras do átrio
é contra quem em suma ou melhor é pelo quê
esse escudo que tenho gris e negro como um abrigo?
(afinal, talvez tudo seja só teatro?)
Ah! É que nenhum dos dois fazemos agrados.
O caranguejo e eu! Mais cruéis do que malvados,
cegos, surdos, recuando para conquistar campo,
feridores feridos, velhos solitários, pétreos.
Obliquidade! Leveza! mas eu sou um câncer manso,
manso demais, me dizem, mundano.
De bom grado me chego à mesa comum.
O câncer, sendo vesgo, é malandro,
mira camarão e pega atum,
mas eu tenho o olho enredado nos pântanos da Bretanha.
Um dia o câncer disse: “Ah! me desterro,
para voltar a ser rocha perto do sal marinho.”
Eu respondi: “Você dá marcha a ré de fininho
Pronto para contra-atacar todas as peçonhas.”¹⁸
(JACOB, 1982, p. 47-48)

Nessa apresentação que o poema faz, vemos um esforço de tradução de Jacob em caranguejo, essa alteridade que lhe é semelhante. O caranguejo autobiográfico, astrológico,

zoológico, marinho, bretão, oferece a Jacob uma série de possibilidades de encenação das suas posições. A métrica não é exata, pois não é essa a aposta mais importante do poema. Aqui, o tradutor encontra, sobretudo, problemas de rima, pois, diferentemente de muitos dos poemas de Jacob, este não é escrito em prosa; problemas de registro, de coloração específica do termo em francês; problemas de injeção de sentido lá onde a palavra veio por trampolim, isto é, onde o sentido nasce *après coup*, da palavra e não do projeto, à diferença do que teria de ocorrer no caso da recriação do projeto original de sentido do autor feita pelo tradutor, segundo o contrato tácito da tradução. A questão aqui é, justamente, que esse contrato é desarmado pela prática poética do trampolim.

Inspirado pelo poema, o tradutor, então, talvez encontre um remédio contra essas “peçonhas”, dando marcha à ré; desfazendo o poema, que é a única maneira de refazê-lo; perdendo-o, para encontrá-lo.

Será preciso abrir mão de jogos como *noir* e *toit* e perder o *teto* (*toit*), para reencontrar em *gris* e *negro*, o *abrigo*. Abrir mão do jogo entre *ombre* e *concombre* e ver o pepino se transformar na abóbora cujas consoantes ecoam a *sombra*, pois ambos os vegetais, além de pertencerem à mesma grande família botânica (*Cucurbitaceae*), podem oferecer uma imagem de abobalhamento (*cornichon*, o pequeno pepino com o qual se fazem conservas, sinônimo de *toló*; *abóbora*, que também significa *abobado* em português).

Será preciso perder as ressonâncias do *cancre*, o câncer, caranguejo, que, talvez por não avançar para a frente, ou por representar uma “doença” da turma, seja em francês uma designação do mau aluno. Transformar o *tamanco* (*sabot*) em *ostra*, tentando recuperar a rima, mas também porque em *átrio* se esconde a palavra grega que significa primeiro *ostra*, depois *pedaço de tijolo*, e porque ela reforça a aura de ostracismo que cerca o caranguejo dentro da sua carapaça, além de sugerir um relance com “gótico” (*ostrogodo*)...

Temo estar sendo um pouco “clownesca” nesses exemplos, a tal ponto é difícil comentar esses impasses singulares e tirar deles uma exemplaridade, justificando minhas opções de tradução.

Imagine-se, aqui, o tradutor oblíquo, colérico e desconfiado, comparando-se ao poeta que se compara ao caranguejo, aparecendo menos bem armado na comparação, recuando para avançar depois, tentando salpicar no poema uma rede de sons que pudesse recriar não o mesmo jogo fônico e lexical do original, obviamente, mas algo da sua inquietação e da ameaça de não sentido, ou melhor, do afinal gratuito comparecimento de tal ou tal termo. Imagine-se, enfim, o tradutor-caranguejo atravessando as marés da instabilidade do sentido no poema.

Referências

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991. Tome II.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra*, ou o albergue do longínquo. Trad. M.-H. C. Torres, M. Furlan, A. Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

_____. Qu'est-ce qu'une traduction “relevante”? *Actes des quinzièmes assises de la traduction littéraire* (1998, Arles). Actes Sud, 1999.

JACOB, Max. *Le cornet à dés*. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Derniers poèmes en vers et en prose*. Paris: Gallimard, 1982.

PLANTIER, René. *L'univers poétique de Max Jacob*. Paris: Klincksieck, 1976.

A poética de Nelly Sachs

Marcia Sá Cavalcante Schuback*

RESUMO: Este texto responde à poesia de Nelly Sachs, sendo especialmente sensível ao seu primeiro livro publicado e à figura do seu título: Nas moradas da morte. Busca dar a ver a riqueza e as ênfases dessa poética pela via da tradução. O próprio gesto de traduzir Nelly Sachs para o português é aqui contagiado pela força característica de sua voz escrita, que dá um lugar vital ao motivo do coro: traduzir poesia é dizer-ouvindo, ao mesmo tempo, como dizer de novo na ressonância de um eco, misturando vozes como num coro de vozes, falando ao mesmo tempo as suas solidões. Também com a imagem do coro se pensa aqui a relação de Nelly Sachs com Paul Celan, a amizade entre poetas: não é tanto conversa ou diálogo – entre poetas falam silêncios, mas seus silêncios falam em coro.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; tradução; Nelly Sachs; Paul Celan.

ABSTRACT: The present text aims to present the poetry of Nelly Sachs, in the thread of her first published book, with special attention to the figure of its title: In the dwellings of death. The text searches to show the amplitude and the accents of this poetics by means of its translation. The very gesture of translating Nelly Sachs is here infused with the singular force of her written voice, which gives vital importance to the poetical figure of the choir. Thus to translate means to say while listening, to say and listen at the same time, as if saying again in the resonance of an echo, mixing voices as in a vocal choir, saying various solitudes at the same time. Also through the image of the choir, the relation between Nelly Sachs and Paul Celan, the friendship between poets, is here discussed. Neither conversation nor dialogue; between poets silences speak, but their silences speak in choir.

KEYWORDS: poetry, translation; Nelly Sachs; Paul Celan.

* Professora titular do Departamento de Filosofia da Universidade de Södertörn, na Suécia.

Nelly Sachs é uma poeta pouco conhecida no Brasil. Judia alemã, nascida em Berlin em 1891, cedo órfã de pai, emigrou com sua mãe para a Suécia em 1940, onde viveu até a sua morte, em 1970. Da sua vida, há muito pouco a contar: vida no exílio da solidão, intensificada com o falecimento da mãe em 1950, períodos de internação por graves distúrbios psíquicos, Prêmio Nobel, juntamente com o escritor israelense Josef Agnon, em 1966, e intensa amizade poética com o grande poeta Paul Celan.

Seu primeiro livro de poemas publicado chama-se *Nas moradas da morte*, *In den Wohnungen des Todes*. O segundo, *Escurecer de estrelas*, *Sternverdunkelung*. Ambos aparecem entre 47 e 49. À pergunta de quando começou a sua poesia, Nelly Sachs respondeu: “nas moradas da morte”. Num certo sentido, pode-se dizer que a poesia de Nelly Sachs é a poética do começo nas moradas da morte.

Começar nas moradas da morte – como entender isso? O que dizem as moradas da morte? Um ciclo de poemas importante que compõem *Nas moradas da morte* é o dos coros depois da meia-noite. É um extenso ciclo de coros: coro das coisas abandonadas, coro dos salvos, coro dos andantes, coro dos órfãos, coro dos mortos, das sombras, das pedras, das estrelas, das coisas invisíveis, das coisas abandonadas, das nuvens, dos não nascidos. No *coro dos mortos*, ouvimos:

Nós do sol negro da angústia
 picados como peneira
 nós suor escorrido dos minutos da morte.
 Murchas em nosso corpo estão as mortes forçadas
 Como flores do campo murchas num monte de areia
 Ó vós, que ainda saudais a poeira como um amigo
 Vós dizeis, areia falando para areia:
 Eu te amo.

Nós dizemos a vós:
 Rasgados estão os mantos de mistério da poeira
 Os ares, que em nós se sufocam
 O fogo em que nos queimaram,

A terra em que jogaram nosso aterro.
 A água em que reluz pérola o suor de nossa angústia
 Partiu-se conosco e começa a brilhar.
 Nós mortos de Israel vos dizemos:
 Já alcançamos longe uma estrela
 Dentro de nosso deus abscondido.¹

¹ As traduções dos poemas de Nelly Sachs sem referência bibliográfica são todas de minha autoria.

Nas moradas da morte, moram os nossos mortos. Sendo “nossos”, eles são próximos de nós; sendo mortos, eles são, no entanto, os mais distantes de nós. Nossos mortos são a proximidade gritante dessa distância. Com os mortos não se pode mais falar; todavia, os mortos falam e nós falamos para os mortos. Não falamos com eles, mas desde eles e para eles. É desde os mortos que dizemos “nós” – “Nós mortos de Israel”. É para os mortos que dizemos “vós, que ainda saudais a poeira como amigo”. O poema faz aparecer a separação entre nós – os vivos, os que estão juntos por não estarem mortos – e vós – os nossos mortos, e não quaisquer mortos, nossos porque é para eles e desde eles que falamos. O poema fala de um nós e um vós surgidos da mistura de vivos e mortos.

Nós – em português, é a primeira pessoa do plural, mas também e igualmente os nós, os laços, os elos; vós – em português, é a segunda pessoa do plural, mas quase também a voz. Em alemão, *wir* e *ihr*, *wir* quase como *wie* – que quer dizer “como”, o modo, a maneira; *ihr* é quase *irr*, errante, andante. Mesmo sendo traduções “literais” de *wir* e *ihr*, nós e vós são traduções poéticas e, portanto, um modo único de dizer, que é dizer ouvindo, dizer em ouvindo as ressonâncias graves e agudas de toda uma poética. Traduzir poesia é dizer-ouvindo, ao mesmo tempo, como dizer de novo na ressonância de um eco, misturando vozes como num coro de vozes, falando ao mesmo tempo as suas solidões. Por isso, é preciso talhar os ouvidos para ouvir diferenças na mistura, o que se separa quando se une.

A separação e a união entre nós e vós, entre nós os vivos e vós os mortos, a mistura de vivos e mortos é fundamental na poética de Nelly Sachs. Nós somos os que

vivemos depois da morte dos nossos mortos – nós somos os nós de uma vida depois da morte, a vida que só pode viver por vir depois dos mortos que nos precederam. Mas não só isso. Somos os que vivem antes dos não nascidos. Nós somos, assim, vida que começa na morte, e é esse começo na morte que “vós” – os nossos mortos – haverão de ouvir – “E vós haveis de ouvir, pelo sono, haveis de ouvir como na morte começa a vida” (Und ihr werdet hören, durch den Schlaf hindurch/werdet ihr hören/Wie im Tode/das Leben beginnt)² e nós haveremos de falar para vós. “Nós falamos para vós” (e não nós vos falamos): é uma tradução que quer corresponder à ênfase poética dada por Nelly Sachs ao fato de nós falarmos não para os mortos, mas para uma voz – a voz desse “vós”, ó vós, a voz de nossos mortos. Para falar para a voz desse vós temos de nos tornar “canos de despedida” (*Röhren der Abgeschiedenheit*), “ossos ocos” (*hohles Gebein*) por onde ressoam a voz desses vós, as vozes de nossos mortos. Falar para uma voz que é a voz de tantos, a voz de tantos mortos, é falar dentro de uma fala. É falar o falar e não conteúdos. A fala de nossos mortos é “areia falando para areia”. A imagem que Nelly Sachs nos traz é de chiado de areia. O que esse chiado de areia diz é “*Ich liebe dich*”, “eu amo você”, no alemão um chiado extremamente explícito, *ich-dich*, eu-tu, que dito em alemão em voz alta soa quase como *ídiche*. Em português, eu amo você, você soprando como voz, quase chiando como areia.

Nossos mortos – os mortos de onde se dizem os nós do poema e da poesia de Nelly Sachs – são os “irmãos e irmãs mortos” no Shoah. O livro *Nas moradas da morte* traz a dedicatória “aos irmãos e irmãs mortos”. Nossos mortos, nossos irmãos e irmãs, nos dizem na língua de chiado de areia, na língua-poeira, eu amo você, pois os mortos, esses mortos de todos os mortos, nos dão a vida; estamos ouvindo da vida que começa na morte, estamos ouvindo da nossa vida, a vida depois da morte, que é ela mesma vida antes de nascer. Vida depois da morte e vida

² SACHS, Nelly. In den Wohnungen des Todes. Gedichte 1940-50. In: _____. Werke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. p. 18.

antes de nascer coincidem, são uma e mesma vida. Esses nós são os nós dos salvos.

Nós somos os salvos, como podemos ler-ouvir num outro coro depois da meia-noite, o *Coro dos salvos*.

Nós salvos,
De cujos ossos ocos já se talhavam suas flautas
Em cujos anseios já se tensionavam seus arcos –
Nossos corpos ainda se lamentam
Com sua música mutilada.

Nós salvos,
Sempre ainda pendem as cordas torcidas para nossos
pescoços
Diante de nós, no ar azul –
Sempre ainda enchem-se as ampulhetas com o gotejar de
nosso sangue.

Nós salvos,
Sempre ainda nos devoram os vermes da angústia.
Nossa estrela está enterrada em poeira.

[...]

Nós somos os salvos, vida depois da morte, vida que começa na morte. Os coros depois da meia-noite nos falam de uma outra experiência de transcendência e salvação. Não apontam para uma vida-além ou para um outro mundo. Apontam para esta vida aqui, a nossa vida, expondo-a como vida depois da morte e lugar dos salvos. Aqui, vida depois da morte e lugar dos que se salvaram é vida depois da meia-noite e antes da manhã. É vida “entre ontem e amanhã”,³ vida de um fim que não tem fim e de um começo atrasado. Nós, os salvos, já somos ossos secos de onde se talhavam as flautas de nossos mortos – já somos as flautas dos que nos antecederam; nesse verso, diz-se da estranha temporalidade que é ser vida depois da morte e antes de nascer, vida depois da meia-noite, vida farejando e “cheirando manhãs”. Já somos os ossos ocos de onde se talham as flautas dos nossos mortos no Shoah. Já somos os que foram e os que serão; já somos.

³ SACHS, Nelly. Chor der Tröster. Gedichte 1940-50. In: _____. *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010. p. 42.

Um outro poema de *Nas moradas da morte* começa com o verso “Era alguém que soprou o Schofar”. Schofar é um instrumento sagrado dos judeus, feito dos ossos de um animal limpo, que não pode ser nem vaca nem touro. O poema encena esse soprador de Schofar, inclinando a cabeça para trás como corça, como animal caído em armadilha para morrer, arfando a morte na respiração. Essa imagem acompanha Nelly Sachs desde o começo de seus escritos poéticos. É a imagem de Eli, o menino de 8 anos na Polônia ocupada que, vendo-se sozinho quando os pais são presos pelos soldados alemães, pega a única coisa que possui, uma flauta, e toca, lançando a cabeça para trás, e toca para Deus, orando, lamentando e implorando. Os soldados interpretam a música como “sinal combinado” e matam o menino a pauladas. O avô Samuel emudece de terror. O soprar do Schofar é, para Sachs, a imagem do Shoah. A cabeça inclinada para trás mostra um dos ensinamentos mais agudos de um dos livros da Cabala, o livro Zohar, que ensina como o inclinar-se para o chão, deitar a cabeça para trás, é elevá-la para os céus. O avô, que por um acaso do destino sobrevive ao sacrifício de Eli, o velho sobrevive à morte da criança, emudece de terror, perde para sempre a voz.

Vida depois da morte, vida de quem se salvou, vida que começa na morte, é vida emudecida de terror. Essa vida emudecida não é, porém, vida de uma fala silenciada, mas de um silêncio falante. Nossa fala é silêncio falante, insiste sempre de novo Nelly Sachs, expondo a dureza de ser poeta da vida depois da morte e antes de nascer.

Essa “imagem” do menino tocador de flauta, abaixando para trás a cabeça para tocar para o alto, o alto de Deus, das estrelas, faz aparecer uma marca distintiva da poética de Nelly Sachs, que é a importância da peça dramática. Além de poemas, Nelly Sachs escreveu peças dramáticas. Uma delas é *Eli*; uma outra, *Abraão no sal* (*Abraham im Salz*). Nas poucas notas deixadas com reflexões sobre a sua obra, Nelly Sachs fala da sua necessidade de escrever dramas ao fazer a experiência do limite da poesia. Não que

ela esteja repetindo ao seu modo a afirmação de Adorno de que escrever poesia depois de Auschwitz é um ato bárbaro, sobretudo em língua alemã. Nelly Sachs não afirma isso de modo algum, mas se pergunta – como num poema tardio do ciclo *Enigmas em brasa* (*Glühende Rätsel*) – “mas onde encontrar as palavras/ as iluminadas do mar primevo/ as que abrem os olhos/ as não feridas de línguas/ as escondidas pelos sábios das luzes/ para a brasa de tua ascensão aos céus/ as palavras/ que um universo comandado para o silêncio/ leva consigo para as suas primaveras”.⁴ Ela se pergunta por palavras não feridas pelas línguas. Não pergunta por palavras puras ou inocentes, por palavras sem culpa ou belas, mas por palavras não feridas pelas línguas, palavras que possam dizer o não poder dizer com palavras a brasa da ascensão aos céus – corpos em fumaça pelo ar. A sua pergunta é pela palavra no limite da palavra, à beira da palavra, por palavras sem palavras – como os corpos sem corpos inscrevendo-se como fumaça no ar. É nesse limite da palavra, onde “quem sabe” pode-se pronunciar uma palavra não ferida pelas línguas, que a palavra poética aparece. Esse aparecer é dramático; é o drama da palavra; é o aparecer dramático do soar como palavra, do soar, Zohar, Shoah palavra. Num outro poema de *Enigmas em brasa*, podemos ouvir: “O-A-O-A/ um mar embalador de vogais/ Palavras despenharam-se” (tradução alterada de Paulo Quintela, p. 219). A questão poética de Nelly Sachs – e, para um poeta, questão poética é sempre questão de vida e morte, jamais mera questão de estilo, formal ou intelectual – não é de como representar poeticamente o extermínio de seu povo, mas o de fazer aparecer esse começo na morte, o destino de Israel em tantos povos, em tantos vós, em tantas vozes. A discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade de se criar desde a alegria, como insistiu Ionesco, sobre a justiça e a justiça de se buscar uma imagem dessa dor é para Nelly Sachs desviante – pois não há como não ser ossos ocos, canos de despedida por onde soam as vozes desses vós, dos nossos mortos tocando nossos não nascidos, nos definindo como não nascidos.

⁴ Tradução alterada da tradução de Paulo Quintela. In: _____. *Poemas de Nelly Sachs*, col. Portas de Hoje, Lisboa: Portugalia, 1967. p. 218.

Isso se dá não apenas nas cenas dramáticas que escreveu, mas em todos os seus poemas. E seus poemas são de fato cenas dramáticas – a articulação de “palavra, pantomima e música”.⁵ Nessas notas, ela diz como essa articulação de “palavra, pantomima e música” busca mostrar a criança do mistério, busca fazer aparecer como mistério é criança, o que fica exposto em carne viva na história de Eli, o menino tocador de flauta para o divino. Eli é o Ele, que mostra em carne viva o que Nelly Sachs chamou, num verso de um outro coro, o *Coro dos andantes*, o “Israel-olhos-órfãos dos animais”, o olhar órfão do animal a ser todo sacrificado em fogo ardente, que recebeu na história o nome de Israel. Esse olhar é aquele de quem viu que viu. Num dos primeiros poemas de *Nas moradas da morte*, cuja epígrafe é precisamente “*eu vi que vi*”, ouvimos:

Teus olhos, ó tu, meu amado,
 Foram os olhos da corça
 Com pupilas de largos arco-íris
 Como se depois de contínuas tempestades de Deus
 Milênios tivessem, ao modo de abelhas,
 Coletado o mel das noites de Deus
 A última chama do fogo-Sinai
 Ó vós portas transparentes
 Para reinos interiores,
 Sobre os quais repousam tanta areia de deserto
 Tantas milhas de tortura para, ó, ir até Ele –
 Ó vós olhos extintos,
 Cujas forças de ver agora se perdeu
 Nas surpresas áureas do Senhor,
 Das quais só conhecemos os sonhos.

Os olhos desse eu-vi-que-eu-vi, o Israel-dos-olhos-de-órfão, olhos do sacrifício, são os olhos do sacrifício da palavra ferida pelas línguas. Nelly Sachs explica ainda, nessas mesmas notas, que a sua busca é de mostrar como a palavra se transmite em gesto, como um movimento se transmite em outros movimentos e, ainda, como o movimento da palavra é passar de geração para geração,

⁵ SACHS, Nelly. När jag 1940... In: _____. *Det stora anonymen*. Editado por Aris Fioretos. Stockholm: Ersatz, 2010. p. 114.

abismando-se para trás a fim de poder ver o alto. Quando a palavra se diz como começo na morte, o que se transmite não são conteúdos de doutrinas ou gramática, mas o nascer da palavra na morte da palavra, o nascer da palavra como silêncio falante. O soar da flauta sagrada, do Shofar de Eli, é o dizer de palavras que começam na morte das palavras, palavras sob a ameaça de serem queimadas no fogo como lenha seca, palavras luzindo o suor da angústia como pérola. O que passa de geração em geração é o abismar-se para trás a fim de ver o alto, pois nós “somos quem aponta para um mistério que vem da noite”, como podemos ler-ouvir num outro coro, o *Coro das nuvens*.

Passando de geração em geração não são, portanto, as palavras, mas o não poder dizer das palavras como o seu mais fundo dizer. É o dizer de um plantar no sal, na terra que não dá, o dizer do não poder dizer do dizer. Nelly Sachs entende esse começo no sal da morte como o surgir de uma nova palavra tal como no coro das tragédias gregas. Ela chega mesmo a afirmar que é dessa palavra nova, nascida no sal da morte, surgida como coro de tragédia, que a experiência religiosa nasce. Na *Poética*, Aristóteles nos afirma o inverso sobre o surgimento da tragédia: ele diz que a tragédia surge como coro, mas que o coro surge, por sua vez, de ritos e rituais sagrados em honra ao deus Dionísio. A poética de Nelly Sachs expõe uma outra genealogia; expõe o nascimento do religioso desde o coro trágico. A sua poesia canta coros em forma de hinos. Nela, a poesia trágica grega é como o sal da morte de onde nascem hinos, hinos bíblicos nascendo de coros trágicos. Uma outra cronologia – a cronologia de um começo na morte e não da morte de um começo. Seguindo as explicações de Aristóteles, os coros da tragédia são de três tipos: há o coro que canta chegadas (*chorikou paródos*), há o que canta onde se está, o *stásimon*, e o que canta lamentos (*kommós thrénos*). O coro é um personagem, atua com e contra os atores, é uma voz plural, uma voz de muitas vozes. Isso aparece claramente na poesia de Nelly Sachs, e nela os três modos de coro, o que anuncia chegadas, o que enuncia o lugar em que se está e o que pronuncia lamentos, estão misturados como um coro de

coros, soprando como hinos, hinos chiados, arfados, soluçados para os nossos mortos, para os nossos não nascidos. Os seus coros depois da meia-noite sopram como flauta sagrada, flauta tocada pelo olhar-órfão-de-animal-criança-presade-caça, o olhar-Israel, como ela diz, sopram o lugar em que estamos – o *stásimon* da nossa existência. Esse lugar define-se como a articulação de quatro elementos – o ar que se sufoca em nós, a terra onde se joga nosso aterro, o fogo onde nos queimaram, a água que faz brilhar como pérola o suor de nossa angústia. Esse lugar não é um estado, mas um destino; o destino de ser começo na morte, de ser vida depois da morte e antes de nascer, de ser entre ontem e amanhã; o destino de ser andante. Um outro coro depois da meia-noite é o Coro dos andantes, *Chor der Wandermden*.

Nós andantes,
 Arrastando atrás de nós nossos caminhos como bagagem
 Com um farrapo da terra onde fazemos parada
 Estamos vestidos –
 Do tacho da língua, por nós aprendida sob lágrimas
 Alimentamo-nos.

Nós andantes, a cada encruzilhada uma porta nos espera
 Atrás, uma corça, o Israel-olhos-órfãos dos animais
 Desaparece em suas florestas murmurantes
 Cotovia cantando alegre em campos dourados.
 Um mar de solidão fica calmo conosco
 Onde batemos (e nos debatemos)
 Sementes de poeira sob nossos pés andantes
 Já começam a movimentar o sangue em nossos netos –
 Ó nós andantes diante das portas da terra,
 Saudando o distante
 Nossos chapéus já acenderam estrelas.
 Como metros de madeira jazem nossos corpos sobre a
 terra
 E medem longe o horizonte –
 Ó nós andantes,
 Vermes rastejando para sapatos futuros
 Diante de vossas portas fechadas!

Esse lugar é destino de andantes, arrastando atrás os caminhos como bagagem, vestindo-se com trapos da terra em que se faz parada. Esse lugar não é lugar dos andantes, mas lugar andante, ou melhor dizendo, a experiência de que o próprio andar é o lugar. Nas anotações já mencionadas sobre o seu trabalho, Nelly Sachs escreveu que não saberia descrever o processo interior em que surgia sua língua poética. Ela só saberia dizer que busca “espiritualizar mais e mais o instante. Torná-lo transparente”.⁶ Espiritualizar o lugar-andar em que sempre já se está, isto é, o instante, significa torná-lo transparente, fazê-lo aparecer. Esse lugar aparece como a coincidência dos nossos mortos e dos não nascidos, um entre-trêmulo, entremear de tudo no nada e nada no tudo. Essa coincidência é súbita como clarão do desaparecer de estrelas; é incomensurável como o horizonte medido pela medida de corpos que jazem na terra como sementes de poeira; sim, pois esses mortos, os “nossos mortos”, os mortos que conferem a nós um “nosso”, jazem na terra não como corpos quaisquer, mas como corpos de sementes ou grãos de poeira. “Somos desde quando éramos terra, por vós já expulsos por tanta morte”, como podemos ler-ouvir no *Coro das coisas abandonadas*, “somos lidos como escrita invertida no espelho/primeiro coisa morta e depois a poeira do homem”. Nossos mortos – lenha seca queimada pelas mãos de um lenhador –, como podemos ler-ouvir no *Coro dos órfãos*, são poeira que germina.

Grão de poeira, semente de poeira, *Staubkorn*, é uma expressão central na poética de Nelly Sachs. Sobre essa expressão versam várias cartas trocadas com Paul Celan, o poeta de *A fuga da morte*, de *As grades da linguagem*, *Sprachgitter*, que Nelly Sachs recebe e lê como um novo Zohar, um novo livro de mística judaica. Nelly Sachs entende o começo da vida na morte como um germinar de poeira, um germinar que não finca na terra, que não tece raízes, que passa sem deixar vestígios, mas cujo passar sem vestígios envolve, sufoca e fere como tempestade de areia. É uma espécie de plantação no ar, uma escrita de fumaça no ar. Se o poeta John Keats escolheu como seu epítáfio – *Here*

⁶ SACHS, Nelly. När jag 1940... In: _____. *Det stora anonymen*. Editado por Aris Fioretos. Stockholm: Ersatz, 2010. p. 115.

lies one whose name was written in water –, Nelly Sachs foi escolhida pelo epitáfio de um povo cujo nome foi escrito pelo “teu corpo na fumaça pelo ar”, o título da primeira parte de *Nas moradas da morte*. O ar da poeira, a poeira do ar germina não quando fica, mas quando passa. O ar é o elemento do passar, é o passar envolvendo, o envolver do passar que, na fumaça, envolve o passar no passado. Pois o passar da vida se vê então totalmente perpassado por essa dor. Nelly Sachs refere-se a esse envolvimento do passar pelo passado usando expressões como *Durchschmerzung* e *Umschmerzung* – dor envolvente, dor perpassante. Guimarães Rosa usou essa expressão ao nomear um de seus principais personagens em Grande Sertão: *Diadorim* – diá + dor, dor perpassando tudo.

Esse lugar que a poesia de Nelly Sachs quer espiritualizar ou, como ela mesma diz, quer tornar transparente, é o lugar instante do andante, o lugar do sendo, inapreensível como clarão, incomensurável como semente de poeira. É o lugar de um entre – entre os mortos e os não nascidos, de onde o não mais e o ainda não, o nós e o vós se definem. Esse lugar é um sem lugar, um lugar em que sempre se está com o sem – com o sem os nossos pais, com o sem os nossos filhos; esse lugar é a experiência de ser órfão e não filho, a experiência de tomar o sem filhos como um filho. Esse lugar sem lugar é a experiência da existência como exílio – é o lugar sem lugar do exílio da existência, motivo permanente não só na história do povo judaico, mas também na sua mística. Um dos ensinamentos da Cabala é o *tsimsum* de Deus, inaugurado por Isaac Luria no século XVI, o ensinamento sobre o exílio de Deus, a experiência de Deus retraindo-se na criação do mundo, mostrando-se ao retrair-se no aparecer do mundo. Em Nelly Sachs, os motivos místicos e cabalísticos estão muito presentes. Ela lê assiduamente Scholem e Buber, mas também pensadores religiosos cristãos como Pascal e Kierkegaard. A transparência do lugar-instante em que nada mais somos do que destino de andante, o que Nelly Sachs chamou de espiritualização do instante, foi motivo dominante na sua

conversa com Paul Celan, especificamente, quando se encontraram em 1960, depois de anos de correspondência, no café *Zum Storchen* em Zurique. Celan dedicou-lhe, então, o seguinte poema:

Sobre muito foi a fala, sobre
muito pouco. Sobre
tu e no-entanto-tu, sobre
o embaçamento pelo claro, sobre
o judaico, sobre
o teu deus.

sobre-
esse aí.
No dia de uma ascensão, a
catedral de pé no alto, veio
com algum dourado sobre a água.
Sobre teu deus se falou, eu falei
contra ele, eu
deixei o coração que eu tinha
esperar:
pela
sua mais elevada, agonizante, sua
questionante palavra –

teu olho me viu, viu de banda
tua boca
disse voltando-se para os olhos, eu ouvi:
“Nós
não sabemos, sabes,
nós
não sabemos
o que
vale...”⁷

⁷ A tradução é minha.

Nelly Sachs considerava que a poesia de Celan lhe havia dado um lar, um *Heimat*. Só nela, sentiu-se em casa. Chegou a escrever numa carta para ele (24 de março de 1960) que ele apreendeu a raiz da linguagem, assim como Abraão apreendeu a raiz da fé. Para Nelly Sachs, Celan é

patriarca da raiz da linguagem, da linguagem começando no sacrifício da criança-tocando flauta para Deus, da palavra começando na morte da palavra. Paul Celan considerava a poesia de Nelly Sachs a poética de palavras que não podem não ser ouvidas, palavras das quais precisava ficar próximo não obstante a profunda estranheza. “O teu deus, eu falei contra ele, sobre muito e sobre muito pouco foi a fala [...]”. Celan estava sempre disposto a encontrar-se com Nelly Sachs. Chegou mesmo a atender o seu pedido de vir a Estocolmo quando ela se encontrava numa profunda crise psíquica que a levou a uma longa internação. Celan chega a Estocolmo para visitá-la, mas não consegue vê-la, por causa da gravidade de seu estado. Ele diz numa carta que vem para levar a ela “suas palavras e seus silêncios”. Entre poetas falam silêncios. Poetas não conversam nem dialogam – mas os seus silêncios falam em coro –, silêncio fala para silêncio como areia fala para areia, fala do silêncio na fala do silêncio. Em outros versos tardios, pode-se ler-ouvir o imperativo: “Põe o dedo nos lábios: silêncio silêncio silêncio –”, verso que termina com um travessão indicando o “s” sopro do silêncio.

Essa fala em coro de silêncios nega e afasta das ideias correntes de que linguagem é diálogo e conversa. Como seria possível um diálogo e uma conversa se aqui palavras começam na morte das palavras? Se palavras são palavras depois da morte e antes do nascer, palavras depois da meia-noite? A leitura da correspondência entre Nelly Sachs e Paul Celan mostra o que é correspondência poética: é ouvir dizendo, é dizer ouvindo, é fala na fala dentro da fala dos que nos deixaram e dos que não chegaram. É fala-coro, responder junto, co-responder à voz desses vós, pondo dedo nos lábios para dizer silêncio silêncio silêncio. Nelly Sachs e Paul Celan respondem juntos, co-respondem ao destino de ser poeta na língua de seu próprio extermínio, a língua alemã. Ser palavra não ferida na língua de todas as feridas; ser a vida do dizer na língua da morte do dizer, ser poeta judeu de língua alemã. Ser palavra como vento no vento, como coro dos ventos.

Coro dos ventos

Vós desabrigados, todos vós, desabrigados!

Ó vós dotados de fina escuta.

Também inalamos cada suspiro da natureza.

Vós, nossos irmãos.

O som do grilo aninhado em vosso ouvido

E vós sois quem escuta essa estrela girar

Nas noites.

Nós ventos, nós ventos, nós ventos

Giramos os moinhos da pobreza

No caminho dos desabrigados

Puxamos o mar para dentro de uma concha –

Escutamos a fechadura da eternidade, vós desabrigados –

Nós ventos, nós ventos, nós ventos

Uma casa temos na concha –

No shofar, na flauta –

Boa noite.

A escrita poética de Wittgenstein, sua tradução

*Helena Martins**

RESUMO: Este texto pensa a insistência de Ludwig Wittgenstein no laço entre a filosofia e a poesia: interroga-se sobre os modos particulares como o filósofo atende a esse imperativo poético na sua escrita, sobre o horizonte que anima o seu proverbialmente obsessivo trabalho textual. Respondendo ao tema deste volume, a reflexão aqui oferecida se deixa conduzir pelo signo hoje bem generoso da tradução – tradução entre o filosófico e o poético, entre o escrito e o lido, entre línguas de origem e línguas de destino. Busca-se, sobretudo, dar a ver o desafio silencioso e sutil (amiúde ignorado) que a escrita poética de Wittgenstein impõe aos que desejam de alguma forma traduzi-la: o desafio de uma linguagem a um só tempo comum e estranha, sua claro-escura irredutibilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Wittgenstein; filosofia e poesia; tradução; estranho.

ABSTRACT: This text reflects on Ludwig Wittgenstein's insistence on the link between philosophy and poetry. It aims at grasping the modes through which the philosopher attends to this poetic imperative in his writings, and the horizon that animates his proverbially obsessive textual work. Responding to the theme of this volume, the reflection offered here is carried on under the broad sign of translation – translation between the philosophical and the poetic, between writing and reading, between languages of origin and languages of destination. The main drive is to expose the silent and subtle (often ignored) challenge posed by Wittgenstein's poetic writing to those willing to somehow translate it: the challenge of a language at once common and strange, of its clear-dark irreducibility.

KEYWORDS: Wittgenstein; philosophy and poetry; translation; strangeness.

* Professora do Departamento de Letras da PUC-Rio – Pesquisadora Bolsista de Produtividade, 2, do CNPq.

O episódio é conhecido, mas julgo oportuno rememorar-lo aqui, para começar. Em novembro de 1914, o filósofo Ludwig Wittgenstein, então com 25 anos, chega à Polônia como soldado do exército austro-húngaro. Traz consigo um bilhete do poeta Georg Trakl, na época também um jovem de 27 anos, alistado nas mesmas forças armadas. Eis o bilhete, remetido de um hospital militar em Cracóvia, onde Trakl se encontrava então internado:

Ficaria muito agradecido se me concedesse a honra de uma visita. Estou há 14 dias no Hospital de Guarnição local, no quinto setor de doentes psíquicos e nervosos. Provavelmente receberei alta nos próximos dias, para retornar ao campo de batalha. Antes que isso se decida, gostaria imensamente de lhe falar. [Carta de Trakl a Wittgenstein, 26.10.1914?, TB, p. 116]¹

Trakl e Wittgenstein não se conheciam pessoalmente: um amigo comum, Ludwig von Ficker, tinha incentivado a marcação do encontro, julgando que isso poderia trazer algum alento aos dois combatentes, que, ele sabia, viviam extremamente atormentados e solitários na circunstância da guerra. Em um trecho de seus *Diários secretos*, datado do dia em que chega a Cracóvia, Wittgenstein de fato mostra entusiasmo com a perspectiva do encontro:

De manhã cedo, seguindo para Cracóvia, aonde chegaremos, parece, tarde da noite. Estou bastante ansioso por saber se me encontro com Trakl. Espero muito que sim. Sinto uma falta terrível de alguém com quem possa conversar um pouco. Sem isso as coisas também terão de se arranjar. Mas me revigoraria muitíssimo. Estive o dia inteiro um pouco cansado e tendendo à depressão. Não trabalhei muito. Em Cracóvia. Já é muito tarde para visitar Trakl hoje. [DS, 5.11.1914]

Tragicamente, no entanto, o encontro não acontece:

¹ Nas citações de obras de Wittgenstein, utilizamos as abreviações de praxe, listadas ao final deste texto. São minhas todas as traduções sem outra indicação. Agradeço a Marcia de Sá Cavalcante Schuback e a Luiz Carlos Pereira pelas valiosas ajudas – tradutórias e reflexivas.

De manhã cedo, rumo à cidade, ao hospital militar. Ali me informaram que Trakl faleceu faz poucos dias. Isso me afetou profundamente. Que tristeza, que tristeza!!! [DS, 6.11.1914]

Dessa sombria cena biográfica recolho elementos para erguer aqui um pano de fundo. Uma atenção a ela me dá ocasião para apontar, abreviados, certos aspectos da complexa e delicada questão mais geral que este trabalho mobiliza, a questão das relações entre filosofia e poesia. E prepara também o terreno para a reflexão mais específica que vou esboçar nos limites deste espaço – uma reflexão sobre o estatuto do poético nos escritos filosóficos de Wittgenstein.

Começamos então pela questão geral, tentando reconhecer o jogo entre o filosófico e o poético com as cores da história recém-contada. Talvez assim. São de alguma forma conterrâneos o poeta e o filósofo. Tormentos semelhantes os afligem, atiram-se numa mesma grande guerra, enfrentam solidões e perigos próximos, alcançam, com sorte, vitórias ocasionais. Tendo tanto em comum, ainda não se conhecem. Debilitados pelas circunstâncias, buscam um encontro, para revigorarem-se. Desencontram-se: um não espera; o outro chega tarde.

Essa forma de ver não é, naturalmente, uma chave, não franqueia a essência da relação entre filosofia e poesia, essência que, de resto, creio eu, não comparece. Mas serve talvez para sublinhar os contornos de um certo *motivo* na história dessa relação, o motivo da tensão entre proximidade e distância, da oscilação entre os movimentos do encontrar e do desencontrar.

Desse jogo tenso e ambivalente temos, claro, testemunhos bastante antigos. Já Aristóteles tinha reconhecido no poético – no lugar da linguagem que não quer ser verdadeira nem falsa² – “algo de mais filosófico e mais sério” do que aquilo que nos poderia oferecer a história: pois a poesia “refere o universal”.³ Temos aí, no entanto, um elogio hesitante, mitigado: o “universal” poético vem

² *De Interpretatione*, 17a1-5.

³ *Poética*, IX, 50.

amortecido por aspas, limitado à ordem do *verossímil* e banido da esfera do *verdadeiro*, prerrogativa supostamente exclusiva do discurso filosófico-científico (pelo menos nas leituras mais convencionais de Aristóteles). Aqui a poesia se aproxima da filosofia, mas sua condição é, numa medida importante, inferior.

A situação é hoje bem outra. Respiramos um ar em que já respiraram Vico, Schlegel, Novalis, Nietzsche, Benjamin – para evocar apenas alguns dos gestos históricos mais vigorosos e contundentes na direção de uma reunião mais profunda, substantiva, orgânica entre o filosófico e o poético. Mas, ainda assim, uma ambivalência parece insistir. Filósofos que se reconhecem como herdeiros desses gestos, sendo, portanto, assíduos frequentadores na hoje tão nebulosa zona de fronteira entre literatura e filosofia, não se cansam de sublinhar também, por outro lado, a persistência paradoxal dessas fronteiras. “Ainda que a literatura não tenha definição”, nos diz, por exemplo, Derrida, “aquilo que se anuncia ou se recusa sob o nome de literatura não pode ser confundido com qualquer outro tipo de discurso; jamais será científico, filosófico, conversacional” (1992, p. 47). Para dar mais um exemplo, Deleuze, sustentando com veemência que a literatura é um *saber* tanto quanto a filosofia, e que a filosofia é *criadora* tanto quanto a literatura, fará questão de pontuar, por outro lado, que são distintas as suas criações: “o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia é criar conceitos” (1992, p. 154).

Diga-se que o mesmo tom ambíguo poderá ser muitas vezes escutado no lado da poesia e da literatura. O mesmo Guimarães Rosa que explicita para seu tradutor italiano o seu desdém pelo “bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva” (ROSA; BIZZARI, 2003, p. 57) – e que na célebre entrevista a Gunter Lorenz chega mesmo a afirmar que “a filosofia mata a poesia” –, ávido leitor de filosofia que era, ressalva: mata a poesia “desde que não venha de um Kierkegaard ou de um Unamuno” (ROSA, 1979, p. 7). Igualmente preemptória é, outro exemplo, a resposta

de Samuel Beckett a um entrevistador que lhe perguntara sobre influências filosóficas em sua obra: “nunca leio os filósofos; não entendo nada do que dizem” (BECKETT, 2001, p. 189-190). A afirmação é, no entanto, desmentida tanto pela sua biografia (sabe-se, por exemplo, que ele bem jovem devorou as obras de Descartes, sendo sobre o filósofo um de seus primeiros poemas publicados, *Whoroscope*) quanto pela própria trama alusiva de seus escritos, que remetem constantemente e com “conhecimento de causa” a um sem número de filósofos (os pré-socráticos, Platão, Santo Agostinho, Descartes, Schopenhauer, Leibniz, e muitos outros).

A história de Wittgenstein e Trakl e os breves exemplos que fiz gravitar em torno dela parecem então apontar para uma espécie inquieta de, digamos, “proxidistância” entre o poético e o filosófico. Quis aqui apenas sublinhar essa inquietude, sem, de modo algum, tentar aquietá-la.

Talvez possamos dizer que, não se deixando propriamente apartar *nem* reunir, a filosofia e a poesia convidam-se privilegiada e mutuamente à *tradução* – à habitação de um espaço em que o desencontro é o encontro. “Não se pode separar a filosofia da poesia”, nos diz Derrida: “devemos somente traduzir uma na outra, ainda que o poético (enraizado na particularidade de uma língua) marque justamente aquilo que limita a traduzibilidade” (1990, p. 378).

Interessa-me neste trabalho examinar uma instância específica desse tipo de gesto tradutório, de abertura de uma linguagem à violência transformadora de uma outra, que resiste. Refiro-me, como já antecipei, ao gesto de Wittgenstein na direção da poesia. Cabe aqui retomar a história que abriu este texto. Pouco depois da morte de Trakl, Wittgenstein escreve:

Ficker me enviou poemas do pobre Trakl, que considero geniais, sem entendê-los. Fizeram bem a mim. [DS, em 24.11.1914]

Obrigado por ter me enviado os poemas de Trakl. Não os compreendo, mas o *tom* deles me deixa feliz. É o tom do verdadeiro gênio. [Carta a Ficker, de 28.11.1914, TB, p. 117]

Wittgenstein não entende a língua estrangeira de Trakl; não entende aquilo que acha genial. Um *tom* que sua compreensão não consegue alcançar o faz feliz. Esses registros dão testemunho condensado de alguns motivos recorrentes na trajetória de Wittgenstein: um grande interesse pela linguagem poética; um sentimento de que essa língua lhe resiste, de que está nela sempre como estrangeiro; uma convicção de que as coisas não se esgotam naquilo que com a linguagem se pode *dizer* e que se pode compreender intelectualmente – de que mais profundo e importante é talvez aquilo que nela e com ela se *mostra* –, que se deixa reconhecer sem propriamente deixar-se entender.

O interesse de Wittgenstein pela dicção poética é, com efeito, explicitado em inúmeras ocasiões, chegando a tomar a forma de um imperativo: “penso ter resumido a minha atitude para com a filosofia quando disse: a filosofia deveria apenas escrever-se como uma *composição poética*”.⁴ Na continuação dessa passagem, por outro lado, ele dá testemunho da dificuldade que sente para honrar esse imperativo: “estava assim revelando-me como alguém que não consegue fazer totalmente aquilo que gostaria de ser capaz de fazer.” (VB, p. 24). A dificuldade parece às vezes conviver com a convicção de que não há outro caminho possível: “se o que desejo mostrar não é uma forma correta de pensar mas antes um novo movimento de pensamento [...] chego então a Nietzsche e à opinião de que o filósofo deve ser um poeta”.⁵

Seja como for, ainda que se reconhecesse por vezes como “um poeta de segunda classe” cuja respeitabilidade se devia menos a seu talento do que ao fato de ser .p. em .1940ade mas antes ao fato de ser gens que igualmente importante ande arte? Em seu famoso ig em worthy of thar noble po“rei

⁴ *Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten.* VB, p. 24.

⁵ N, 23.03.1940, item 120, p. 145r.

⁶ N, 24.02.1940, item 117, p. 193.

caolho em terra de cego”,⁶ Wittgenstein não deixava de trabalhar obsessivamente sua escrita – de lutar a luta mais vã, diríamos com Drummond. Talvez esse empenho com a linguagem estivesse voltado não apenas para aquilo que ele gostaria de *dizer* (filosoficamente?), mas também para o que aspirava a *mostrar* (poeticamente?).

Não resta dúvida, porém, de que Wittgenstein insistiu na existência de uma relação interna entre os movimentos da sua filosofia e os movimentos da sua escrita. Disso ele dá o mais longo e explícito testemunho no prefácio de suas *Investigações filosóficas*, quando confessa por que renunciou a converter as suas anotações em um livro que articulasse em uma totalidade bem ordenada esses fragmentos:

Após várias tentativas fracassadas para condensar meus resultados num todo assim concebido, compreendi que nunca conseguiria isso. Que as melhores coisas que eu poderia escrever permaneceriam sempre anotações filosóficas; que meus pensamentos logo se paralisavam quando tentava, contra sua tendência natural, forçá-los em uma direção. – E isto coincidia na verdade com a natureza da própria investigação. [...] As anotações filosóficas deste livro são, por assim dizer, uma porção de esboços de paisagens que nasceram nessas longas e confusas viagens. [...] Assim, este livro é apenas um álbum. (PU, p. ix)

A despeito de sua severa autocrítica, de sua sensação de fraqueza poética, Wittgenstein já nos dá aqui elementos para aferir o modo como, afinal, a sua escrita filosófica se abre para esse *outro*, busca, por assim dizer, traduzi-lo: em sua predileção pelo álbum, pelas observações esparsas e erráticas, parece corresponder a seu modo à *exigência fragmentária* que Blanchot soube reconhecer como um imperativo que nos acompanha pelo menos desde a avenida aberta pelos românticos de Iena. A renúncia à crença na possibilidade das grandes metateorias e da redução do mundo aos conceitos gerais faz colapsar também a crença na forma de exposição sistemática, historicamente associa-

da à discursividade filosófica. No lugar disso, a linguagem descontínua, perpassada por incongruências e aparentes esquecimentos, entremeada de quebras abruptas, pausas, silêncios. Quem quer que frequente o *corpus* wittgensteiniano haverá de reconhecer a prevalência e, com sorte, o êxito desses modos de escrita.

A essa estratégia acrescentam-se outras, igualmente importantes: a reticência sonegadora de sua prosa interrogativa, a transparência opaca das suas metáforas e analogias, o dialogismo indeciso de vozes confundidas, o ritmo das proteiformes repetições e retornos, a frequência um tanto desconcertante do tom infantil (o rei está nu), as marcas confessionais de hesitação que, espalhadas pelos textos, dão-lhes tantas vezes ares de diário, de rascunho.

Um ponto importante aqui é, no entanto, o seguinte: fala também com eloquência sobre os modos poéticos de escrita de Wittgenstein o fato de que, mesmo sendo assim tão endêmicos e insistentes, eles tenham sido tantas vezes ignorados – e isso mesmo em face das advertências mais explícitas que, como vimos, Wittgenstein fez sobre a relevância *filosófica* do estilo, do seu estilo para a sua filosofia. Podemos pensar sobre isso novamente sob o signo amplo da tradução, perguntando-nos agora: como se tem *traduzido* a escrita de Wittgenstein, não apenas em outros idiomas nacionais, mas também no idioma dos comentários e exegeses que dela partem?

Começemos por registrar que é apreciável, entre os leitores do filósofo, a recorrência de um sólido núcleo de surdez com respeito ao importe poético de sua escrita. Entre os interessados pelo seu legado, parece haver consenso acerca da força extraordinária de sua prosa – quase tão recorrente quanto esse elogio, no entanto, é o seu imediato descarte, sua redução à irrelevância, seu desaparecimento tanto em leituras exegéticas quanto em traduções.

Um caso paradigmático aqui diz respeito à experiência de Wittgenstein com o Círculo de Viena, no final dos anos 1920. Conta-se que, cedendo à pressão de sua irmã, Gretl, Wittgenstein concordou certa vez em se encontrar

com Moritz Schlick, filósofo, físico e fundador do referido Círculo de pensadores e matemáticos unidos pela perspectiva positivista e pelo cientificismo. Diz-se que, depois desse primeiro encontro, Wittgenstein teria comentado com o amigo Paul Engelman que cada um saía de lá com a impressão de que o outro era louco. Teria ainda dito a Schlick que não poderia participar do círculo, porque só conseguia discutir com alguém a quem pudesse “dar as mãos”. Nas reuniões, com um grupo menor de filósofos, de que afinal concordou em participar, Wittgenstein experimentava por vezes uma grande dificuldade de “dar as mãos” aos presentes, interessados, sobretudo, em discutir com ele o seu *Tractatus logico-philosophicus*. Notadamente, em algumas ocasiões, em vez de argumentar, para a surpresa geral, virava-se de costas e punha-se a ler poemas, em particular os do poeta indiano Rabindranath Tagore, marcados por um lirismo místico que não poderia ser mais estranho ao ambiente do Círculo. Um dos participantes, o filósofo Rudolph Carnap, teria certa vez confessado que lera o *Tractatus* pela primeira vez sem prestar a menor atenção no motivo do místico, o que o levava a julgar equivocadamente que Wittgenstein pensava como ele sobre a metafísica (v. MONK, 1995, p. 225-226). O ponto a observar aqui é que é Wittgenstein que, acercando-se do poético, deixa perplexos os filósofos, com eles se desentende.

Outro indício dessa surdez encontraremos, claro, ao examinarmos algumas das traduções das obras de Wittgenstein. Não havendo espaço nem pertinência para desenvolver esse ponto de forma aprofundada, limito-me a dar um exemplo que, embora seja bastante específico, pode ser tomado como metonímico de uma propensão bem mais ampla. Trata-se de uma tendência que é surpreendentemente assumida e resumida por Brian McGuinness, em uma passagem em que justifica suas opções tradutórias para a seguinte passagem de *Cultura e valor* (VB, p. 37-38):

In aller großen Kunst ist ein WILDES Tier: gezähmt.

In all great art there is a wild beast – tamed.

McGuinness se justifica:

Omiti todos os sinais de ênfase [...]. Os usos tão freqüentes que Wittgenstein faz deles distorcem o seu texto. Seu estilo é, tanto em inglês quanto em alemão, singular e claro o bastante para dispensar esses auxílios acidentais. A presença desses elementos é, portanto, um fenômeno estranho. (2002, p. 22)

Na continuação dessa passagem de *Cultura e valor* (VB, p. 37-38), Wittgenstein sugere que a obra de arte desprovida dessa vida selvagem, desse tumulto que luta por se manifestar, arrisca-se a ter a debilidade relativa de uma “planta de estufa”. Para além de qualquer discussão sobre a maior ou menor adequação da decisão tradutória de McGuinness nesse caso particular, surpreende o fato de que ele não hesita em eliminar da escrita de Wittgenstein isso que reconhece como um “fenômeno estranho”: valoriza o texto singular, mas antes de tudo claro, liso, livre da distorção – atributos, diga-se, longamente louvados na história da escrita filosófica ocidental, mas não na da escrita poética. Pois não tem, afinal, o poético uma ligação quase atávica com o estranho, com a remoção da “película de familiaridade” (Coleridge) que paradoxalmente oculta as coisas?

O tradutor aqui domestica a selvageria da letra maiúscula, recompõe e unifica as ênfases do adjetivo dado à besta e do adjetivo dado à obra. Mas não haveria boas razões para tentar ver aqui como *dichten*, como composição poética, a escrita de Wittgenstein? Atender ao seu apelo? *Dichten* se traduz também por *adensar* ou *condensar*. Se nos aproximamos com esse olhar dessa escrita, não devemos resistir ao impulso de “desamarrotá-la”, de eliminar o seu estranho? Não estará McGuinness aqui correndo o risco de transformar em planta de estufa uma grande arte?

Nos trabalhos de leitura, citação e tradução dos escritos de Wittgenstein, não serão raros esses impulsos pacificadores: preenchem-se silêncios e reticências, reparam-se as vozes dialógicas que se comparecem misturadas, corrigem-se as quebras e as incongruências, respondem-se às perguntas deixadas em aberto como ecos. Diminuem-se assim, talvez, as chances de perceber que essas formas, assim descontínuas, abertas, irresolutas, indecidíveis, talvez estejam a *mostrar* algo importante.

Em seu famoso ensaio intitulado “Versões Homéricas”, Borges menciona ironicamente um tradutor que consegue transformar a *Ilíada* numa “série de notícias tranquilas” (2008, p. 110). O “escândalo” patente desse procedimento se deve talvez ao drama e à força épica que nos acostumamos a esperar e mesmo exigir do texto grego. Mas o que dizer do texto de um filósofo que buscou tão famosamente “trazer de volta as palavras para o seu uso comum” (PU, §116)? Que “escândalo” poderia haver em garantir que esse texto se mantenha então comum, pacífico, normal? Pensar o estatuto do poético na escrita wittgensteiniana impõe lidar com perguntas desse tipo.

Marjorie Perloff escreveu precisamente sobre isso, em um ensaio intitulado “*Wittgenstein and the question of poetic translatability*”. Ajuda talvez aqui considerar brevemente a sua reflexão. Ela começa por observar que o *poético* é, em geral, associado a uma especial resistência à tradução – isso por conta de seu maior *enraizamento na particularidade de uma língua*, tomando-se em empréstimo os termos já citados de Derrida. Perloff pondera que, se comparamos os aforismos de Wittgenstein a, por exemplo, os versos de Rilke, ficará patente a traduzibilidade maior dos primeiros em relação aos segundos. Sustenta, então, que o tipo de poeticidade trazida na escrita de Wittgenstein se aproxima dos movimentos da *arte conceitual*. Nas palavras de Sol Lewitt, esta seria “a arte feita para engajar a cabeça e não o olho de quem vê” (*apud* PERLOFF, 2004, p. 43). Num fraseado nem sempre fácil de conciliar com a perspectiva

tão francamente antirrepresentacionista de Wittgenstein, Perloff nos diz:

Na prática de Wittgenstein, a arte conceitual começa com a investigação da gramática, com a descrição das relações reais entre palavras e frases na unidade maior de que não se dissociam. A ordem superficial das palavras irá, é claro, variar de língua para língua, de acordo com as regras que cada língua prescreve para as relações entre as partes do discurso. Mas a relação básica que as partes do discurso – substantivos, adjetivos, preposições – mantêm entre si permanecerá a mesma. (2004, p. 43)

A proposta de Perloff, aqui talvez injustamente abstraída de seu contexto maior e, portanto, aparentando talvez um enganoso simplismo, é muito interessante – e sua discussão mereceria um outro texto. Limito-me assim a objetar aqui à imediatez com que a autora parece “desenraizar” a escrita de Wittgenstein, não apenas das oportunidades e limites eventualmente singulares da língua alemã – da *vida* substantivamente singular dessa língua, para muito além de suas especificidades sintáticas –, mas, sobretudo, daquilo que na escrita de Wittgenstein parece justamente resistir ao conceito, àquilo que nela engaja talvez não (apenas) a cabeça, mas talvez (também) o olho, o ouvido, o corpo; àquilo que, na verdade, talvez nos acene com a promessa liberadora de demover todas essas separações, falando a tudo em nós, falando-nos. Ao reconhecer em Wittgenstein um *poeta da linguagem* e não um poeta de uma língua particular, apoiando-se para isso, sobretudo, no argumento da suposta docilidade da escrita wittgensteiniana à tradução, Perloff se arrisca talvez a subestimar a riqueza que há no heterogêneo das línguas – a *desreconhecer* as chances que a ocasião da tradução oferece para liberar “as possibilidades que toda língua tem de ser diferente de si mesma, estrangeira para si mesma” (BLANCHOT, 1997, p. 59).

Vale registrar ainda que os tradutores dos textos de Wittgenstein com frequência enfatizaram formidáveis

dificuldades de tradução, dificuldades sintáticas e lexicais, que Perloff reconhece e subestima, mas também as dificuldades de um texto misterioso, a um tempo informal e exato, direto e sutil, e sobretudo: comum e estranho. O próprio Wittgenstein deu testemunho dessa dificuldade, à época em que decidiu elaborar um volume a partir do material contido no *Livro marrom*, escrito originalmente em inglês. Depois de um mês lutando com a revisão e a tradução para o alemão, Wittgenstein decidiu abandonar o material em inglês e escrever tudo de novo em alemão, alegando que o inglês lhe “tolhia o raciocínio” (v. MONK, 1997). Diga-se o mesmo de Beckett, que Perloff aproxima de Wittgenstein no que tange ao alto potencial de traduzibilidade: Patrick Bowles, parceiro de Beckett na tradução de Molloy, relata que Beckett costumava sublinhar que não se tratava propriamente de traduzir, mas antes de escrever o livro de novo em outra língua.⁷

Para concluir, gostaria de retomar num outro ângulo, já insinuado, a questão da poeticidade da escrita de Wittgenstein em sua relação com a tradução.

Ensina Blanchot: “na deriva solene das obras literárias” afirma-se “tudo o que uma língua contém de futuro num momento particular, tudo o nela convoca ou indica um estado que é outro, por vezes perigosamente outro” (BLANCHOT, 1997, p. 59). Podemos pensar, então, que uma obra poética contrai com a sua própria língua uma relação paradoxal de tradução. Sobretudo se, com Blanchot e também com Deleuze, aceitamos que literatura infiltra no seio de uma língua uma espécie de língua estrangeira: e que faz tremer a língua em que se infiltra, buscando conjurar os seus futuros, liberar o que nela é diferente de si, estrangeiro para si.

Quando tentamos pensar que o poético na escrita de Wittgenstein se relaciona de alguma maneira a essa compreensão, somos devolvidos a um ponto já tocado: a professada fidelidade de Wittgenstein à *língua comum*. Um apego excessivo ao dito “está tudo certo com a linguagem ordinária” (BB, p. 18) pode nos levar a crer que o projeto

⁷ Claro está que toda essa discussão toca num ponto nevrálgico e paradoxal do pensamento de Wittgenstein: o fato embaraçoso de suas reflexões sobre a linguagem serem reflexões sobre algo que, de acordo com o movimento de seu próprio pensamento, a rigor, não comparece. Talvez falemos do ocidente quando falamos *da linguagem*. Talvez não.

de Wittgenstein nada tem a ver com aquele dos abalos à linguagem comum que caracterizam tantas poéticas contemporâneas, como a de um Beckett, um Joyce, um Rosa, todos, ao que parece, acomodáveis com mais conforto sob as palavras de Blanchot. Pois Wittgenstein teria justamente, afinal, desejado trazer as palavras de *volta* para os seus usos mais comuns. Mas aqui poderíamos nos perguntar: de volta de onde? Para onde? Uma resposta relativamente cansada: de volta da metafísica, das pretensões reducionistas dos filósofos profissionais. Outra, mais interessante (que não exclui a primeira): de volta de uma língua comum saturada, exausta, para uma língua comum estranha, desuniforme, heterogênea, sem chão – de volta à vertigem do sem fundo, a seus perigos, suas chances.

Em *Sobre a certeza* (UG, §559), Wittgenstein nos diz:

Você deve ter em conta que o jogo da linguagem é, por assim dizer, imprevisível. Quero dizer: não se baseia em fundamentos. Não é razoável (nem irrazoável).

Está aí – tal como a nossa vida.

A língua comum não é razoável nem irrazoável: não se reduz ao regulado, ao prosaico, ao banal, ao pacífico; tampouco se reduz ao arbitrariamente convencional, ao irracional, ao ilusório. Não se opõe a nada, por nada se limita: esta aí, tal como a vida. Não tem fundo de razão, nem de desrazão. Não tem fundo.

Ao refletir sobre a poeticidade na escrita de Wittgenstein, Stanley Cavell lhe atribui a virtude de deflagrar “choques de liberdade” – a possibilidade de experimentarmos algum prazer com a obscuridade de onde toda claridade provém – e insiste (2004, p. 24).

Talvez essa possibilidade se abra somente aos que se dispõem a ler o texto de Wittgenstein – a traduzi-lo – como escrita poética, e não apenas filosófica. O silêncio preenchido, a pergunta decidida, a quebra corrigida, a decisão sobre quem é quem no diálogo confuso, a tudo isso a escrita de

Wittgenstein cede – e cede com muito mais facilidade, é verdade, do que cederiam os poemas de Rilke, a prosa de Guimarães Rosa. Mas a eliminação desse sutil estranho é também paradoxalmente a eliminação do comum. O desafio que a escrita poética de Wittgenstein impõe aos seus leitores e tradutores é, pois, um desafio silencioso – desafio de reconhecer que, na tradução do comum, a língua de origem é a língua de destino:

O lugar onde eu realmente desejo ir é o lugar onde já devo estar agora. (VB, p. 10)

Para isso, é preciso saber gostar daquilo que não se entende. Só pelo tom, talvez.

Referências

Obras de Wittgenstein citadas, com respectivas abreviações:

[BB] *The blue and brown books: preliminary studies for the “philosophical investigations”*. New York: Harper & Row, 1965.

[DS] *Ludwig Wittgenstein*. “Diários secretos”. Org. de Wilhelm Baum. Trad. do alemão de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1991.

[N] *Wittgenstein’s Nachlass: the Bergen electronic edition*. Ed. Wittgenstein Archives at the University of Bergen. Oxford: Oxford University, 2000. (electronic)

[PU] *Philosophische Untersuchungen / Philosophical investigations: the German text, with a revised English translation 50th anniversary commemorative edition*. Tradução de G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell, 2001.

[TB] *Wittgenstein: Tagebücher und Briefe*. Intelix Past Masters database editions. Clayton, GA: InteLex Corporation, 1989 ff (electronic).

[UG] *Über Gewissheit / On certainty*. G. H. von Wright e G. E. M. Anscombe (Orgs.). Ed. bilíngue, com tradução para o inglês de Denis Paul e G. E. M. Anscombe. New York: Harper & Row, 1972.

[VB] *Vermischte Bemerkungen / Culture and value*. Ed. bilíngue com

tradução para o inglês de Peter Winch. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Outras obras:

ARISTÓTELES. De interpretatione, 17a1-5. In: _____. *Ontologia e predicação em Aristóteles*. Seleção, tradução e comentários de L. Angioni. Campinas: Unicamp, 2000.

_____. *Poética*, IX, 50. Tradução e notas de E. de Souza. São Paulo: Abril, 1978.

BECKETT, S. Algumas entrevistas. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 183-195.

BLANCHOT, Maurice. *Friendship*. Trad. Elizabeth Rottemberg. Stanford, California: Stanford University, 1997.

BORGES, J. L. *Discussão*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 110.

CAVELL, Stanley. The *Investigations'* everyday aesthetics of itself. In: GIBSON, John; HUEMER, Wolfgang (Orgs.). *The literary Wittgenstein*. London: Routledge, 2004. p. 21-33.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Parl Perlbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. Théologie de la traduction. In: _____. *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée, 1990.

_____. *Acts of literature*. Derek Attridge (Org.). Nova York e Londres: Routledge, 1992.

MCGUINNESS, B. *Approaches to Wittgenstein: collected papers*. Routledge, 2002.

MONK, Ray. *O dever do gênio*. Trad. de Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

PERLOFF, Marjorie. 'But isn't the same at least the same?': Wittgenstein and the question of poetic translatability. In: GIBSON, J.; HUEMER, W. (Orgs.). *The literary Wittgenstein*. London: Routledge, 2004. p. 34-54.

ROSA, J. G.; BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães; LORENZ, Günther W. Literatura e vida: um diálogo de Günther W. Lorenz e João Guimarães Rosa. *Arte em Revista*, n. 2, p. 5-17, 1979.

Para uma tipologia do verso livre em português e inglês

*Paulo Henriques Britto**

RESUMO: A partir da ideia de que o termo “verso livre” engloba vários tipos de verso que pouco têm em comum, o presente artigo esboça uma proposta de classificação das diferentes formas poéticas em inglês e português que não utilizam um contrato métrico regular, utilizando três categorias básicas: o verso livre clássico, o verso liberto e o novo verso livre.

PALAVRAS-CHAVE: verso livre; verso liberto; versificação inglesa; versificação portuguesa.

ABSTRACT: On the basis of the observation that the term “free verse” covers a wide variety of poetic forms with little in common, the paper proposes a tentative classification of English and Portuguese verse forms that do not rely on a regular metrical contract, using three basic categories: classical free verse, liberated verse, and modern free verse.

KEYWORDS: free verse; liberated verse; English versification; Portuguese versification.

A categoria “verso livre”, largamente empregada nos estudos de poesia, é, na verdade, um termo excessivamente abrangente, que oculta diferenças entre formas muito divergentes. Tanto em inglês quanto em português, há uma grande variedade de opções formais que pouco têm em comum senão o fato de não se enquadrarem nas formas poéticas metrificadas tradicionais. Sendo meu objetivo analisar as possibilidades de tradução das formas poéticas inglesas para o português, determinando possíveis correspondências entre formas dos dois idiomas, antes que se possa começar a estabelecer tais correspondências é necessário fazer um levantamento do repertório do chamado

* Professor da Pontifícia
Universidade Católica do Rio
de Janeiro (PUC-RIO).

“verso livre” nos dois idiomas, para só então tentar realizar um estudo comparativo dos diferentes tipos de verso de uma língua e outra.

Começemos com as formas poéticas do inglês. Observou T. S. Eliot, certa vez, que se chega ao verso livre “ou tomando uma forma muito simples, como o pentâmetro jâmbico, e constantemente se afastando dela, ou partindo da ausência de forma e constantemente se aproximando de uma forma muito simples” (ELIOT *apud* HARTMAN, 1980, p. 112). Contudo, é preciso levar em conta que o inglês – um idioma híbrido, com uma sólida base germânica, mas uma forte influência do francês a partir do século XI – apresenta duas tradições prosódicas diferentes, e que, portanto, é possível chegar ao verso livre a partir (ou aproximando-se) de dois tipos muito diferentes de padrão formal. A tradição mais antiga, a germânica, consiste – simplificando bastante – num verso longo dividido em dois por uma cesura medial, havendo dois acentos fortes em cada hemistíquio. O final de cada hemistíquio é assinalado por uma pausa forte. Esse verso é estruturado também pela aliteração: “No segundo hemistíquio, a aliteração ocorre apenas na primeira sílaba acentuada, enquanto no primeiro ela pode ocorrer em uma das sílabas ou em ambas” (PREMINGER; BROGAN, 1993).

O verso de Whitman, que inaugura a moderna tradição do verso livre, pode ser encarado, pelo menos em alguns momentos, como um afastamento calculado do verso anglo-saxão. Nele também encontramos pausas ao final de cada verso, e com frequência no interior dos versos mais longos; a aliteração é um dos recursos sonoros mais utilizados. Eis um exemplo, extraído da oitava seção do “Song of myself”:

None obey'd the command to kneel,
Some made a mad and helpless rush, some stood stark
and straight,

A few fell at once, shot in the temple or heart, the living
and dead lay together,
The maim'd and mangled dug in the dirt, the new-co-
mers saw them there,
Some half-kill'd attempted to crawl away,
These were despatch'd with bayonets or batter'd with the
blunts of muskets,

Podemos encarar a prosódia do trecho acima como resultante do afrouxamento das regras do verso anglo-saxônico. Fazemos uma escansão da passagem, assinalando as sílabas acentuadas por acento primário (/) ou secundário (\), as pausas fortes (||) e as aliterações (indicadas por sublinha, negrito ou itálico).

/ / / / ||
None obey'd the command to kneel,
/ / / / || / / / / ||
Some made a mad and helpless rush, some stood srark and sraight,
/ / / / || / / / / || / / / / ||
A few fell at once, shot in the temple or heart, the living and dead lay together,
/ / / / || / / / / || / \ / / ||
The maim'd and mangled dug in the dirt, the new-comers saw them there,
/ / \ / / / / ||
Some half-kill'd attempted to crawl away,
/ / / / / / / / ||
These were despatch'd with bayonets or batter'd with the blunts of muskets,

Observe-se que a unidade métrica mais comum da passagem acima é uma sequência – verso ou trecho de verso separado do resto por pausa – contendo de três a quatro acentos primários. A aliteração tem uma nítida função estruturante, ainda que não haja uma regra rigorosa como no verso anglo-saxão: nas primeiras quatro sequências do trecho há ao menos um par de aliterações em posição inicial de palavra, e na terceira temos uma aliteração em /s/ que ecoa o som inicial da sequência anterior e uma aliteração interna, com três ocorrências, em /st/, em que o som inicial também ecoa a aliteração inicial. Na sexta seção temos uma aliteração (em /l/), e na sétima encontramos dois pares aliterantes (/m/ e /d/). A partir daí, as unidades vão ficando mais longas: o

verso seguinte tem uma aliteração em /k/ e cinco acentos primários, e o último do trecho tem seis acentos e uma aliteração em /b/. Passagens como essa são razoavelmente comuns em Whitman.

Não se está negando que os elementos estruturantes característicos de Whitman sejam enumeração, paralelismo, anáfora, expansão e contração, encaixotamento sintático e os demais recursos formais levantados por prosodistas como Allen (1978), Fussel (1979) e Hartman (1980), mas a ligação com o verso anglo-saxão parece um caminho interessante a se explorar no estudo do que podemos denominar de “verso livre clássico”. Examinaremos alguns desses outros elementos do verso livre clássico quando analisarmos um exemplo do português, mais adiante. Uma última observação sobre o verso de Whitman: a dicção é quase sempre elevada, como a de um orador ou pregador, mas, em muitos de seus seguidores (como Allen Ginsberg), o tom oratório com frequência se mescla com outro, mais coloquial.

Um segundo tipo de verso livre inglês parte não do verso anglo-saxônico, e sim do tradicional verso inglês medido em pés. Refiro-me aqui ao “verso liberto”, muito praticado pela primeira geração modernista, em particular Eliot e Wallace Stevens. Vejamos, a título de exemplo, “The emperor of ice-cream”, de Stevens:

Call the roller of big cigars,
 The muscular one, and bid him whip
 In kitchen cups concupiscent curds.
 Let the wenches dawdle in such dress
 As they are used to wear, and let the boys
 Bring flowers in last month's newspapers.
 Let be be finale of seem.

The only emperor is the emperor of ice-cream.
 Take from the dresser of deal,
 Lacking the three glass knobs, that sheet
 On which she embroidered fantails once
 And spread it so as to cover her face.

If her horny feet protrude, they come
 To show how cold she is, and dumb.
 Let the lamp affix its beam.
 The only emperor is the emperor of ice-cream.

Vejamus uma proposta de escansão do poema. Na primeira coluna, assinalamos os acentos e as pausas como antes, empregando o símbolo adicional - para indicar uma sílaba átona; propomos também uma divisão em pés, usando o símbolo | para separar um pé do outro. Estão escurecidos todos os pés que não são jâmbicos. A segunda coluna dá o número de pés por verso, e a terceira o número de sílabas.

/- /- -/ -/	4	8
-/ - -/ -/ -/	4	9
-/ -/ -/ - -/	4	9
/- /- /- - \/\	4	9
-/ -/ -/ -/ -/	5	10
// - - // / \ -	4	9
// - - - -/	3	8
-/ -/ - - - -/ - - -/ \		14
/ - - / - - /	3	7
/ - - // -/	4	8
-/ - -/ -/ \/\	4	9
-/ -/ - -/ - -/	4	10
- -/ -/ -/ -/	4	9
-/ -/ -/ -/	4	8
\ - /- /- /	4	7
-/ -/ - - - -/ - - -/ \		14

Observe-se que o último verso de cada estrofe não foi dividido em pés por ser fortemente irregular, prosaico, mesmo – o que, aliás, tem o efeito de reforçar o significado das palavras, que é a afirmação do triunfo do real mais grosseiro e corriqueiro (“o imperador do sorvete”) sobre as ilusões. Ignorando-se, pois, essa espécie de estribilho, temos nos sete versos restantes de cada

estrofe um padrão de quatro pés por verso; há apenas dois versos de três pés e um de cinco. Quanto aos pés, de um total de 41, nada menos que 26 (cerca de 63%) são jâmbicos. Podemos dizer, pois, que o tetrâmetro jâmbico é o “metro fantasma” por trás do poema, para empregar o termo proposto por Eliot. Para uma discussão mais aprofundada do “verso liberto”, remeto o leitor a Britto (2011).

Outro caminho deve ser seguido com relação ao novo verso livre, tipicamente curto e marcado pelo *enjambement* em sua forma mais radical, que foi desenvolvido em língua inglesa a partir de William Carlos Williams e E. E. Cummings. Para examinar essa forma, Hartman (1980) aponta numa direção promissora: a noção de contrapon-to, ou seja, as relações de aproximação e afastamento, concordância e contraste, estabelecidas entre dois ou mais níveis ou componentes de um poema. Não há uma fórmula geral para a análise de poemas desse tipo, mas, entre os componentes a serem considerados, podemos destacar o verso com elemento gráfico, delimitado na página pela quebra de linha, e o grupo de força (a porção de texto que se costuma ler em voz alta sem pausa). Nesse tipo de verso, por vezes os elementos visuais têm importância: a fonte empregada, a disposição das palavras e letras na página. Como exemplo, veja-se “Autobiografia literaria”, de Frank O’Hara, com uma proposta de escansão ao lado:

When I was a child	- / - - /
I played by myself in a	- / - - / - -
corner of the schoolyard	/ - - - / \
all alone.	/ - /
I hated dolls and I	- / - / - -
hated games, animals were	/ - / / - - -
not friendly and birds	\ / - - /
flew away.	/ - /
If anyone was looking	- / - - - / -
for me I hid behind a	- / - / - - /
tree and cried out “I am	/ - \ / / -
an orphan.”	- / -
And here I am, the	- / - / -
center of all beauty!	/ - - // -
writing these poems!	/ - - / -
Imagine!	- / -

Cada estrofe tem quatro versos, e em cada estrofe as pausas dividem o texto em quatro partes; mas nem sempre há coincidência entre fim de verso e pausa, e um dos recursos formais mais importantes do poema é o contraponto entre essas duas subdivisões das estrofes – no plano gráfico e visual, o verso; no plano sonoro, o grupo de força contendo de um a três acentos primários. A primeira estrofe estabelece um ritmo bem marcado de dois acentos por verso. A regularidade rítmica de certo modo reforça o tema da infância indicado pelo primeiro verso, na medida em que os poemas e canções infantis tendem a ter um ritmo bem marcado; o *enjambement* entre os versos 2 e 3 já perturba essa expectativa, tal como o tema da solidão e do isolamento parece contradizer a idealização da infância. Note-se, além disso, que o corte do verso entre “in a” e “corner” imita, no plano formal, o gesto do menino que dobra uma esquina para não ser visto, tal como as palavras “*all alone*”, sozinhas no verso, mimetizam na forma seu significado. Nos versos finais da estrofe, porém, se restabelece a coincidência entre verso e grupo de força. Na segunda estrofe, o primeiro verso e a metade do segundo repetem

o ritmo simples com que o poema iniciou, reforçando essa aura de simplicidade com a repetição vocabular; contudo, mais uma vez há uma quebra de expectativa: a criança em questão odiava tanto os brinquedos tipicamente associados às meninas (bonecas) quanto os jogos característicos dos meninos. A partir de “*games*”, um novo padrão rítmico se estabelece, de três acentos a cada unidade métrica, e também surge um contraponto entre as quebras dos versos (plano visual) e as pausas (plano sonoro). Além disso, uma rima incompleta entre “*games*” e “*away*” divide a estrofe em duas partes que não coincidem com a divisão em versos. Na terceira estrofe, o descompasso acentua-se ainda mais, chegando ao ponto máximo de tensão entre os dois planos: temos uma divisão em quatro versos no plano visual, enquanto no plano sonoro a divisão em quatro grupos de força efetuada pelas pausas não apenas difere da divisão em versos como é acentuada pela rima (completa) entre “*me*”, ao final do primeiro segmento sonoro, e “*tree*”, ao final do segundo. Assinale-se, mais uma vez, o recurso de espelhar no plano da forma o movimento físico descrito no verso, como o corte entre “*behind a*” e “*tree*”. A quarta estrofe – o *happy ending* de uma história de vida que começa com uma infância infeliz – restaura de modo quase perfeito a concordância entre as partes em contraponto: com a única exceção do artigo ao final do primeiro verso, aqui as unidades sonoras correspondem aos versos delimitados no papel, com finais fortemente assinalados por pontos de exclamação. A estrutura rítmica do poema lembra a estrutura harmônica de uma peça musical, em que a coincidência entre verso e grupo de força correspondesse ao acorde perfeito da tônica, e o descompasso entre as duas unidades evocasse a tensão causada pelo afastamento em relação à tônica.

Passemos a examinar as formas comumente denominadas de “verso livre” em português. O verso livre tradicional whitmaniano foi introduzido na literatura lusófona por Fernando Pessoa e difundido no Brasil por Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Utilizando os critérios já

mencionados de Allen (1978), analisemos a passagem inicial da “Tabacaria”, de Álvaro de Campos:

- Não sou nada.
 Nunca serei nada.
 Não posso querer ser nada.
 À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
- 5 Janelas do meu quarto,
 Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
 (E se soubessem quem é, o que saberiam?),
 Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
 Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
- 10 Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
 Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
 Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
 Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.
- Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
- 15 Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,
 E não tivesse mais irmandade com as coisas
 Senão uma despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua
 A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
 De dentro da minha cabeça,
- 20 E uma sacudidela dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Na primeira estrofe – ou, mais propriamente, “parágrafo de versos”, para usar o termo empregado pelos prosodistas anglófonos –, o recurso formal mais evidente é a *expansão*: a voz lírica afirma e reafirma sua nulidade em versos sucessivamente mais longos (3, 6 e 7 sílabas), seguidos pela afirmação megalomaniaca do quarto verso (15 sílabas). (O efeito inverso, que não aparece no trecho em questão – a *contração* –, é também muito utilizado pelos modernistas anglófonos e lusófonos.) Podemos destacar também a rima trivial entre os três “nada” e a discreta assonância entre “nunca” no início do v. 2 e “mundo” no final do v. 4. Mencione-se ainda a sequência final de pés dactílicos no v. 4:

/ - - / - - / -
 todos os sonhos do mundo.

O segundo parágrafo se abre com um vocativo no v. 5, dirigido a “meu quarto”. O v. 6 dá início a um adjunto adnominal vinculado ao sintagma “meu quarto” do verso

anterior, e por sua vez contém um adjunto adnominal vinculado à segunda ocorrência de “meu quarto”, que por sua vez contém o adjunto adnominal “dos milhões...”, que por sua vez contém o adjunto adnominal “do mundo”, que por sua vez contém a oração adjetiva “que ninguém sabe quem é”: temos aqui o chamado *encaixotamento sintático*, um dos recursos clássicos do verso livre desenvolvidos por Whitman. Outro desses recursos pode ser exemplificado pelo v. 7: a *interrupção parentética*, um trecho que quebra o ritmo criado anteriormente por algum recurso poético, ritmo esse que pode ser retomado logo depois. No trecho em questão, o ritmo criado pelo encaixotamento é interrompido no v. 7 por uma pergunta retórica (cuja resposta óbvia é, mais uma vez, “nada”). A partir do v. 9, o encaixotamento sintático dos versos iniciais dá lugar à *repetição*: “rua”, “real”, “certa” e a repetição do elemento inicial “com o/a”, um exemplo de *anáfora*.

No terceiro parágrafo, temos um bom exemplo de *paralelismo*:

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.

Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer,

Ou seja, o uso de uma mesma estrutura sintático-semântica em mais de um verso. Mas já havíamos encontrado o mesmo recurso no interior de um verso, o 10: “Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa”.

Na análise do verso livre clássico – tanto em inglês quanto em português, mas talvez acima de tudo na obra dos modernistas brasileiros –, é preciso levar em conta o fato de que, com frequência, o poeta oscila entre um polo mais formal (passagens em que se utilizam ritmos mais ou menos regulares, rimas e outros efeitos convencionais) e um outro mais informal (em que a dicção se aproxima de algum registro não poético, como a fala coloquial ou uma prosa técnica, por exemplo). Manuel Bandeira vale-se habitualmente desse tipo de oscilação de registros. Eis um exemplo característico:

	A água é falsa, a água é boa.	- / - / - / - / -	2-4-6-8
	Nada, nadador!	/ - - - /	1-5
	A água é mansa, a água é doida,	- / - / - / - / -	2-4-6-8
	Aqui é fria, ali é morna,	- / - / - / - / -	2-4-6-8
5	A água é fêmea.	- / - / -	2-4
	Nada, nadador!	/ - - - /	1-5
	A água sobe, a água desce,	- / - / - / - / -	2-4-6-8
	A água é mansa, a água é doida,	- / - / - / - / -	2-4-6-8
	Nada, nadador!	/ - - - /	1-5
10	A água te lambe, a água te	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10
	abraça,	- / - - / - / - - / -	2-5-7-10
	A água te leva, a água te mata.	/ - - - /	1-5
	Nada, nadador!	- / - - - / - / - - /	1-2-6-8-
	Senão, que restará de ti, nadador?	/ - - - /	11
	Nada, nadador.		1-5

Aqui, Jorge de Lima estabelece, nos nove primeiros versos, um contraste entre um padrão jâmbico nos octossílabos (e também no único tetrassílabo, o v. 5) e o estribilho pentassilábico de ritmo tendente ao trocaico (já que a primeira sílaba de “nadador” pode receber um acento secundário). Tanto o jambo quanto o troqueu são ritmos binários, mas a distribuição de acentos é oposta: nos versos de corte jâmbico, a primeira e a última sílabas são átonas; no estribilho trocaico, o verso começa e termina com sílabas acentuadas. Esse contraste espelha, no plano do ritmo, o antagonismo entre a água (ritmo jâmbico) e o nadador (ritmo trocaico). No décimo verso, surge um terceiro ritmo, que perdura por apenas dois versos, que consiste em quatro segmentos formados por um jambo e um anapesto, distribuídos em dois decassílabos com pausa medial. Se fizermos cada pausa durar o tempo de uma sílaba átona, temos, na passagem do nono verso para o décimo, a transição de um ritmo fortemente binário, seja jâmbico ou trocaico, para um regime ternário, aguçando ainda mais a oposição entre água e nadador quando, no verso doze, reaparece o estribilho trocaico. O verso treze – tal como o estribilho do poema de Stevens analisado acima, ou como os dois primeiros versos do poema de Bandeira – é francamente arritmico, prosaico; ele quebra de vez com o jogo rítmico do poema, introduzindo uma pergunta que é respondida pelo reaparecimento final do estribilho, em que a palavra “nada” é ressemantizada (como pronome

indefinido em vez de verbo) por efeito da pergunta do verso anterior.

Num outro poema, à primeira vista, Jorge de Lima parece se aproximar do conceito de “verso livre” em seu sentido estrito — isto é, um verso que não tivesse nenhuma regularidade métrica. Essa impressão, porém, não resiste a uma análise. Vejamos o texto de “Boneca de pano”:

Boneca de pano de olhos de conta,
vestido de chita,
cabelo de fita,
cheinha de lã.

- 5 De dia, de noite, os olhos abertos
olhando os bonecos que sabem marchar,
calungas de mola que sabem pular.
Boneca de pano que cai:
não se quebra, que custa um tostão.
- 10 Boneca de pano das meninas infelizes que
são guias de aleijados, que apanham pontas
de cigarros, que mendigam nas esquinas, coitadas!
Boneca de pano de rosto parado como essas meninas.
Boneca sujinha, cheinha de lã. —
- 15 Os olhos de conta caíram. Ceguinha
rolou na sarjeta. O homem do lixo a levou,
coberta de lama, nuinha,
como quis Nosso Senhor.

A escansão desse poema resulta no seguinte esquema:

	- / - / - / - / - / - / -	2-5-8-11
	- / - - / -	2-5
	- / - - / -	2-5
	- / - - /	2-5
5	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11
	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11
	- / - - / - - - / - /	2-5-8-11
	- / - - / - - /	2-5-8
	- - / - - / - - /	3-7-9
10	- / - - / - - - / - - - / - -	2-5-9-13
	- / - - - / - - / - - / -	2-6-9-11
	- - / - - - / - - - / - - / -	3-7-11-14
	- / - - / - - - / - - - / - - / -	2-5-8-11-14-17
	- / - - / - - / - - /	2-5-8-11
15	- / - - / - - / - - / -	2-5-8-11
	- / - - / - - / - - - /	2-5-8-11-14
	- / - - / - - / -	2-5-8
	- - \ - - /	(3)-4-7

Embora os versos variem muito de comprimento, de cinco a dezessete sílabas, há uma constante no poema: o ritmo ternário insistente, que se projeta de um verso sobre o seguinte, se forem feitas pausas mais curtas no final dos versos que terminam em tempos fracos (p. ex., versos de 1 a 3) ou um pouco mais longas nos versos que terminam com tônica (versos 4 e 6-9), de modo a não quebrar o encadeamento dos pés. A primeira quebra só vai surgir no verso 10: a passagem “das meninas infelizes” dá início a uma sequência de pés quaternários, e nos dois versos seguintes o ritmo se torna francamente irregular. Mas o v. 13 retoma o ritmo ternário, que vai predominar, embora com algumas quebras adicionais, até o final. Consultando a coluna da direita da tabela, fica claro que há aqui um “metro fantasma”: o hendecassílabo dactílico (padrão 2-5-8-11), que aparece por completo em 6 versos, reduzido ao pentassílabo (2-5) em três, ao octassílabo (2-5-8) em dois e expandido em versos de 14 (2-5-8-11-14) e 17 (2-5-8-11-14-17) sílabas. Ao todo, pois, apenas cinco dos 18 versos do poema quebram esse esquema rítmico: o trecho que vai do v. 9 ao 12 e o verso final (ensombrecidos na coluna da direita).

Tal como no inglês, também em português vamos encontrar o tipo mais novo de verso livre, caracterizado por versos curtos e *enjambements* violentos. A título de exemplo, examinemos um poema de Claudia Roquette-Pinto. Na tabela abaixo, o símbolo [-] indica uma sílaba átona final que se funde com a primeira sílaba átona do verso seguinte, e na coluna da direita assinalamos algumas recorrências sonoras utilizando uma notação fonológica simplificada, de cunho estruturalista, em que as maiúsculas denotam arquifonemas.

FAIT-ACCOMPLI

	antes que houvesse ou vice-	/ - - / - / -	'ɛsI 'isI
	versa, os céus de nice	/ - / - /	'ɛrsa 'sɛw 'isI
	antes que florença me invadisse	/ - - / - - - / [-]	'eNsa 'isI
	a bici-	- / -	'isI
5	cleta abra-se o zíper	/ - / - / -	'isI 'zipɛR
	da tardinha (venice beach) an-	- - / - / - / /	is
	tes que a mão cúmplice no rinque	- - \ / - - - / [-]	isI
	em viena descobrisse	- / - - - / [-]	'isI
	a nova língua, perna-a-perna	- / - / - / - / -	
10	antes vence, antes	/ - / / -	'eNs
	cacos de matisse al	/ - - - / -	'isI
	guém ergueu um verso liso sem	/ - / - / - / - -	'izU
	indício de andaime – e nem	- / - - - / - /	'isjU
	por isso tinha pisado um hall de hotel	- / - / - - / - / - /	'isU i'za

Os principais elementos estruturantes do poema são, no plano sonoro, as rimas (completas ou incompletas) em *-isse/esse* (e também a recorrência da palavra “antes”). Mas há também uma forte cadência binária ou quaternária: é só no primeiro e no último verso que encontramos pés ternários (apenas um em cada). O aparente anapesto que abre o verso 6, por efeito do *enjambement*, funde-se com a sílaba átona que encerra o verso anterior, completando um pé quaternário (péon quarto). O poema pode ser decomposto em blocos métricos que não coincidem com versos, sendo separados por pausas naturais na sintaxe. Assim, o primeiro verso e o início do segundo formam um octossílabo –

/ - - - / - - / - / -
antes que houvesse ou vice-/versa

– ou então, se levamos em conta a rima, dois tetrassílabos:

/ - - - / -
antes que houvesse
- / - / -
ou vice-/versa

Os trechos dos versos 4 a 6 formam um alexandrino romântico, formado por três péons quartos:

- - - / - - - / - - - / -
a bici-/cleta abra-se o zíper / da tardinha

E, daí até o final do poema, as pausas naturais delimitam uma sequência de versos de sete ou oito sílabas, terminando com três hexassílabos:

perna-a-perna / antes vence,	/ - / - / - / -	1-3-5-7	'-eNsI
antes / cacos de matisse	/ - / - - - / [-]	1-3-7	'-isI
al/guém ergueu um verso liso	- / - / - / - / -	2-4-6-8	'-izU
sem / indício de andaime —	- - / - - / [-]	3-6	'dajml
e nem / por isso tinha	- / - / - / -	2-4-6	'tjja
pisado um hall de hotel	- / - / - /	2-4-6	'-tel

Aqui, mais uma vez, o conceito de contraponto rítmico nos será útil. De um lado, temos as unidades rítmicas determinadas por elementos auditivos – como os comprimentos mais ou menos regulares dos “versos” no esquema acima, e as rimas finais incompletas entre os três primeiros “versos” e as aliterações dos três últimos, em que a sílaba final sempre começa com /t/ ou /d/. De outro lado, temos as unidades estabelecidas pelo aspecto visual do poema, os versos reais de 9 a 14, com seus cortes inesperados no meio de grupos de força ou até mesmo no meio de algumas palavras, como “alguém” no trecho acima – cortes que por vezes têm o efeito adicional de ressaltar uma rima (como nos quatro primeiros versos). O contraponto nesse caso, tal como no poema de O’Hara examinado antes, é a tensão entre o ritmo sonoro e o ritmo visual.

Mas aqui, também, é preciso levar em conta o aspecto semântico. Tanto quanto a repetição dos sons em /-isI/ e similares, têm função estruturante os nomes de lugares – Nice, Florença, Venice Beach, Viena – e a referência a “hall de hotel”, que evocam uma atmosfera cosmopolita e sofisticada. Ao mesmo tempo, “céus”, “bicicleta”, “zíper”, “rinque”, “perna-a-perna” introduzem um campo semântico adicional: uma ambiência diurna, solar, atlética. Por fim, numa estratégia metalinguística típica dos românticos e dos modernistas, “cacos de matisse” chama a atenção para o poema que se está lendo, ele próprio composto de “cacos” verbais e tão colorido e tão ensolarado (e, é claro, tão artístico) quanto uma pintura de Matisse, o que é reforçado pela passagem “verso liso / sem indício de an-

daime”: o poema bem realizado (como o que se está lendo) deve parecer algo de natural e orgânico, sem que fiquem aparentes as marcas (“andaimes”) de sua feitura.

Resumindo, estabelecemos três tipos básicos de “verso livre” em inglês, a saber:

- a) o verso livre clássico de Whitman, que utiliza anáfora, encaixotamento sintático, etc.; em alguns momentos, a presença de aliterações e a divisão em blocos de comprimento mais ou menos regular permite que esse verso seja visto como resultante de um afrouxamento das regras do verso anglo-saxão;
- b) o verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa;
- c) o novo verso livre de Williams e Cummings, tipicamente caracterizado por versos curtos com *enjambements* radicais, em que são utilizados de forma irregular vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico; além disso, nesse verso ganha importância o contraponto rítmico, i.e., as aproximações e afastamentos entre dois elementos rítmicos, destacando-se em particular o contraponto entre unidades gráficas (p. ex., versos) e unidades sonoras (p. ex., grupos de força).

Esta mesma tipologia pode ser aplicada ao português, com algumas diferenças em importantes:

- a) o verso livre clássico de Pessoa e Bandeira deve ser encarado como uma adaptação do verso de Whitman, utilizando alguns dos mesmos elementos formais empregados por Whitman; os modernistas brasileiros valem-se com frequência do contraste entre passagens marcadas por algum tipo de estruturação rítmica artificial e outras que se aproximam da fala coloquial; aqui não há,

- naturalmente, nada equivalente ao verso anglo-saxão que possa ser visto como padrão subjacente;
- b) o verso liberto exemplificado pela poesia “imatura” de Mário de Andrade e por boa parte da produção de Jorge de Lima, em que se pode falar num “metro fantasma”; aqui também pode ocorrer o contraste entre passagens com ritmo mais artificial e passagens com dicção coloquial; esse verso parece ter sido bem menos importante na poesia modernista de língua portuguesa do que na anglófona;
- c) o novo verso livre popularizado a partir dos anos 1960, com as mesmas características do verso desenvolvido por Williams e Cummings.

O presente trabalho representa apenas uma etapa inicial de uma pesquisa mais ampla. Em particular, será necessário analisar mais detalhadamente cada uma das formas apresentadas aqui, estudando-se exemplos adicionais – particularmente do novo verso livre, o menos estudado até hoje pelos prosodistas.

Referências

- ALLEN, Gay Wilson. *American prosody*. Nova York: Octagon Books, 1978.
- BRITTO, Paulo Henriques. A tradução do “verso liberto” de T. S. Eliot. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 12., 2001, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2011.
- FUSSELL, Paul. *Poetic meter and poetic form*. Ed. revista. Nova York: McGraw-Hill, 1979.
- HARTMAN, Charles O. *Free verse: an essay on prosody*. Evanston (Illinois): Northwestern University, 1980.
- PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. (Orgs.). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University, 1993.

As Flores Do Mal sem medida: por uma retradução de Charles Baudelaire

Álvaro Faleiros*

RESUMO: O intuito deste artigo é discutir a possibilidade de uma retradução das Flores do mal “sem medida”. Para tal, é importante considerar o papel de Baudelaire no sistema literário brasileiro. No caso, serão tratados, sobretudo, os trabalhos mais recentes com os quais dialoga a proposta de retradução aqui apresentada.

PALAVRAS-CHAVE: retradução poética; Baudelaire; Flores do mal; recepção.

RESUMÉ: La visée de cet article est de discuter la possibilité de faire une retraduction des Fleurs du mal ‘sans mesure’. Pour cela il est important d’examiner le rôle de Baudelaire au sein du système littéraire brésilien. Dans cette étude seront traités surtout les travaux les plus récents, travaux avec lesquels le projet de retraduction ici présenté établit un dialogue.

MOTS-CLÉ: retraduction poétique; Baudelaire; Fleurs du mal; réception.

Pensar a reescrita como retradução implica não se ater à relação entre original e tradução. Parte-se de um pressuposto distinto: o texto traduzido está envolvido numa imensa rede e os modos de reescrevê-lo interagem com as escritas anteriores. Em vez do apagamento, contido na imagem do palimpsesto, a imagem de um hipertexto desdobrando-se em virtualidades parece mais adequada. Assim, o projeto de retradução de Baudelaire aqui proposto deve ser entendido em função da recepção de Baudelaire no Brasil.

* Professor da Universidade de São Paulo (USP).

Baudelaire no sistema literário brasileiro

Em sua reflexão sobre as teorias da tradução, Else Vieira (1996, p. 107) destaca a contribuição dos autores da escola de Tel-aviv, sobretudo de Even-Zohar, que, em vez de considerar o possível efeito do texto sobre o leitor, interessa-se pelo efeito da tradução sobre a dinâmica do sistema literário da língua-cultura de chegada. Conforme Else Vieira (1996, p. 125), a literatura traduzida deve ser considerada na sua conexão com a literatura original e enfatiza o caráter dinâmico e heterogêneo dos sistemas, por isso chamados de polissistemas, nos quais estão imbricadas traduções, obras originais, outras formas de comentários, outras instâncias de controle e de legitimação. O caráter complexo dos sistemas também se dá pela existência de hierarquias culturais, ou seja, pelas relações dialéticas entre centro e periferia.

A existência dessa rede múltipla evidencia que, no momento de se fazer uma escolha tradutória, sobretudo quando se trata de um autor bastante traduzido e retraduzido, é importante perguntar-se sobre o papel e o lugar que ocupa no sistema literário de chegada. No Brasil, como se sabe, os efeitos das traduções e retraduições e, para retomar Glória Carneiro do Amaral (1996), também os efeitos das “aclimações” de Baudelaire, são altamente produtivos na configuração do sistema literário brasileiro.

Desde o artigo de Machado de Assis, de 1879, multiplicaram-se as reflexões e os mapeamentos da influência literária de Baudelaire no Brasil. Como assinala Antônio Cândido (1989, p. 24), nos anos de 1870 e começo dos de 1880, “a presença de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética” brasileira. E foram poucos os autores estrangeiros que alcançaram esse grau de influência na formação da literatura brasileira.

Haddad (*In* BAUDELAIRE, 1981, p. 7), por sua vez, destaca a “presença física” do poeta francês, que reverbera em repetidas homenagens, que vão desde os pré-parnasianos Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier,

comentados por Antônio Cândido, até o mais recente Vinícius de Moraes, passando pela geração parnasiano-simbolista, da qual fez parte, como assinala Haddad, o poeta Pereira da Silva.

Um terceiro aspecto relevante para se dimensionar o papel de Baudelaire no sistema literário brasileiro é o número considerável de traduções e retraduições de sua obra em português. Talvez nenhum outro poeta tenha sido tão retraduzido a ponto de, hoje, dispormos, inclusive, de uma edição de suas obras completas em português, além de várias edições de poemas de *As flores do mal*, algumas integrais.

Assim, Baudelaire, por meio das inúmeras traduções, adaptações, aclimatações, paráfrases e homenagens que recebeu, faz parte do sistema literário brasileiro.

Sobre algumas traduções e retraduições de Baudelaire no Brasil

Como foi assinalado, há, no Brasil, um conjunto considerável de (re)traduções de Baudelaire. Em relação à tradução de *As flores do mal*, os mais citados costumam ser Guilherme de Almeida, Jamil Almansour Haddad e Ivan Junqueira. O primeiro é responsável por uma seleção pessoal de poemas, publicada originalmente em 1943; o segundo fez a primeira tradução integral das *Flores do mal*, em 1957; e o terceiro concluiu outra versão completa do livro de Baudelaire, em 1985. Mais recentemente, em 2003, Juremir Machado da Silva publicou uma curiosa seleção de poemas de Baudelaire, intitulada *Flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*, em que retraduz poemas de Baudelaire. Ainda que não se trate aqui de retomar em profundidade a abordagem de cada autor, traçamos um breve panorama.

O primeiro dos tradutores em questão, Guilherme de Almeida, ao comentar sua proposta de tradução (BAUDELAIRE, s.d., p. 15), define seu trabalho como uma recriação. E, por se tratar, segundo ele, do resultado de

um processo lento e contínuo de memorização dos textos, eles acabariam ressurgindo em português:

À força de dizê-los e redizê-los, citá-los e recitá-los, acabei por me surpreender ouvindo-os de mim mesmo na minha língua mesma. E, por isso, com seu ritmo nativo intacto, com seu espírito inato incólume.

Ainda que soe hoje algo ingênuo o teor de suas últimas considerações – “ritmo nativo intacto”; “espírito inato incólume” –, estas indicam seu propósito de aproximar-se formalmente e retoricamente do texto baudelairiano.

Haddad (BAUDELAIRE, 1981, p. 14), por sua vez, revela sua postura tradutória (que, em linhas gerais, corresponde àquela adotada também por Ivan Junqueira) ao afirmar que:

O vazo da tradução de Baudelaire pode ser entre nós levado à conta do triunfo da estética parnasiana. Só mesmo uma escola poética desta ordem, levando longe o sonho de apuro da linguagem e perfeição técnica, pode fazer da tradução de poemas um exercício realmente valioso.

O que se nota é uma valorização dos aspectos formais do poema, sem que haja reflexão mais aprofundada sobre os aspectos prosódicos e semânticos do texto baudelairiano. Dimensões, contudo, fundamentais, pois, como lembra Antoine Compagnon (2007, p. 416), “Baudelaire introduziu na poesia uma trivialidade verbal, o prosaísmo”.

A retradução de Juremir Machado

A retradução proposta por Juremir Machado da Silva é precedida de um breve prefácio, intitulado “*Reescandalizar Baudelaire ou como ser fielmente infiel*” (In BAUDELAIRE, 2003). Nele, Silva se coloca explicitamente no papel de retradutor. Ele inicia seu prefácio afirmando (BAUDELAIRE, 2003, p. 5):

Esta tradução é uma homenagem e um diálogo com três dos maiores e mais consagrados tradutores brasileiros de Charles Baudelaire: Jamil Almansour Haddad, Ivan Junqueira e Guilherme de Almeida. Os dois primeiros traduziram a totalidade de *As Flores do mal*. O Poeta Guilherme de Almeida escolheu suas Flores entre as Flores. Por que recomeçar o que os outros já fizeram com tanto talento e rigor?

Ele mesmo responde à pergunta, ao traçar ligeiros comentários sobre os três tradutores que o precederam. Ele considera, por um lado, as escolhas de Haddad mais “pudicas” em situações de ambiguidade e, por outro, Ivan Junqueira “mais frio, menos intenso, mais técnico”. Quanto às traduções de Almeida, contenta-se em chamá-las de “pessoais”. Para suas próprias traduções, tem como critérios, “exclusivamente, a paixão e o caos” e estas, em resposta às traduções anteriores, estão “mais fascinadas pelo vulgar do que pelo rebuscado”.

Com efeito, Silva produz a mais prosaica das quatro traduções. O destaque que dá à “paixão” leva-o a uma quebra constante da isometria. A paixão e o caos propostos por Silva esbarram, contudo, no pudor da rima. Em suas traduções, procura manter os mesmos esquemas rítmicos encontrados em Baudelaire, ainda que isso acarrete transformações vocabulares importantes. Assim, a liberdade que adquire acaba por desestabilizar mais retoricamente do que textualmente as propostas tradutórias anteriores, uma vez que fica a meio caminho entre um Baudelaire em prosa, carregado pela força de suas imagens e, por que não, pelo andamento de sua sintaxe, e o Baudelaire lapidador do verso clássico. Pode-se notar a força da tradição de enfatizar os aspectos formais (métrica e rima, sobretudo) na tradução poética no Brasil. A força dessa tradição é tamanha que, mesmo o mais “caótico”, “frívolo” e “pós-moderno” tradutor não consegue desvencilhar-se completamente de suas rédeas.

Em função do que foi brevemente exposto acima, nota-se que a retradução de Juremir Machado de Silva aponta

para uma espécie de esgotamento de um determinado modelo e o surgimento de uma nova proposta de retradução, ou seja, há hoje um conjunto considerável de traduções dos poemas de Baudelaire que, muitas vezes, em detrimento das imagens, fixaram-se nos aspectos formais, produzindo um Baudelaire mais rigoroso e frio, de índole parnasiana. Com sua atitude irreverente, Silva tenta outra via, chega de forma ainda rude e desajeitada, mas abre a primeira picada numa senda ainda inexplorada no Brasil.

Enfim, é possível dizer que as traduções de Baudelaire realizadas ao longo do século XX, em sua maioria, aproximam-se bastante da abordagem adotada pelos primeiros baudelairianos, que, por sua vez, conforme Antônio Candido (1989, p. 38), foram “uma espécie de pré-parnasianos, sobretudo na medida em que aprenderam com seu inspirador o cuidado formal, o amor pelas imagens raras, a recuperação do soneto e das formas fixas [...] mas refugaram ou não sentiram bem a coragem do prosaísmo e do torneios coloquiais”.

Talvez agora, quase 150 anos depois de sua primeira recepção, estejamos no Brasil mais dispostos a considerar ensaios que proponham outra maneira de se traduzir as *Flores do mal* no Brasil. Afinal de contas, como assinala Walter Benjamin, em sua clássica introdução a sua tradução de *As flores do mal* (2001, p. 197): “Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não constituísse em transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica”. Este é o princípio que rege uma tradução das *Flores do mal sem medida*.

Baudelaire poeta e tradutor, da poesia à prosa

Propor uma reescritura como retradução implica considerar, além das traduções anteriores, a recepção crítica do texto em questão no sistema literário de chegada, pois, como assinala André Lefevere (*apud* VIEIRA, p. 140), as formas que pode assumir a metaliteratura, como espaço de refração e de canonização de uma obra, incluem não só a

tradução, mas os comentários das obras e de suas traduções. No caso de Baudelaire, recentemente, no Brasil, foi publicada uma coletânea de ensaios, escritos entre 1983 e 2001 por Alfonso Berardinelli (2007), com o título evocador de “Da poesia à prosa”.

Berardinelli, em seu ensaio dedicado “às muitas vozes da poesia moderna”, critica a concepção de lírica moderna de Hugo Friedrich, que teria como limitação o fato de desenvolver um “esquema que se baseia na centralidade de Mallarmé” e que acabaria sendo “uma contribuição indireta à teoria da *poésie pure*” (2007, p. 19). A essa visão, contrapõe as leituras de Eliot, Edmund Wilson, Erich Heller e, sobretudo, Adorno, para quem a opacidade da poesia moderna e sua dissonância são indícios não de uma “potência da linguagem e da fantasia”, como interpreta Friedrich, mas de uma “laceração da existência que a poesia (2007, p. 35-36), com os recursos de que dispõe, não pode recompor”, manifestando, dessa maneira, não uma inquietação meramente formal (*poésie pure*), mas, de certo modo, coletiva. Para Berardinelli, é interessante, em Adorno, a relação que indica

entre o apelo ao popular no Romantismo (apelo julgado extrínseco e acrítico) e a presença do conteúdo social, da piedade e da denúncia em um poeta como Baudelaire, poeta em que, teoricamente, a poesia faz um pacto com a artificialidade, a bizarria, a frieza e a recusa de qualquer moral da participação e da compaixão. Justamente, em Baudelaire, não obstante sua poética, ou graças a ela, o conteúdo social e a “subterrânea corrente coletiva” podem manifestar-se poeticamente em sua nudez anti-retórica e numa agudeza realista desconhecida pela literatura “sobre a pobre gente”, programaticamente dedicada à representação dos males da sociedade (2007, p. 37).

O que chama a atenção é que, em vez de valorizar a artificialidade em Baudelaire, elemento sem dúvida presente e importante, Berardinelli destaca o que chama de “nudez anti-retórica”, que se vincula a uma “agudeza realista”, até

então desconhecida pela literatura. Estas seriam marcas da poética baudelaireana centrais para a compreensão de sua modernidade.

Berardinelli (2007, p. 38), no final de seu ensaio, volta ao cerne de sua discussão, sua crítica a Friedrich. Assim, para o autor italiano, o destaque dado a “originalidades estilísticas” e “conquistas formais” não apenas seria redutor por não considerar a riqueza e diversidade das correntes, mas tampouco “faz justiça ao sentido histórico e à situação expressa por essa poesia”.

Nesse sentido, Berardinelli conclui retomando um texto de Auerbach (2007, p. 331-332), em que este afirma:

[N]ão quero terminar este breve ensaio com a celebração do feito literário de Baudelaire, mas sim com o motivo por onde principiamos, o horror de *As flores do mal*. É um livro de desesperança sombria, de tentativas absurdas e fúteis de inebriar e escapar. [...] Os que são tomados pelo horror não falam do *frisson nouveau*, não gritam bravo nem congratulam o poeta por sua originalidade. Até mesmo a admiração de Flaubert, apesar de lapidarmente formulada, é estética demais. Muitos críticos posteriores deram por evidente que o livro só poderia ser considerado de um ponto de vista estético e rejeitaram com escárnio outra possibilidade de abordagem. Parece-nos que a crítica puramente estética não está à altura da tarefa, embora Baudelaire dificilmente pudesse compartilhar de nossa opinião: ele estava contaminado pela idolatria da arte que ainda está presente entre nós.

Em sua colocação contrária à adoção de uma abordagem estética, o que se destaca na obra de Baudelaire é o horror. A questão é como retraduzir este horror, ou, por que não, como colocar este horror em primeiro plano? A retradução “sem medida” dos poemas de *As flores do mal* parece apontar para essa possibilidade, ainda que Baudelaire, como lembra Auerbach, estivesse contaminado pela idolatria da arte.

Essa contaminação, contudo, não levou o Baudelaire tradutor a adotar um critério de correspondência formal ao traduzir Edgar Allan Poe, poeta que admirava e que ajudou a divulgar. Em 1853, apenas oito anos após a publicação do Corvo, Baudelaire realiza sua tradução. Como ilustração, reproduzimos a primeira estrofe de Poe e de Baudelaire (In POE, 1998, p. 27; 33).

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
"Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door
—
Only this, and nothing more."*

Une fois, sur le minuit lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée, pendant que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre. « C'est quelque visiteur, – murmurai-je, – qui frappe à la porte de ma chambre ; ce n'est que cela et rien de plus. »

Com efeito, a escolha de Baudelaire, ao traduzir Poe, é a adoção de um critério mais literal, como afirma o próprio Baudelaire (In LEMONNIER, 1928, p. 183):

Il faut surtout s'attacher à suivre le texte littéral ; certaines choses seraient devenues bien autrement obscures si j'avais voulu paraphraser mon auteur au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre.

É necessário, sobretudo, ficar preso ao texto literal; algumas coisas teriam se tornado bem distintamente obscuras caso eu quisesse parafrasear meu autor ao invés de ficar servilmente preso à letra.

Optar por uma sintaxe mais colada à do texto sugere que, para Baudelaire, o lugar de cada palavra no verso tem uma razão de ser e modificar essa relação seria, de algum modo, distanciar-se da lógica textual pretendida por Poe. Entretanto, para Ivo Barroso, em seu estudo sobre “O Corvo e suas traduções”, os efeitos de aliteração do texto em inglês, não transpostos para o francês, seriam responsáveis pelo “malogro de traduzi-lo em prosa, como o fizeram Baudelaire e Mallarmé” (*In POE*, 1998, p. 12).

Esse tipo de crítica não compreende a escolha de Baudelaire que, além de produzir um texto prosaico que habitará sua poética, é uma escolha tradutória incomum à sua época, momento em que predominava, na França, a tradução como paráfrase. A escolha de Baudelaire produz, assim, um estranhamento, tanto retórico-formalmente quanto sintaticamente. Isto é, para Ivo Barroso, a tradução deveria ser medida pelo seu sucesso formal.

As considerações feitas até então apontam para a possibilidade de uma retradução crítica pautada por outros critérios, como a historicidade do traduzir. No caso de Baudelaire, trata-se de um poeta hoje conhecido da maioria dos leitores de poesia e, em língua portuguesa, boa parte desses ou já leu o texto de partida ou alguma tradução. Quem conhece as traduções de Baudelaire para o português sabe que, em sua grande maioria, por um excesso de zelo à forma, a maioria delas hiperdimensiona o caráter formal, transformando Baudelaire, frequentemente, num poeta parnasiano, ou quase.

Por que, diante dessa longa tradição tão idêntica a si mesma, e da decomposição poética praticada pelo próprio Baudelaire tradutor de Poe, não exercer o direito de retraduzi-lo “sem medida”? Não que esta seja uma tradução definitiva, mas ela certamente aproxima o leitor do “horror” de que fala Auerbach e da “nudez anti-retórica” apontada por Berardinelli. Voltar à retradução como crítica parece ser um caminho válido desde a crítica da retradução.

Assim, por exemplo, falaria “Ao leitor” um Baudelaire em prosa do mal:

Ao leitor

A tolice, o erro, o pecado, o mesquinho ocupam nossos espíritos, trabalham os corpos. E nós, como os mendigos seus vermes, alimentamos nossos mais caros remorsos. Temos pecados teimosos e arrependimentos covardes; cobramos caro as confissões e voltamos felizes pela lama da estrada, acreditando com vis lágrimas lavar as marcas.

O travesseiro do mal acolhe Satã Trismegisto que embala com calma nossa alma encantada, e o rico metal de nossa vontade evapora nas mãos desse sábio alquimista. O diabo é quem segura os fios que nos movem: os objetos nojentos nos fisgam; a cada dia rumo ao inferno descemos um passo, sem horror, através do fedor das trevas.

Assim feito um devasso que beija e come o seio martirizado de uma puta velha, roubamos de passagem um prazer clandestino; esprememos com gana essa quase passada laranja. Preso, formiga, como um milhão de helmintos em nossa mente, uma multidão bêbada de demônios, e, quando respiramos, a morte em nossos pulmões desce, febre invisível de surdos lamentos.

Se o estupro, o veneno, o punhal, o incêndio ainda não bordaram com seus graciosos desenhos o bosquejo banal de nosso miserável destino, é que nossa alma – que pena – não é tão atrevida.

Mas entre os chacais, as panteras, os lincos, os escorpões, os macacos, as serpentes, os abutres, os monstros que grasnam, rosnam, rastejam, gritam, no zoo infame de nossos vícios, há um ainda mais feio, maléfico, imundo; mesmo se não berra nem gesticula muito, deixaria a terra em cacos e num bocejo engoliria o mundo: o Tédio – olho pleno de um choro involuntário, fumando seu cachimbo, sonha cadafalsos.

Você conhece, leitor, esse monstro delicado, – hipócrita leitor, – meu igual, – meu irmão.

Referências

AMARAL Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

AUERBACH, E. *As Flores do mal* e o sublime. In: _____. *Ensaaios de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José M. M. de Marcelo. São Paulo: 34/Duas cidades, 2007.

BAUDELAIRE, Ch. *As flores das flores do mal*. Tradução e notas de Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. *As flores do mal*. Tradução de Jamil Almansour Haddad. São Paulo: Max Limonad, 1981.

_____. *Flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BENJAMIN, W. A Tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português*. Florianópolis: UFSC/NUPLIT, 2001.

BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

COMPAGNON, A. De la poésie lyrique à la poésie. In: DELON et al. *La littérature française: dynamique et histoire II*. Paris: Gallimard, 2007.

LEMONNIER, L. *Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875*. Paris: Presses Universitaires de France, 1928.

MELLO E SOUSA, Antônio Cândido. Os primeiro baudelairianos. In: _____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.

POE, E. A. "O corvo" e suas traduções. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

VIEIRA, E. *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996.

Pareceristas

Caetano Waldrigues Galindo (UFPR)

Cristina Carneiro Rodrigues (UNESP)

Juliana Pasquarelli Perez (USP)

Marcelo Corrêa Sandmann (UFPR)

Márcia Atália Pietroluongo (UFRJ)

Marcos Antonio Siscar (UNICAMP)

Maria Clara Castellões de Oliveira (UFJF)

Roberto Zular (USP)

Walter Carlos Costa (UFSC)

Normas da revista

Normas para apresentação de artigos

- Só serão aceitos trabalhos enviados pela internet para o endereço: revista@abralic.org.br
- Os artigos podem ser apresentados em português ou em outro idioma. Devem ser produzidos em MSWord 2007 (ou versão superior), com uma folha de rosto onde constem os dados de identificação do autor: nome, instituição, endereço para correspondência (com o CEP), e-mail, telefone (com prefixo), título e temática escolhida. A extensão do texto deve ser de, no mínimo, 10 páginas e, no máximo, 20, espaço simples. Todos os trabalhos devem apresentar também Abstract e Keywords.
- O espaço para publicação é exclusivo para pesquisadores doutores. Eventualmente, poderá ser aceito trabalho de não doutor, desde que a convite da comissão editorial – casos de colaborações de escritores, por exemplo.
- Após a folha de identificação, o trabalho deve obedecer à seguinte sequência:
 - **Título** – centralizado, em maiúsculas e negrito (sem grifos);
 - **Nome(s) do(s) autor(es)** – à direita da página (sem negrito nem grifo), duas linhas abaixo do título, com maiúscula só para as letras iniciais. Usar asterisco para nota de rodapé, indicando a instituição à qual está vinculado(a). O nome da instituição deve estar por extenso, seguido da sigla;

- **Resumo** – a palavra Resumo em corpo 10, negrito, itálico e maiúsculas, duas linhas abaixo do nome do autor, seguida de dois pontos. O texto-resumo deverá ser apresentado em itálico, corpo 10, com recuo de dois centímetros de margem direita e esquerda. O resumo deve ter no mínimo 3 linhas e no máximo 10;
- **Palavras-chave** – dar um espaço em branco após o resumo e alinhar com as mesmas margens. Corpo de texto 10. A expressão palavras-chave deverá estar em negrito, itálico e maiúsculas, seguida de dois pontos. Máximo: 5 palavras-chave;
- **Abstract** – mesmas observações sobre o Resumo;
- **Keywords** – mesmas observações sobre as palavras-chave;
- **Texto** – em Times New Roman, corpo 12. Espaçamento simples entre linhas e parágrafos. Usar espaçamento duplo entre o corpo do texto e subitens, ilustrações e tabelas, quando houver;
- **Parágrafos** – usar adentramento 1 (um);
- **Subtítulos** – sem adentramento, em negrito, só com a primeira letra em maiúscula, sem numeração;
- **Tabelas e ilustrações** (fotografias, desenhos, gráficos etc.) – devem vir prontas para serem impressas, dentro do padrão geral do texto e no espaço a elas destinados pelo autor;
- **Notas** – devem aparecer ao pé da página, numeradas de acordo com a ordem de aparecimento. Corpo 10.
- Ênfase ou destaque no corpo do texto – **negrito**. Palavras em língua estrangeira – **itálico**.
- **Citações** de até três linhas vêm entre aspas (sem itálico), seguidas das seguintes informações entre parênteses: sobrenome do autor (só a primeira letra em maiúscula), ano de publicação e página(s). Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11), sem aspas, sem itálico e também seguidas do sobre-

nome do autor (só a primeira letra em maiúscula), ano de publicação e página(s). As citações em língua estrangeira devem vir em itálico e traduzidas em nota de rodapé.

- **Anexos**, caso existam, devem ser colocados antes das referências, precedidos da palavra ANEXO, em maiúsculas e negrito, sem adentramento e sem numeração. Quando constituírem textos já publicados, devem incluir referência completa, bem como permissão dos editores para publicação. Recomenda-se que anexos sejam utilizados apenas quando absolutamente necessários.

- **Referências** – devem ser apenas aquelas referentes aos textos citados no trabalho. A palavra REFERÊNCIAS deve estar em maiúsculas, negrito, sem adentramento, duas linhas antes da primeira entrada.

ALGUNS EXEMPLOS DE CITAÇÕES

- **Citação direta com três linhas ou menos**

[...] conforme Octavio Paz, “As fronteiras entre objeto e sujeito mostram-se particularmente indecisas. A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade, ou pelo menos, o único testemunho de nossa realidade.” (PAZ, 1982, p. 37)

- **Citação indireta**

[...] entre as advertências de Haroldo de Campos (1992), não há qualquer reivindicação de possíveis influências ou contágio, ao contrário, foi antes a poesia concreta que assumiu as conseqüências de certas linhas da poética drummoniana.

- **Citação de vários autores**

Sobre a questão, pode-se recorrer a vários poetas, teóricos e críticos da literatura (Pound, 1977; Eliot, 1991; Valéry, 1991; Borges, 1998; Campos, 1969)

- **Citação de várias obras do mesmo autor**

As construções metafóricas da linguagem; as indefinições; a presença da ironia e da sátira, evidenciando um confronto entre o sagrado e o profano; o enfoque das personagens

em diálogo dúbio entre seus papéis principais e secundários são todos componentes de um caleidoscópio que põe em destaque o valor estético da obra de Saramago (1980, 1988, 1991, 1992)

- **Citação de citação e citação com mais de três linhas**

Para servir de fundamento ao que se afirma, veja-se um trecho do capítulo XV da Arte Poética de Freire: Vê, [...] o nosso entendimento que a fantasia aprendera e formara em si muitas imagens de homens; que faz? Ajunta-as e, de tantas imagens particulares que recolhera a apreensiva inferior [fantasia], tira ele e forma uma imagem que antes não havia, concebendo que todo o homem tem potência de rir [...] (FREIRE, 1759, p. 87 *apud* TEIXEIRA, 1999, p. 148)

ALGUNS EXEMPLOS DE REFERÊNCIAS

- **Livro**

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo*. Paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- **Capítulo de livro**

BERND, Zilá. Perspectivas comparadas trans-americanas. In: JOBIM, José Luís *et al.* (Org.). *Lugares dos discursos literários e culturais – o local, o regional, o nacional, o internacional, o planetário*. Niterói: EdUFF, 2006. p.122-33.

- **Dissertação e tese**

PARMAGNANI, Claudia Pastore. *O erotismo na produção poética de Paula Tavares e Olga Savary*. São Paulo, 2004. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

- **Artigo de periódico**

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários*, Araraquara, n. 22, p. 37- 57, 2004.

- **Artigo de jornal**

TEIXEIRA, I. Gramática do louvor. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 abr. 2000. *Jornal de Resenhas*, p. 4.

- **Trabalho publicado em anais**

CARVALHAL, T. F. A intermediação da memória: Otto Maria Carpeaux. In: II CONGRESSO ABRALIC – Literatura e Memória Cultural, 1990. *Anais...* Belo Horizonte. p. 85-95.

- **Publicação on-line – Internet**

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O comum e o disperso: história (e geografia) literária na Itália contemporânea. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2008000100005&script=sci_arttext>. Acesso em: 6 fev. 2009.

OBSERVAÇÃO FINAL: A desconsideração das normas implica a não aceitação do trabalho. Os artigos recusados não serão devolvidos ao(s) autor(es).