

FRANCISCO DE FÁTIMA DA SILVA

**A DES-CONSTRUÇÃO DA CRÍTICA (LITERÁRIA) DE TRADUÇÃO:
UMA ANÁLISE DAS RESENHAS CRÍTICAS DE TRADUÇÃO
DO CADERNO MAIS!**

CAMPINAS
2001

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

Francisco de Fátima da Silva

**A Des-Construção da Crítica (Literária) de Tradução:
uma análise das resenhas críticas de tradução
do caderno MAIS!**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Linguística Aplicada, na Área de Teoria da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni

Instituto de Estudos da Linguagem
Unicamp
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

DADE	BC
CHAMADA	7/UNI CAMP
	Si 38d
EX	
MPD. EQ.	48734
	16-837102
	RS. 11,00
	01105102
CPD	

M00167008-3

3 10 239976

FICHA CATALOGRÁFICA

Silva, Francisco de Fátima da.

~~588/d~~
Si 38d
A Des-construção da Crítica (Literária) de Tradução: uma análise das resenhas críticas de tradução do caderno MAIS!/
Francisco de Fátima da Silva. - Campinas, SP: [s.n], 2001.

Orientador: Paulo Roberto Ottoni

Tese (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Crítica de tradução – caderno Mais!. 2. Tradução: desconstrução.
3. Crítica Literária. I. Ottoni, Paulo Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni - Orientador

Profa. Dra. Maria Augusta Bastos de Mattos

Prof. Dr. Adauri Brezolin

Profa. Dra. Maria José Rodrigues Faria Coracini (suplente)

Este exemplar e a redação final da tese defendida por Flaviano de

Fátima de Silva

e aprovada pela Comissão Examinadora em

08/03/2002



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

200213369

Para Ademar

Si ad uerbum interpretor, absurde resonant; si ob necessitatem aliquid in ordine, in sermone mutauero, ab interpretis uidebor officio recessisse. (Se traduzo palavra a palavra, torna-se absurdo; se, por necessidade, modifico por pouco que seja a construção ou o estilo, parecerá que me demito da tarefa do tradutor).

São Jerônimo

AGRADEÇO

Em especial, aos meus pais, Nilton e Conceição, que sempre me incentivaram nos estudos ao longo da vida.

Ao Prof. Dr. Paulo Ottoni, pelo acompanhamento paciente e constante.

Aos professores doutores John Robert Schmitz e Maria Augusta, pelo estímulo por ocasião do Exame de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Luiz Dantas, pelas primeiras contribuições de material bibliográfico.

À Capes, pela concessão da bolsa de estudos para a pesquisa.

Aos colegas do IEL, em especial, Rose, Élide, Vanete e Zelina; e também aos colegas Eclair, Gisele, Diana e Magdalena.

Ao meu irmão, Ademar, pela força lá do céu.

SUMÁRIO

RESUMO	viii
INTRODUÇÃO	01
1 - O CONCEITO DE TRADUÇÃO NA CRÍTICA DE TRADUÇÃO	10
1.1 - “Fidelidade” <i>versus</i> “criação”: princípios teleológicos da tradução	11
1.2 - Definições de tradução presentes nas críticas do <i>MAIS!</i>	16
2 - DA CRÍTICA (DE TRADUÇÃO) LITERÁRIA	25
2.1 – O que é uma crítica (de tradução) literária?	26
2.1.1 - Algumas observações sobre “Crítica Literária” na Antigüidade	28
2.1.2 - Noções sobre a crítica contemporânea	32
3 - DA DEFINIÇÃO DE CRÍTICA DE TRADUÇÃO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A TRADUÇÃO	50
3.1 - Crítica literária de tradução <i>versus</i> crítica de tradução	51
4 - A CRÍTICA DE TRADUÇÃO REVISITADA: SUBSÍDIOS TEÓRICOS PARA REPENSAR A EXPERIÊNCIA DO <i>MAIS!</i>	70
4.1 - Instabilidade e significação: corolários do processo crítico e tradutório	71
4.2 - Contradições entre declarar e descrever das críticas de tradução	75
4.3 - Repensar a crítica (literária) de tradução a partir da incidência da <i>mimesis</i> na literatura	80
ABSTRACT	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
BIBLIOGRAFIA REFERENTE ÀS RESENHAS CONSTANTES DO <i>CORPUS</i> DESTA DISSERTAÇÃO	93
ÍNDICE ONOMÁSTICO	98
ANEXOS	

RESUMO

Esta dissertação examina concepções de crítica de tradução presentes nas resenhas críticas de tradução publicadas no caderno *Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, elaboradas, em sua maioria, por professores, bem como críticos, poetas e tradutores, as quais dedicam algum espaço à reflexão que envolve a prática tradutória. Ao utilizarmos dessas resenhas, pretendemos mostrar o “entrelaçamento” existente entre a crítica de tradução e a crítica literária, problematizando suas distinções, a partir dos pressupostos que norteiam tais práticas.

Além de apresentar, caracterizar e examinar a contribuição da crítica no que tange à sua novidade e aos seus propósitos, propomos uma avaliação de sua perspectiva e do alcance de suas propostas. Nesta pesquisa, torna-se evidente o fato de os críticos privilegiarem um modo de traduzir que conservaria as características da língua-fonte, enquanto condenam a falta de fidelidade. É essa rejeição à tradução dita “infidel” que se denomina de gesto essencialista. A desconstrução denuncia não só esse pressuposto metafísico, que implica no predomínio de um modelo binário, a exemplo das oposições tradução-original, fidelidade-recriação, mas também o julgamento enquanto principal critério no comentário de uma obra literária traduzida para o português brasileiro.

O propósito deste trabalho consiste em trazer à tona os conflitos presentes nas proposições críticas, revelando-lhes o terreno comum – a fidelidade –, seja na literalidade, seja na criação tradutória. Além disso, pretendemos demonstrar o quanto as novas tendências acerca da investigação sobre a tradução revelam-se de forma surpreendente nos discursos aparentemente exteriores ao meio universitário. Tal é o caso da desconstrução, que expõe a impossibilidade da idiossincrasia do discurso tradutório em cada campo de investigação, questionando as distinções defendidas pelo cientificismo nas ciências humanas, em especial na Linguística Aplicada.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica de tradução – caderno *Mais!*; Tradução: desconstrução; Crítica literária

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é examinar as críticas de tradução brasileiras elaboradas nos anos 90 e publicadas no caderno *Mais!* do jornal *Folha de S. Paulo*. Ao longo desse período, foram recolhidas 55 resenhas jornalísticas (ver *Anexo*¹) sobre assuntos variados, tais como literatura (em sua maioria), filosofia, religião, psicanálise, teatro e ciência (mais especificamente um texto da Física), o que nos permite investigar a influência de algumas “teorias” de tradução nos comentários desses críticos.

O interesse pelo tema geral da crítica de tradução justifica-se por seu caráter praticamente inédito no âmbito das reflexões realizadas no Brasil. Como exemplo, citamos José Paulo Paes, que, embora dedique o último capítulo de seu livro *Tradução: a Ponte Necessária* (1990) à crítica de tradução (“Sobre a crítica de tradução”), reconhece nesse campo “um vasto território ainda pouco explorado” (p. 109). É nessa lacuna que se pretende inserir a presente pesquisa.

Ainda que vários críticos brasileiros analisem, comparem e avaliem traduções ao longo de seus textos, quase nenhum espaço é dedicado à reflexão sobre os critérios que determinam tais avaliações e à discussão do modo como efetuar-las. Esse quadro permite a investigação de tais critérios e as premissas nas quais estes se baseiam. É em função da importância de uma crítica de tradução que seja distinta da situação descrita acima e a ela se oponha que se justifica este trabalho.

¹ A referência às resenhas críticas de tradução que compõem o *corpus* desta dissertação será feita, utilizando-se da data de publicação seguindo a paginação do *Anexo*.

Assim, esta pesquisa se justifica por ter como objeto de análise um assunto ainda pouco estudado no Brasil. Ocasionalmente mencionada entre nós, a crítica de tradução não tem sido, até hoje, tema de um estudo mais especializado, apesar de ser considerada um trabalho da maior importância. A maioria das obras estrangeiras estudadas no Brasil é analisada, principalmente, por meio de sua tradução, o que nos leva a crer que a crítica de tradução jamais deveria ser negligenciada, para não falar de uma análise da própria tradução.

Após ter justificado a escolha do tema, passamos a esboçar a problemática que guiará essa pesquisa e os meios através dos quais pretendemos atingir nossa meta. O tipo de crítica de tradução, constante nos artigos que apresentamos em *Anexo*, tem como característica duas concepções que, à primeira vista, parecem distintas: a que trata a tradução do ponto de vista da “fidelidade” e a que se refere à tradução da perspectiva da “recriação”. De um lado, há um tipo de crítica que advoga fidelidade, privilegiando uma tradução literal; esse tipo de crítica pode ser detectada em afirmações como a de Marcos Lutz Mueller (*Mais!* 24 mai.92) que, ao criticar a tradução elaborada por Paulo Menezes, descrevendo-a como menos literal e afirmando ser ela, “no essencial, correta, precisa e conceitualmente fiel, afora alguns descuidos e imperfeições” (ver *Anexo*, p. 16), demonstra estar preocupado, principalmente, com a fidelidade do tradutor em relação ao texto original. Por outro lado, há críticas que defendem o ato criador do tradutor, no sentido de um não-comprometimento com a literalidade; a exemplo de Antônio Medina Rodrigues (*Mais!* 1 set.90) que, em sua definição de tradução “criativa”, sugere um estratégico afastamento em relação ao original, para ele uma exigência que permite que tradução e original se aproximem mais e melhor do plano crítico-estético (p. 5).

Demonstraremos em nossa análise, tendo como base uma postura desconstrutivista, que as críticas de tradução aqui apresentadas, por serem fundamentadas numa visão de tradução mais

usualmente aceita, repetem, de forma explícita e congênita, os axiomas da metafísica tradicional. Os críticos, através de seus escritos, continuamente invocam os conceitos mais comuns da metafísica para servir como fundamento axiomático para a tradução, e isto é evidente nas “distinções” entre tradução “fiel” e tradução “recriativa” (“transcriativa”). Entre as muitas oposições conceituais encontradas, estão também as de texto “original” e texto traduzido, texto de origem e texto de chegada, significante e significado, tradução “mot à mot” e tradução “criativa”, tradução fluente e coloquial (no sentido de menos literal) e tradução “erudita”, isto é, clássica. Francisco Achcar (*Mais!* 7 jun.92), numa referência aos organizadores da nova edição bilíngüe dos poemas de Ovídio, critica a classificação “erudita” por esta denotar um certo amadorismo por parte dos organizadores, quando estes se referem à tradução.

Embora pareçam distintas, tais críticas de tradução têm em comum conceitos fundamentais, dentre os quais destacamos o de “original”, que orienta ambas as concepções de tradução supracitadas. Também podemos destacar o conceito de “fidelidade”, que pode estar explícito e implícito nas considerações dos resenhadores. Indo um pouco mais longe, a fim de estabelecer a hipótese deste trabalho, podemos dizer que as críticas pertencentes ao nosso *corpus*, além de não permitirem uma distinção do que seja crítica de tradução propriamente dita, também não podem ser separadas de uma crítica literária.

Com isso, a hipótese diretiva de nossa pesquisa é a de que as distinções no interior da própria crítica de tradução não se sustentam e, mais do que isso, a crítica de tradução acaba por se confundir com um tipo de crítica literária (uma ocorrência notada no âmbito das críticas analisadas neste trabalho). O que justifica tal asserção é o corolário que nos oferecem as reflexões derridianas, isto é, a dedução de que discursos dessa natureza são potencialmente filosóficos, ou

seja, contêm em si o predomínio de um modelo metafísico, do qual a filosofia clássica se serve para construir o seu discurso.

Nosso trabalho fundamenta-se, e de alguma forma também se justifica, no fato de que no Brasil a criação literária, em grande parte, dependeu da tradução. É o que sugere Nelson Ascher (*Mais!* 16 mai.93), quando afirma que “a tradução didática atende à cultura como um todo, enquanto a criativa e inspirada pertence ao fluxo e à história da própria poesia” (p.29). Há uma relação intrínseca entre a tradução e a criação literária; ambas convivem lado a lado, se influenciam mutuamente. É o que afirma o autor: “Acrescente-se que nenhuma delas, ao contrário do que se possa pensar, floresce em tempos de poesia ruim. Um dos sintomas da quase ausência de boa poesia no Brasil de hoje é justamente a escassez de boas traduções” (p. 29).

Porém, há quem diga o contrário, não reconhecendo tal relação. É o caso de José Paulo Paes (1990) que, apesar de admitir que a tradução exerceu uma influência, ou melhor, uma “ação pedagógica” na literatura (p. 10), subestima a importância da tradução na história da literatura brasileira ao dizer que no Brasil a tradução teve uma influência limitada, uma vez que a maioria dos autores brasileiros sabia ler outras línguas.

Essa relação pode ser constatada em nossas críticas, se observarmos que, dentre elas, há as que comentam a obra literária a partir da tradução, visto não demonstrarem cotejar a tradução com o texto original, o que já sugere uma relação intrínseca entre o que se chama de texto “traduzido” e texto “original”. Em nosso *corpus*, julgamos procederem dessa forma as seguintes resenhas críticas: “Lançada primeira tradução da obra de Maimônides”, de Jaime Spitzcovsky (*Mais!* 2 jun.90); “Nova tradução quer revisar fama equivocada de Rilke”, de Vinícius Torres Freire (*Mais!* 5 dez.93); “‘Fugados’ mostra o melhor neobarroco de Lezama Lima: livro de contos do escritor cubano sai pela editora Iluminuras, em excelente tradução”, de

Francisco Costa (*Mais!* 12 dez.93); “A Viagem ao mal de Céline: sai tradução brasileira de ‘Viagem ao Fim da Noite’, o primeiro romance do autor”, de Leda Tenório da Motta (*Mais!* 4 dez.94) e “No útero do nada: primeira tradução do poeta argentino Olivério Gironde é destaque da Bienal do Rio”, de Nelson Ascher (*Mais!* 13 ago.95). Ainda que tais críticas tragam no título a palavra “tradução”, nenhuma referência é feita ao processo tradutório, limitam-se apenas a dar um panorama da obra e apresentar dados biográficos do autor.

Essas resenhas críticas são exemplos implícitos de uma relação entre a tradução e a criação literária. As demais resenhas, por tratarem diretamente da tradução, estabelecem tal relação de forma mais explícita.

Ainda com relação às críticas, pode-se dizer que tanto as que privilegiam um modo de traduzir que conserve as características da língua-fonte e que condenam, mesmo que implicitamente, o modo denominado por elas de “criativo”, que subverteria o texto estrangeiro quanto as que demonstram uma rejeição à tradução dita “fiel”, defendendo uma tradução “criativa”, são normativas, prescritivas e dogmáticas, uma vez que seus critérios refletem uma metodologia “tradicional”, ainda que, a princípio, possam nos levar a crer que pretendem romper com a tradição.

A defesa de nossa hipótese está estruturada, nesta dissertação, em quatro capítulos. O primeiro deles, “O conceito de tradução na crítica de tradução”, foi elaborado de forma a atingir duas metas: introduzir um conjunto de definições sobre a tradução a partir dos artigos analisados e problematizar alguns conceitos sobre os quais é construída uma “teoria” da tradução. Partimos da análise de algumas visões de tradução e, no interior destas, problematizamos os conceitos de “tradução fiel” ou “tradução criativa”.

No segundo capítulo, “Da crítica (de tradução) literária”, tratamos das definições de crítica literária no Brasil, por entendermos que, na inexistência de um estudo sistemático sobre a crítica de tradução no Brasil, os estudos sobre aquela lançarão uma luz no entendimento desta. Além do que, trata-se de discursos que ocorrem paralela e simultaneamente, como pretendemos demonstrar a partir da hipótese levantada neste trabalho.

No terceiro capítulo, “Da definição de crítica de tradução e suas implicações para a tradução”, nosso objetivo é mostrar que tanto as distinções entre crítica literária de tradução e crítica de tradução, quanto entre crítica de tradução e tradução crítica estão vinculadas a uma postura essencialista. Em primeiro lugar, tratamos das definições de crítica literária de tradução e de crítica de tradução; em seguida, discutimos as implicações que essas definições suscitam na análise das críticas de tradução pertencentes ao nosso *corpus*.

Nos capítulos mencionados, destacamos uma postura freqüente nos textos críticos: a crença na possibilidade de se chegar a um significado intrínseco ao chamado texto original. Como consequência, no quarto capítulo, “A crítica de tradução revisitada: subsídios teóricos para repensar a experiência do *Mais!*”, argumentamos que tal postura compromete tanto as reflexões sobre fidelidade e criação em tradução, quanto o desenvolvimento de suas críticas. No intuito de fundamentarmos nossa argumentação, recorreremos a textos que tratam justamente desta problemática, ou seja, o questionamento de toda perspectiva que assume, como previamente dado, o significado de um texto.

Para dar início à discussão sobre a crença geral dos críticos na possibilidade da existência de um significado imanente ao dito original, utilizamos o texto de Jacques Derrida, “Des Tours de Babel” (apud Grahan, 1985), que nos faz refletir sobre “essência do significado” e suas implicações para a tradução. O que nos interessa particularmente aqui é a hipótese de

Derrida sobre a instabilidade do significado de qualquer texto, um pressuposto que se revela nos posicionamentos em relação à tradução que serão abordadas nessa dissertação.

Também lançamos mão, neste capítulo, do livro de Luiz Costa Lima, *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), porque, além de discutir a questão da instabilidade do significado, introduzindo a “noção” de desconstrução, o autor discute as conseqüências de tal “noção” para a crítica literária. Consideramos que a argumentação de L. Costa Lima sobre a crítica literária também é válida para repensar a crítica de tradução.

Por último, trabalhamos com a obra de Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), uma vez que esta trata diretamente da crítica de tradução como gênero da crítica literária, preenchendo uma lacuna existente na área. Tendo em mente as conclusões de A. Berman, que privilegia um modo de traduzir que pretenda conservar as características da língua-fonte, retomamos e repensamos a questão da fidelidade ao autor, argumentando que nenhum crítico é um juiz imparcial capaz de resgatar a verdade na tradução.

Essas considerações remetem-nos à questão da teoria da tradução, em especial à teoria de tradução literária, que, segundo John Milton (1993), apresenta um quadro bastante confuso, em se tratando de Brasil. Tal quadro é o que motiva nossa investigação, dado que, no ambiente jornalístico, a ausência de uma distinção clara do que seja crítica de tradução faz com que se trate a tradução ora visando a detalhes bem pontuais, ora dando-lhe um estatuto de trabalho bem realizado.

Nosso *corpus* é composto de críticas de tradução, também denominadas de resenhas críticas de tradução, publicadas no fim do século XX, mais especificamente nos anos 90, um período significativo, o que nos permite identificar a atual situação da tradução no Brasil, tanto em relação à literatura em geral quanto em relação às tentativas de teorizar o processo tradutório,

especialmente no contexto jornalístico, onde atuam não necessariamente jornalistas, mas professores, tradutores, ensaístas, poetas e críticos propriamente ditos. As resenhas aí encontradas, as quais denominaremos “críticas de tradução”, são aquelas que demonstram maior interesse quanto à tradução do texto que está sendo comentado. A ocorrência dessas críticas é bem superior a outros periódicos pesquisados, nos quais, raramente, se encontra uma resenha dessa natureza, o que nos permitiu definir de forma natural o objeto de estudo.

A denominação “crítica de tradução”, no presente trabalho, tem sua razão de ser e se justifica pelo fato de que a maioria das resenhas analisadas porta o termo “tradução”, seja no título, e neste caso, são 58,18% delas, seja ao longo dos comentários. Desse conjunto, destacamos uma, a de Jorge Coli (*Mais!* 8 out.00), que fala da própria crítica de tradução, numa espécie de metalinguagem. Intitulada “Bicos e penas”, esse texto comenta o livro, *O Corvo e suas Traduções*, de Ivo Barroso, que, nas palavras do crítico, é um “modelo de análise”, o que o torna, em nosso caso, um possível modelo para o estabelecimento de uma “crítica de tradução”.

Tal “crítica de tradução” provoca no leitor uma expectativa. É o que declara Barroso (*Mais!* 20 set.98), ao afirmar que “é natural que o leitor, em tais casos, esteja igualmente à espera de um pronunciamento sobre os méritos e/ou deméritos do texto traduzido, para saber se este conseguiu preservar em sua língua as características que tais resenhadores apontam no original” (p. 69-70). Estabelecido esse critério, foi possível fazer uma seleção das resenhas pesquisadas nos diversos jornais.

Conclui-se que a crítica de tradução jornalística caracteriza-se, principalmente, pela questão do comentário, por seu caráter avaliativo, e a propensão ao julgamento dos méritos que o tradutor exhibe quando a tradução é bem sucedida. Se não é um caráter exclusivo, são essas

características que definem a crítica de tradução, conquanto que ela esteja dissolvida dentro de um comentário mais geral, de caráter mais literário, como se quer demonstrar neste trabalho.

A importância deste assunto jaz na tentativa de estabelecer um vínculo entre as teorias de tradução e a prática de tradução no Brasil, além de demonstrar a inexistência de uma crítica de tradução capaz de influenciar os rumos da prática tradutória nos vários contextos da produção intelectual no momento atual, bem como chamar atenção para o “entrelaçamento” existente entre uma suposta “crítica de tradução” e a crítica literária.

Tal “entrelaçamento” contribui para que o discurso acadêmico se amplie além do círculo tradicional, composto pelas academias, e chegue até o leitor comum. Segue-se disso que tais críticas promovem o encontro do leitor comum com a literatura em geral. Além disso, essas críticas estabelecem um certo cânone, visto que as obras (ver índice analítico) comentadas ao longo das resenhas são, de alguma forma, consideradas como de grande importância dentro da literatura.

Comentários característicos de uma crítica literária se fazem presentes em nossas “críticas de tradução”, porém é o elemento dominante que permitirá distinguir, ainda que por motivos metodológicos, uma crítica de tradução de uma crítica literária. Não obstante o “entrelaçamento” presente nos textos que ora avaliamos, há algumas críticas que, ao não tratarem da tradução, permitem-nos distinguir os dois tipos de textos que problematizamos.

PARTE I

O CONCEITO DE TRADUÇÃO NAS CRÍTICAS DE TRADUÇÃO

A teoria da crítica não é a da tradução, mas a crítica é um processo de tradução e a tradução um processo de crítica, tanto que ambas remetem à mesma “mímica espiritual” ancoradas no princípio da convertibilidade de tudo em tudo.

Antoine Berman

1.1 - “Fidelidade” *versus* “criação”: princípios teleológicos da tradução

Quando se fala em tradução, pensa-se comumente em tradução interlingual, isto é, aquela em que os signos de uma língua são substituídos (e até transformados, senão transformados por inteiro) por signos de uma outra língua. A esse sentido atribui-se o termo “tradução propriamente dita”, cunhado por Roman Jakobson. Para dar conta das implicações que tal termo suscita, é preciso saber o que se pretende quando se fala dessa prática, tão milenar quanto nossos costumes e hábitos, pois num trabalho desta natureza é impossível tratar de tamanha questão, pretendendo abarcar todas as implicações possíveis.

As tentativas de teorizar a tradução são motivadas por um certo ideal, qual seja, o de atingir a perfeição, a equivalência total de dois textos que têm como objeto exatamente o mesmo conteúdo, supondo-se um modelo ideal de tradutor. A despeito da competência do tradutor, o que essas teorias tentam resolver são as dificuldades que o ofício da tradução apresenta, como os dilemas que se impõem sob conceitos como “fidelidade” ou “recriação”. Como tais teorias são fundamentadas em uma conceituação baseada numa visão logocêntrica ou essencialista, que teria como objetivo alcançar a essência primeira das coisas, elas acabam por desconsiderar a questão da multiplicidade, da diferença, tão presente numa tradução.

Como interpretaríamos a “fidelidade”: fidelidade a que, a quem? Da mesma forma, a “recriação”: do que e a partir de quê?

Com relação a essas questões, lembra-nos Rosemary Arrojo (1993) de que a tarefa do tradutor, como a tarefa do crítico de tradução, é norteadada por preocupações relativas a uma pretensa “fidelidade” devida ao chamado texto “original”. Em artigo intitulado “A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne” (p. 15-

26), a autora apresenta como hipótese central o fato de não haver significado estável, passível de ser resgatado num texto, pois o que há é tão somente a possibilidade de leitura desse texto, que não pode ser separada das circunstâncias em que ela é produzida, ou seja, o indivíduo/leitor carrega consigo “suas circunstâncias, seu momento, sua visão de mundo, seu próprio inconsciente” (p. 19). E conclui que, aplicadas à tradução, noções dessa natureza reformulam os conceitos tradicionais de texto “original” e de “fidelidade”, visto que nenhuma tradução poderia ser exatamente fiel ao “original”, porque o “original” não existiria como objeto estável.

Referindo-se a essa questão, consideremos o que Walter Benjamin (1923) chama de “original”, assim como coloca Derrida (apud Grahan, 1985), “não tanto no que ele produz aos seus receptores ou tradutores, mas no que ele lhes requer, exige, ou comanda ao estabelecer a lei. Por onde passa a estrutura desta exigência?”² (p. 224). Num texto literário, afirma Derrida, ela

não passa pelo dito, pelo enunciado, pelo comunicado, pelo conteúdo ou pelo tema. E quando, neste contexto, Benjamin ainda fala de “comunicação” ou “enunciação” (*Mitteilung, Aussage*), não é do ato, mas do conteúdo que visivelmente ele fala: “Mas que ‘diz’ uma obra literária (*Dichtung*)? O que ela comunica?” Muito pouco para quem a compreende. O que ela tem de essencial não é comunicação, não é enunciação (p. 225).

Ainda segundo suas colocações, tal exigência parece então passar, antes de ser formulada, pela “forma”.

² Esta e demais traduções, exceto as indicadas na bibliografia, são de minha autoria.

A tradução é uma “forma” e a lei desta forma tem seu primeiro lugar no original. Esta lei se coloca primeiro, repetimo-lo, como uma exigência num sentido mais claro, uma exigência que delega, manda, prescreve, assina. E quanto a esta lei como exigência, duas questões podem surgir; elas são em essência diferentes (p. 225).

Tais questões remetem tanto ao sujeito – pois Benjamin fala do tradutor, haja vista que ele diz “tarefa do tradutor” e não da tradução –, quanto ao objeto, a obra que exige ser traduzida, mas que também deve suportar a tradução. A necessidade de a obra encontrar o tradutor, a necessidade de a obra sobreviver; a transformação do objeto por meio do sujeito. São questões que se apresentam da seguinte maneira:

Primeira questão: entre a totalidade dos leitores, a obra pode encontrar toda vez um tradutor que seja capaz? Segunda questão e, diz Benjamin, “mais propriamente” (como se esta questão tornasse a precedente mais apropriada assim que a víssemos, colocasse-lhe outra coisa em destaque): “em sua essência [a obra] suporta e, se é assim, – conforme o significado desta forma – exige ser traduzida (p. 225)?

Logo, a tradução, de acordo com Derrida, não procuraria dizer isto ou aquilo, transportar este ou aquele conteúdo, comunicar tal encargo do sentido, mas sim re-marcas a afinidade entre as línguas, exibir sua própria possibilidade. E isso, que vale tanto para o texto literário quanto para o texto sagrado, define talvez a essência própria do literário e do sagrado, em

sua raiz comum. Segundo Derrida, dizemos “re-marcas” a afinidade entre as línguas para nomear o insólito de uma “expressão” (“expressar a relação mais íntima entre as línguas”), que não é nem uma simples “apresentação” nem simplesmente outra coisa. A tradução torna *presente* sobre um modo somente antecipador, anunciador, quase profético, uma afinidade que nunca é apresentada nesta apresentação.

Tendo isso em vista, pode-se considerar que as definições de tradução apresentadas nos artigos que compõem o *corpus* deste trabalho partem de um pressuposto que, em sua raiz, revela-se problemático, de acordo com uma ótica desconstrutivista. Não obstante, elas são pertinentes, mesmo porque sabemos que são reflexos de determinada forma de pensamento, que não está de todo superada – e nem se pretende que esteja. Demonstraremos que, ao questionar os fundamentos desse pilar, teremos instaurado uma problemática que sempre foi encarada dentro da mesma perspectiva, a do essencialismo, e o que a desconstrução vem mostrar é a inevitabilidade da transformação dessa perspectiva, quando se leva às últimas consequências as implicações que cada conceito traz em si.

A ideia de trabalhar com os conceitos de “fidelidade” e “recriação” como princípios teleológicos é pautada por uma concepção puramente metafísica; pois, se um “original” não está lá à espera de um resgate, é porque não há origem, e se não há origem, também não há um fim, não há um *telos*. Tais conceitos estão intimamente relacionados com outros, como sentido, idealidade, objetividade, verdade, intuição, percepção, expressão, que têm como matriz o ser como “presença”, que Derrida (1994) descreve da seguinte forma:

proximidade absoluta da identidade a si, ser-diante do objeto disponível para a repetição, manutenção do presente temporal cuja forma ideal é a presença a si

da *vida* transcendental cuja identidade ideal permite *idealiter* a repetição até o infinito. O presente-vivo, conceito indecomponível em um sujeito e um atributo, é, portanto, conceito fundador da fenomenologia como metafísica (p.111-2).

Demonstraremos que, assim como na fenomenologia o sistema de “distinções essenciais” é uma estrutura puramente teleológica, também no interior da crítica de tradução elas existem, mas não são respeitadas. É o que sugere Derrida (1994), quando afirma que “elas se apagam, pois só vivem, como distinções, da diferença entre o direito e o fato, entre a idealidade e a realidade. Sua possibilidade é sua impossibilidade” (p. 114).

Partindo desse pressuposto, consideraremos o conjunto de textos – mais especificamente, as críticas de tradução – que compõem esta pesquisa, as quais nos permitirão traçar um perfil da crítica de tradução encontrada no caderno *Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, mais precisamente nos anos 90, período em que as discussões sobre o desconstrutivismo propiciavam um questionamento sobre a importância da tradução dentro das reflexões jornalísticas a respeito da literatura.

Caberia aqui uma reflexão sobre a questão ideológica, assunto longamente debatido pelos estudiosos que tratam da tradução e que, de alguma forma, estão implicados com os *Translation Studies*. Contudo, nosso propósito é tratar das relações existentes entre o literário e a tradução dentro do referido contexto jornalístico, por meio das resenhas aí produzidas, que, segundo nossa hipótese, revelam um “entrelaçamento” entre esses campos promovido pela própria tradução.

A tradução, como objeto que não se deixa circunscrever, acaba por revelar também uma impossibilidade de conformar a crítica de tradução numa definição exata, e ainda põe em questão a disseminação desse tipo de crítica dentro da própria crítica literária. Assim como a tradução não se deixa definir, também a crítica de tradução se verá num terreno movediço.

1.2 - Definições de tradução presentes nos artigos do *Mais!*

Ao longo dos artigos recolhidos do caderno *Mais!* do jornal *Folha de S. Paulo*, encontramos algumas definições de “tradução”. Essas definições partem, principalmente, de análises de traduções de textos literários, filosóficos, religiosos, psicanalíticos, teatrais e até mesmo científicos. Nelas se observam as distinções de que falávamos há pouco. Apesar dos avanços nos estudos de tradução ao longo dos últimos anos, essas definições ainda privilegiam um possível resgate de um suposto “original”, isto é, a essência de um texto primeiro.

A tradução, para os críticos, serve à literatura e encontra seu modelo e ideal no mais alto grau de sacralidade, aquela do texto sacro. Não podemos esquecer que é através e por meio da tradução que afirmações significativas podem ser gravadas e transmitidas, que um corpo de doutrina – a exemplo da Escritura Sagrada – pode ser estabelecido e verificado, que uma comunidade de estudiosos pode comunicar, que a literatura em si sobrevive. Cada tradução, conseqüentemente, tem suas próprias regras e propósitos: é um “ato significante”, como dizia R. Jakobson, “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (apud Grunewald, *Mais!* 14 fev.93, p. 28).

Considera-se, comumente, a existência de dois tipos de tradução. Por um lado, a tradução que chamamos de “literal”, que se preocupa, principalmente, em verter um texto palavra

por palavra; por outro, o que chamamos de tradução “livre”, ou ainda “criativa”. É o que admite, por exemplo, Antônio M. Rodrigues (*Mais!* 1º set.90), ao dizer que há uma tradução “*mot à mot*” e outra “recriativa”. No caso da tradução “*mot à mot*”, procurar-se-ia acompanhar, termo a termo, o original. O autor explicita que

esse método confia em que a qualidade poética do original de alguma forma ou em alguma medida vá passar para a tradução, se essa estiver atenta à ordem daquilo que foi enunciado na língua original e se o tradutor for competente. É um tipo de trabalho sobretudo imprescindível no comentário de textos filosóficos gregos. A outra forma de tradução, que poderíamos chamar *recriativa*, exige desde início um estratégico afastamento em relação ao original, mas para que ambos, tradução e original, se aproximem mais e melhor do plano que aí está em questão, que é o plano crítico-estético. É trabalho que quer imitar e colher poesia. Por isso, define um tipo de tradução que deseja ser lido igualmente como tal ou como texto de livre criação; se bem-realizada, pode competir com as outras obras literárias da língua. Aliás, na mão de grandes artistas da palavra, esse método pode revelar, superiormente inclusive, aqueles aspectos que estão na esfera de interesse da tradução “*mot à mot*”. É o caso, por exemplo, do maranhense Manuel de Odorico Mendes (p. 6-7).

São essas distinções que guiam o percurso do crítico de tradução. Mas nem uma nem outra modalidade de tradução estão livres do julgamento de valor – o do critério da perfeição. Há

quem diga haver tradução perfeita, como é o caso de Cláudia Cavalcanti (*Mais!* 11 jul.93), que faz a seguinte declaração:

Infelizmente a edição brasileira (aliás, como de hábito) se isentou de um prefácio que daria ao leitor estas informações, indispensáveis em textos assim. É claro que não se deve desmerecer, por este motivo, a corretíssima tradução em prosa de Luís Krausz, que preservou o estilo e vocabulário originais (com uma restrição à divisão dos parágrafos, por ser adaptada, parece um tanto aleatória) (p. 30).

A despeito dessa afirmação, que em si é problemática, pois apresenta restrição, são frequentes afirmações do tipo: “como toda tradução, também essa tem falhas” (Vizioli, *Mais!* 24 fev.90, p. 2); “a tradução contém erros primários” (Souza, *Mais!* 10 fev.90, p. 1); “equivocos de tradução... comprometem drasticamente o texto” (Felinto, *Mais!* 22 jun.91, p. 11); “traduzir é uma tarefa imperfeita por natureza” (Mueller, *Mais!* 24 mai.92, p. 15); ou mesmo aquilo que Arthur Nestrovski (*Mais!* 23 jul.95), num ensaio sobre a tradução de um texto de Coleridge, declara: a tradução é “‘o Inferno das línguas’, só quem já tentou sabe o quanto custa sobreviver neste fogo” (p. 57).

Marcos L. Mueller (*Mais!* 24 mai.92) admite que “a busca de uma tradução absoluta e total repousa na ilusão de que é possível suprimir o hiato entre a língua da obra original e a língua do tradutor” (p. 16). É também o que afirma A. Nestrovski (*Mais!* 15 nov.92), ao colocar que “a tarefa do tradutor é uma outra espécie de busca e uma outra espécie de falência” (p. 23). Essa é uma visão recorrente dos críticos, ou se preferirmos, dos resenhadores, como se observa na

afirmação de José Lino Grunewald (*Mais!* 14 fev.93): “todos os tipos de tradução envolvem perda de informação, acréscimo de informação e/ou desvio de informação” (p. 28), o que torna a tradução um “mal necessário”, ou mesmo um “trabalho generoso”, como quer o autor. “Afinal, é nas múltiplas traduções que está o destino das grandes obras” (Rodrigues, *Mais!* 1º set.90, p. 7).

É possível pensar que os tipos de tradução “literal” e “criativa” atendem a necessidades diferenciadas. No caso da tradução “criativa”, o que se deixa transparecer é que ela serve, principalmente, aos textos literários. A tradução literária foi sempre considerada a mais problemática. Ascher (*Mais!* 17 jan.93), ao criticar duramente as traduções de Púchkin feitas por José Casado, acusa-as de realizar “o vício inverso, poetizando demais, mas segundo uma poética demasiado retórica e antiquada, particularmente inadequada para reproduzir as qualidades literárias de Púchkin” (p. 27). Ora, comumente, acredita-se que ao se encontrar soluções para a tradução literária, encontram-se também para outros tipos de tradução, mas não parece ser o caso. A complexidade da tradução literária resume-se na seguinte definição: a tradução de poesia “equivale a potencializar sua complexidade (a da poesia) num difícil equilíbrio entre o que se perde e o que se ganha” (ver *Anexo*, p. 29). Ascher (*Mais!* 1º jun.91) ainda define a atividade tradutória – em particular a de Augusto de Campos – como exercício de uma “liberdade criativa” (p. 14).

No Brasil, a identificação do caráter criativo do tradutor está, em grande parte, atada à concepção teórica e prática dos irmãos Campos. É o que Aurora F. Bernadini (*Mais!* 8 mar.98) demonstra em sua definição de tradução (ao falar de uma tradução de Haroldo de Campos): uma operação para ““liberar na língua da tradução (...) a linguagem pura que o original vela, e em relação à qual o sentido comunicativo (*Bedeutung*) é apenas uma referência tangencial””. Acrescenta que essa operação se transforma numa verdadeira “transculturação sincrônica” (p.63).

Outro defensor da tradução “recriativa” é Régis Bonvicino (*Mais!* 29 mar.92), que postula ser a tradução um diálogo criativo, não um ofício profissional (cf. p. 15). Por essa mesma razão, talvez, Leyla Perrone-Moisés (*Mais!* 20 set.92) declara ser o tradutor de poesia um Pierre Menard menos ingênuo.

Ele deseja rescrever a obra ‘palavra por palavra’. Mas ele sabe que, ao mudar de língua, isso é impossível. (...) A fidelidade estética se alcança por felizes traições à letra, por equivalências e compensações bem calculadas. (...) Só um bom poeta, isto é, um amante-inventor da linguagem é capaz disso” (p. 21).

Embora possa parecer que, nesse tipo de tradução, a fidelidade seja algo menos importante, esta acaba por se tornar motivo de preocupação, como demonstra Perrone-Moisés, quando procura definir a tradução de poesia:

a tradução de poesia é um ato de amor e de generosidade (...) a tradução é uma “incursão-homenagem” e um risco assumido: recriar, acima de tudo, a beleza estética do original; chegar a um texto cursivo, não torturado, que resulte em belos versos, versos que eu gostaria de ter escrito (p. 21).

A autora aponta para o risco, assumido, de esse tipo de tradução deformar o texto dito “original”. Recriar seria, então, uma forma de fidelidade, do ponto de vista da estética. Isso nos leva a pensar que o tipo de tradução “*mot à mot*” se presta mais aos textos em que o sentido literal é privilegiado em detrimento de um sentido figurado, como é o caso dos textos mais “científicos”.

É o que sugere M. L. Mueller (*Mais!* 24 mai.92), ao descrever, em seu artigo, a tradução de P. Menezes como menos literal, apesar de correta, precisa e conceitualmente fiel, embora haja alguns descuidos e imperfeições (cf. p.16); e também William Li (*Mais!* 13 dez.92), quando compara duas traduções, definindo uma como “mais completa” e a outra como “menos literal, mais fluente e moderna”, tratando-se essa última de uma “recriação poética” (p. 25).

Porém, alguns críticos reconhecem que uma boa tradução é aquela que considera a complexidade e a diversidade tradutória, como demonstra esta afirmação de A. Nestrovski (*Mais!* 15 nov.92): “a tradução é uma modalidade própria de leitura e questões de tradução são questões de interpretação” (p. 23).

Sob essa ótica, a tradução deixa de ser simplesmente uma transferência de conteúdos, e passa a ser vista como uma forma, assim como a linguagem também o é. José L. Grunewald (*Mais!* 14 fev.93), com base em Jakobson, define a tradução como “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (p. 28). Se não há transferência de conteúdos, ao privilegiar a forma, se elege o que é mais importante na tradução. Augusto Massi (*Mais!* 14 mai.95) expressa isso mais claramente, quando se refere à tradução como “uma forma de eleição”. Para ele, desde o final do século XIX, a tradução assumiu o compromisso de ser uma leitura seduzida pela lâmpada da interpretação. O autor afirma ainda que traduções como as que Baudelaire realizou da obra de Poe foram decisivas para os rumos da lírica moderna (p. 57).

A tradução envolvida com o aspecto literário da linguagem requer muito mais do que simples normas, ela exige que se considere o detalhe além do que se pode observar no texto à primeira vista. Jorge Coli (*Mais!* 8 out.00) afirma que “traduzir não é remediar, nem a obra traduzida é um simulacro, por natureza inferior. A boa tradução é, sempre, um instrumento para compreender o original, instrumento disposto a partir de uma perspectiva precisa, a sua”. E cita

Borges, para quem a boa tradução seria “aquela que sabe fazer passar um texto, não apenas de uma língua para outra, mas de uma cultura para outra” (p. 80-1).

O tradutor pode, de algum modo, criar o “contexto” da recepção de um determinado texto, ele pode ser influenciado, e de fato o é, pelas relações de poder que sua cultura mantém com a cultura da qual parte o texto. Eis um ponto pouco explorado pelos críticos, considerando que o tradutor se apresenta como o mediador das tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos. Os termos do tradutor são limitados pelo contexto em que ele vive e podem até não se constituírem em algo intrinsecamente seu. Pois, como bem lembra Thaís Flores Diniz (1995/6), a tradução “não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entrelugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural” (p. 80-1). Considerações dessa natureza representam uma nova tendência nos estudos da tradução, particularmente, a dos *Translation Studies*.

As inúmeras definições dadas à prática de tradução, presente em nosso *corpus*, refletem um paradigma tradicional, ou seja, uma visão fundamentada numa filosofia de caráter metafísico, que tem por orientação a busca da essência do texto. Dizemos isso porque, como bem lembra Andrew Benjamin (1989), a tradução é um ato, é uma declaração e o que acaba sendo declarado é a prática, assim como a possibilidade da filosofia. Conseqüentemente, qualquer discussão de tradução é em si uma discussão da natureza da empreitada filosófica.

A tradução no caderno *Mais!*, então, caracterizar-se-ia por sua natureza dual, pela tentativa de hierarquização das distintas práticas de tradução, comentadas constantemente nas resenhas críticas. A tendência, em geral, é privilegiar o tipo de tradução denominado “fiel”, em detrimento da tradução considerada “recriativa”, admitindo que essa última serve à tradução de

textos poéticos. Porém, o que se vê, sobretudo, são constantes. Todo texto exige soluções que envolvem ambos os tipos de tradução, contudo toda tradução tem falhas. É o que freqüentemente dizem alguns críticos, como se o “original” também não contivesse falhas, ou seja, como se ele fosse perfeito.

Um exemplo dessa postura é o comentário sobre a tradução de Paulo Henriques Britto, feito por Paulo Vizioli (*Mais!* 24 fev.90), que afirma que toda tradução tem falhas. Ele diz: “o próprio tradutor, no posfácio, demonstra consciência disso, mencionando, por exemplo, a concisão maior do texto português, por exigência da métrica” (p. 2). E acrescenta que o tradutor “conseguiu um altíssimo grau de aproximação com o original, sendo bastante *fiel* ao ‘significado’, ou seja, ao sentido das palavras do texto de partida, e ao ‘significante’, *recriando* com sucesso seus aspectos formais” (p. 2; grifo nosso).

Ora ser “fiel”, ora “recriar”, assim, se preserva a forma e se mantém o sentido, sem sacrificar um ou outro. Tal é a tarefa analisada pelo crítico, que declara o seguinte:

Assim, não só *preserva* a justaposição de registros dignificados e vulgares, não só *reproduz* as aliterações (como em “Mais mimo, mais mistério e mascarada” – 10), mas também *recria* alguns malabarismo nas rimas (por exemplo, de “mogno”/ “advoguem-no”/ “buldogue no” - 70). Sem dúvida, diante de Byron, bem menos denso que Wallace Stevens (que ele também traduziu), Britto se sente mais solto, produzindo em “Beppo” uma das melhores versões poéticas aqui publicadas nos últimos tempos, honesta, *fluente e inventiva* (p. 2; grifo nosso).

Os termos “preservar”, “reproduzir” e “fluência” podem ser classificados como relativos à tradução dita “fiel”, ao passo que “recriar” e “inventiva” referem-se à tradução “recriativa”. A prática tradutória não permite esse tipo de distinção, pois, como ver-se-á, um texto exige tanto um tipo de solução, quanto o outro. Segue-se daí que a tradução promove uma espécie de “entrelaçamento” necessário, estabelecendo a impossibilidade de determinar a que tipo de texto tal prática de tradução, fiel ou criativa, deve servir.

No texto jornalístico, a tradução acaba por revelar de forma mais surpreendente tal característica. E a crítica de tradução põe a nu a regras desse funcionamento, acabando por se entrelaçar com um tipo de crítica literária, como analisaremos no capítulo a seguir.

PARTE II
DA CRÍTICA (DE TRADUÇÃO) LITERÁRIA

Os veredictos dos críticos que escrevem as resenhas, mesmo quando justos, raramente são úteis. E por que seriam? A função do crítico é explicar a obra ao público e não de dizer ao escritor o que deveria ou poderia ter escrito.

W. H. Auden

2.1 - O que é uma crítica (de tradução) literária?

Não é fácil responder à questão expressa no título desta seção, haja vista a problemática que envolve qualquer tentativa de delimitar um determinado tipo de texto. Aqui o objetivo é mostrar que, na ausência de uma sistematização da crítica de tradução no Brasil, a pertinência de apresentar um conjunto de definições sobre a crítica literária brasileira deve-se ao fato de se poder encontrar aí alguns fundamentos que orientam a crítica de tradução, principalmente, porque já há uma forte tradição em relação à crítica nos estudos literários.

Se admitirmos que a crítica literária é, muitas vezes, feita a partir de textos traduzidos, então a crítica de tradução estaria implícita num determinado tipo de crítica literária. Daí o fato de privilegiarmos as críticas que contenham o termo “tradução”. Mesmo que possam ser consideradas críticas literárias, se essas resenhas tratam de uma obra a partir de sua tradução, são consideradas críticas de tradução ou, mais especificamente, críticas literárias de tradução, categoria para a qual Albrecht Neubert e Gregory M. Shreve (1992) sugerem com a seguinte definição: a crítica literária de tradução “focaliza nas qualidades literárias e textuais da obra como ela existe na tradução. A tradução é julgada por seus próprios méritos como um texto na língua alvo” (p. 17).

Tal como a tradução, a crítica em geral está preocupada com o sentido do texto, mas não para negar-se a si um caráter escriturário, pois é através da escritura que esses textos se deixam representar. Há, portanto, um “entrelaçamento”: percebe-se que a crítica está presente até mesmo no próprio gesto da tradução e, numa perspectiva da linguagem, ambos os tipos de texto devem ser considerados de mesma instância. Ainda que tenhamos de recorrer a algumas distinções, sabemos que as delimitações não são de todo possíveis. Mas, o que é crítica literária?

Antoine Berman (1995) afirma serem “as obras que clamam e autorizam algo como a crítica, porque elas *precisam*. Elas precisam da crítica para se comunicar” (p. 39). Assim, tanto a crítica literária quanto a crítica de tradução estão empenhadas na mesma tarefa. “*A crítica [em geral] está ontologicamente ligada à obra*” (p. 39). Eis porque um panorama da crítica literária ajuda a entender o comportamento da crítica de tradução.

A necessidade de definir o que é crítica literária perpassa pela necessidade de distinguir as diferentes práticas textuais (lembramos que as distinções são puramente teleológicas). Como René Wellek (1963) aponta, a palavra “crítica” é tão largamente empregada em tantos contextos, que é preciso delimitar o alcance de tal conceito. Mesmo aqui surgem vários problemas que, por serem complexos, só podem ser esclarecidos se se considera a história do termo.

Segundo o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, de F. J. Caldas Aulete (1948), o termo “crítica” refere-se à arte ou faculdade de julgar o mérito das obras literárias e artísticas, o juízo fundamentado acerca de obra literária ou artística: escrever uma *crítica* sobre um livro. Seus termos derivados são, por conseguinte, *criticador*, que por sua vez significa o que é amigo de criticar; *criticar*, examinar, notando a perfeição de (uma obra literária ou artística) ou os defeitos; *criticastro*, que se refere ao crítico reles (sem valor); *criticismo*, racionamento crítico; sistema filosófico fundado por Kant, e que tem por fim principal determinar os limites da razão humana e; *critiquice*, mania de criticar à toa; crítica ordinária (p. 711).

Com base nessa definição, de natureza denotativa, demonstraremos o quanto é comum o uso desse termo e sua limitação no âmbito da literatura. Termo problemático, que, além de apresentar caráter pejorativo, particularmente em uma visão estruturalista – em que as dicotomias são trabalhadas de forma mais categórica –, é ideologicamente marcado como um

termo perturbador. Um conceito dessa natureza exige um esforço cuidadoso. Semelhante tarefa, e tem razão J. P. Paes (1990, p. 9), não é fácil de ser empreendida. Por isso, reconhecemos que não traçamos um histórico completo, mas um panorama que dará idéia do contexto em que surgiram as críticas de tradução aqui apresentadas. Outro motivo para essa empreitada é o fato de não haver textos de caráter único (dado seu “entrelaçamento”), o que nos autoriza a nos socorrer das reflexões empreendidas a respeito da crítica literária. Nesse sentido é que, freqüentemente, recorreremos a outras áreas de conhecimento. No caso do estudo da crítica de tradução literária, tal decisão é ainda mais coerente.

2.1.1. Algumas observações sobre “Crítica Literária” na Antigüidade

Desde a Antigüidade clássica, a definição de “crítica” vem sendo elaborada e, em especial, destacam-se, pelo menos, três estudos que discutem temas como criação e teoria literária: *Ars Poetica*, de Aristóteles (*Arte Poética*, que data provavelmente da época do “Liceu”, 334-323); *Epistula ad Pisones*, de Horácio (*Epístola aos Pisões* - 65-8 a.C.), e o tratado *Sobre o Sublime*, de Longinus.

Aristóteles divide a filosofia em teoria e prática. A filosofia prática é aquela que ensina a lógica e dá as bases da moral e da política. A filosofia teórica é aquela relativa às verdades puramente especulativas, como a metafísica e a física. O primeiro grande feito desse filósofo foi ter criado a lógica e, portanto, ter feito do discurso (*logos*) a forma mais coerente e eficaz. Sua *Ars Poetica* não pode ser situada numa data certa, mas parece ter sido uma das últimas obras de sua fase madura. Conforme Assis Brasil (1989), sua obra é bem mais descritiva do que normativa; nela, o filósofo estuda a poesia épica, lírica e dramática, centralizando-se no

princípio de toda “poesia”: a *mimesis*, termo ainda hoje discutido ou que serve de base para toda a crítica literária. Durante os séculos XVI e XVII, sua *Poética* serviu de ponto de partida para considerações críticas sobre a literatura, numerosas e divergentes demais para constituir uma teoria estável.

Mimesis quer dizer “imitação”. Para Aristóteles, o homem, desde pequeno, adquire conhecimento pela imitação. Em relação à Arte, o homem continua a “imitar” a realidade, mas este imitar não é uma cópia gratuita. A Arte “imita” o real, mas não é “verdadeiramente” o real, e sim apenas uma verossimilhança, ou seja, a Arte tem somente um “nexo” com a realidade. Se não fosse assim, a criação artística não teria valor, não encerraria uma livre faculdade sensível. Imitar não é fazer uma simples cópia servil, e o artista pode até se dar ao luxo de “corrigir” algumas imperfeições da realidade. É, especificamente, no capítulo 25 *Da Arte Poética*, de Aristóteles (tradução de David Jardim Jr, 1989), intitulado “Objeções Críticas e Respostas às mesmas”, que encontramos algumas considerações sobre a crítica:

Na poesia, há duas espécies de defeitos: o defeito essencial e o acidental. Se o poeta tratou de representar um determinado fato, e se extraviou, por falta de habilidade, trata-se de um defeito essencial. Se o seu erro, porém, se insere no que pretende fazer, por exemplo, representando um cavalo levantando as patas de um mesmo lado, trata-se, então, de um erro em algum ramo especial de conhecimento, ou pode haver alternativamente impossibilidades de outra natureza, mas não há um defeito essencial. São estes os pontos que devem ser considerados para a solução dos problemas da crítica (p. 52-3).

Horácio nasceu no ano 65 a.C. e morreu em 8 a.C. É considerado, antes de teórico e tratadista da literatura, um dos maiores poetas romanos. Original de Venússia, na região de Apúlia, era filho de escravo liberto; contudo, recebeu educação superior. Sua *Ars Poetica* (também traduzida por David J. Jr), cujo título foi dado por Quintiliano, foi desmembrada de um texto maior, a *Epistula ad Pisones*, dirigida a Calpúrnio Pisão e seus filhos, e trata de suas idéias sobre a poesia. Estudando a função da poesia, Horácio faz uma relação entre criação e vida. Para ele, os gêneros literários têm de ter certa coerência quanto à sua natureza, como caracterização, forma, expressão, metro, estilo. Além disso, a poesia tem de dar prazer, tem de deleitar. Sendo assim, a poesia é sensível, sendo condenável o uso excessivo de coisas práticas, realistas. Enfim, o princípio do decoro, do equilíbrio, faz parte de sua doutrina poética, o que iria prevalecer na crítica literária do Renascimento. Implicitamente e por meio de analogia, ele sugere o que seria a *crítica literária*:

Quão tolo sou de purgar a bile do meu sistema quando chega a primavera! De outro modo, nenhum homem escreveria melhor poesia. Não vale a pena, porém. Assim, farei o papel de pedra de amolar, que afia a lâmina, embora seja ela própria incapaz de cortar. Mesmo se eu nada escrever, ensinarei ao poeta os seus deveres e as suas obrigações; dir-lhe-ei onde encontrar o que alimentará e modelará o seu dom poético, o que ele pode e o que não pode fazer, onde encontrará o caminho certo e onde está o caminho errado (p. 71).

De Longinus, ou Longino, quase nada se sabe, nem mesmo seu verdadeiro nome. Há quem lhe atribua a autoria do tratado *Sobre o Sublime* (o mesmo tradutor de *Ars Poetica*). Assim

como Aristóteles usou o termo *mimesis* como palavra-chave, Longino usou a “sublimidade” ou o “sublime”, que seria como um “dom” inato ao poeta, mas que teria de ser cultivado. Sua definição (de crítica) privilegia o julgamento, como é visto na seguinte declaração:

O caminho para isso, meu amigo, consiste, acima de tudo em compreender a apreciar claramente o que constitui verdadeiramente o sublime. Isso, contudo, não é coisa fácil, pois a capacidade de julgar a literatura é o coroamento de uma longa experiência. Não obstante, se vou falar por via de preceitos, talvez possamos aprender a discriminação em tais materiais (p. 89).

Portanto, eleger é escolher, que por sua vez é discriminar, separar mediante julgamento. Eis algumas das funções da crítica.

A principal dificuldade de qualquer estudo sobre a crítica é separar suas funções (raramente isoladas) e, ao mesmo tempo, sugerir o sentido de uma evolução desse conceito no tempo. “Julgar”, “Descrever”, “Saber” e “Compreender” não são os quatro grandes momentos de uma história crítica. Sobretudo, o que vemos são constantes, que se traduzem num “entrelaçamento”. O texto literário demonstra de forma mais contundente o quanto tal característica se impõe, principalmente quando as questões de tradução estão presentes de forma mais decisiva, o que pode ser confirmado, considerando-se as resenhas que compõem o *corpus* desta dissertação.

No próximo capítulo, veremos de que forma se dá tal “entrelaçamento”, contrariando assim o fato de que cada crítica apresenta características distintas, dentre as quais, poderia se

destacar, a descrição, o puro julgamento, a transmissão do saber da obra e a compreensão da obra traduzida.

2.1.2. Noções sobre a crítica contemporânea

De acordo com P. Brunel (1988), entre os franceses, aquele que melhor representou seu espírito contestador, François Marie Arouet Voltaire, teve o cuidado de observar que “os literatos dedicavam-se bastante à crítica gramatical dos autores gregos e latinos; é a seus trabalhos que devemos os dicionários, as edições corretas e os comentários sobre as obras-primas das Antigüidade” (p. 1). Voltaire descreve a crítica não como um trabalho de demolição, mas como uma reconstrução paciente, uma tarefa de conservação. A principal exigência passa ser, então, o discernimento, como aponta Brunel. “Discernimento” e “crítica” são palavras da mesma família. E se, como aqueles críticos gramáticos, remontarmos ao *etymon*, encontraremos o termo latino *cernere* e o grego *krinein*, que significam, principalmente, “separar”, “distinguir”.

Discernimento, aqui, deveria ser muito importante, pois, afinal de contas, o grande perigo de qualquer crítica é confiar apenas no critério do gosto. Afrânio Coutinho (1975) chama a atenção para tal aspecto, ao lembrar a lição de Aristóteles, cuja *Poética* examina os espécimes que lhe oferecia a literatura grega. É que a crítica não deve residir na cabeça, no gosto ou no sentimento do crítico. Segundo Afrânio Coutinho, ela deve ser o estudo e a interpretação da obra literária em si mesma, na sua estrutura intrínseca, de acordo com as leis dos gêneros. Contudo, no momento em que se julga a crítica, não se pode evitar conceber a crítica como julgamento. Esta é uma tendência tão marcante que chega a orientar algumas tentativas de definição, a ponto de

Ferdinand Brunetière (apud Lins, 1964, p. 378) afirmar categoricamente que “critiquer, c’est toujours juger” (criticar é julgar sempre).

Quando se trata de tradução, o julgamento se faz presente de forma categórica, e quanto mais problemática é a construção de um texto, mais a tendência ao julgamento se coloca de forma decisiva. A tradução de poesia é um exemplo da inevitabilidade do julgamento por parte da crítica. Devido a sua complexidade, a poesia resiste ao caráter simplificador das leituras interpretativas, principalmente quando passa pelo crivo do processo tradutório, como salienta Ascher (*Mais!* 16 mai.93):

Não há tradução de poesia que sobreviva a determinado tipo de crítica. Criticar traduções é fácil havendo um original para o cotejo, sempre se encontra um ponto qualquer, semântico ou formal, onde as correspondências não são perfeitas. Tampouco existe, aliás, poema que resista a críticas desta natureza. Poemas, afinal, são jogos complexos que nada rendem quando lidos simplisticamente. Traduzi-los equivale a potencializar sua complexidade num difícil equilíbrio entre o que se perde e o que se ganha (p. 29).

Entretanto, a partir do início do século XX, há uma ruptura com o aspecto normativo da crítica, sobretudo em relação ao seu caráter de simples julgamento moral ou estético. Com Ferdinand Saussure, torna-se possível delimitar a especificidade da língua, o que instaura um caráter científico para os estudos da linguagem. Portanto, à poética coube o estudo da literatura, desde então concebido como “uma ciência do discurso literário”. Assim, opera-se uma divisão

fundamental entre a “ciência da literatura” e a crítica, pois a primeira “trata dos sentidos”, enquanto a segunda “os produz” (Barthes, 1966, p. 56).

A crítica não julga simplesmente, mas também produz sentidos. É preciso considerá-la como um resultado desse “entrelaçamento”, pois, como se verá adiante, o cientificismo não necessariamente dá conta das implicações trazidas pela tradução no trânsito das literaturas pelas diversas culturas. A tradução é o próprio gesto crítico. Criticar traduções é, então, um gesto duplo.

De acordo com Tzvetan Todorov (apud Brunel, 1988, p. 17), um dos sonhos do positivismo nas ciências humanas é a distinção, ou mesmo a oposição, entre interpretação e descrição, sendo esta última uma atividade segura e definitiva. A partir do século XIX, foram formulados projetos para uma crítica “científica”, que banisse qualquer “interpretação” e se constituísse como pura “descrição”.

Talvez, a primeira tarefa da crítica literária seja mesmo a de descrever. Segundo Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero (1980),

à poética, objeto das cogitações de Aristóteles e seus imediatos sucessores, coube a função de representar o saber dos gregos no terreno estético (...) não passou de preceitos acerca do poema épico, do gênero lírico em seus vários matizes, do gênero dramático que consistia somente na tragédia e na comédia, escritas em versos (p. 322-3).

Percebe-se, então, que a definição de Sílvio Romero tende a um caráter mais científico. Pelo menos é o que nos parece, quando o autor define crítica como “uma parte dessa

ciência [que] se encarrega praticamente de verificar se as leis que regem as criações espirituais foram convenientemente utilizadas pelos que delas escreveram” (p. 343). Ou, talvez uma definição melhor, apontada pelo autor:

A parte da lógica aplicada, que, estudadas as condições que originam as leis que regem o desenvolvimento de todas as criações do espírito humano, científicas, artísticas, religiosas, políticas, jurídicas, industriais e morais, verifica o bom ou mau emprego feito de tais leis pelos escritores que de tais criações se ocuparam (...) vê-se que a crítica não é mais do que um simples *controle* das vistas alheias (p. 343-4).

Assim, a descrição, como atividade segura, propõe controlar, apontando as características da obra como critério de avaliação para os que dela se encarregam. Romero defende essa postura, tomando-a como uma forma de fazer ciência. Despreza, portanto, o julgamento como requisito básico para a crítica. Conseqüentemente, sua atitude com relação à tradução é de preconceito. Segundo relata Paes (1990), “Sílvia tinha inclusive preconceito contra as traduções de poesia: considerava-as ‘verdadeiros jogos de paciência inutilmente gasta’, pois no seu entender, a ‘poesia não se traslada sem perder a mor parte de sua essência’” (p. 9).

Em uma defesa incondicional do caráter científico da crítica, José Guilherme Merquior (1982) anuncia que a sua pretende descrever e julgar o complexo acasalamento das idéias e das formas. O autor declara não visar a um panorama de toda a cultura intelectual e estética, mas, simplesmente, à desmontagem sistemática de uns poucos nexos míticos, subtraídos

à consciência da maioria da própria intelectualidade. Sua tarefa epistemológica – sua missão no campo do conhecimento – é restaurar o sentido da objetividade (p. 31).

A objetividade é o mais alto corolário de um texto científico, contudo não abarca o objeto de investigação em sua totalidade. Um poema traduzido exige não só ser descrito, mas julgado conforme suas qualidades, que são, supostamente, transmitidas pela tradução, principalmente devido ao risco de simplificação a que a tradução se submete diante desse tipo de texto. De forma enfática, Dora Ferreira da Silva (*Mais!* 19 mar.00) declara não concordar com a idéia de “simplificação” do poema original, a fim de evitar as dificuldades ao leitor (p. 78), expondo assim mais um dos problemas enfrentados pelo tradutor.

José Veríssimo de Valentim Magalhães (1954) é um dos que defende um certo positivismo na crítica, Para Veríssimo, a crítica existe, e tudo que existe tem uma razão de ser. Ela não só existe, como se constitui de um corpo de doutrina, um conjunto de regras, de princípios derivados do estudo, da meditação, da comparação das grandes obras. A psicologia, a sociologia, a moral ministram ao estudo de tais obras, dados, explicações, esclarecimentos, que dão à crítica um certo grau de positividade, comprovada pela unanimidade na apreciação dos grandes poetas.

A crítica, pode-se afirmar, constitui um dos ramos do saber, pois enquanto estudo individual ela resgata os estudos anteriores e projeta sua continuidade. A crítica tem, portanto, uma história. Mas ela também pode ser história, história literária. Com Charles Augustin Sainte-Beuve, por exemplo, a história literária pretende se tornar uma espécie de “história natural literária” e “estabelecer uma classificação dos espíritos”.

Contudo, Marcel Proust (1954) censurou Sainte-Beuve por sua observação da literatura a partir da categoria do tempo, por ter se cercado de todas as informações possíveis

sobre um escritor, ao confrontar suas correspondências, fazer perguntas a homens que o haviam conhecido. Segundo Proust, ele menosprezou “aquilo que uma vivência um pouco mais profunda de nós mesmos nos ensina: que um livro é produto de um *eu* diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios” (p. 172). Nesse sentido, poderíamos dizer que a crítica proustiana merece o epíteto de “impressionista”.

Quanto às críticas pertencentes ao nosso *corpus*, que também podem ser denominadas críticas jornalísticas (de tradução), não procedem, elas também, das impressões do momento? Nelas, não se pode esquecer, está presente o “temperamento” do crítico. Tristão de Alencar Araripe Júnior (1960) denomina-o de “temperamento emocional representativo”, afirmando que os mais aptos são chamados ao exercício de “satisfazer a necessidade coletiva”, que é de a “elevar-se acima de si mesma por via dos elementos imaginativos” (p. 510-11).

A despeito de julgamento e temperamento caminharem juntos, consoante a definição de Afrânio Coutinho (1975), a impressão de uma obra dispensa o julgamento, visto que a crítica impressionista é:

antes uma forma de crítica artística, nada tendo que ver com a notícia de livros. A tendência marcante da crítica impressionista é sair do objeto para o sujeito, é mudar ou transferir o interesse para o crítico, suas impressões e emoções, despertadas pela leitura ou escuta ou apreciação de uma obra de arte (...) sua característica mais relevante é a recusa à análise e ao julgamento (p. 131-2).

Assim, estamos diante de um problema conceitual. Cada tipo de crítica não se permite ser considerado isoladamente, mas o ato de julgar é comum a todos eles, principalmente no que se

refere à crítica de tradução, mesmo a implícita, ou seja, sem nenhuma referência ao processo tradutório.

Qual seria o método da crítica de tradução, se se trata de uma crítica impressionista? A relação do simbolismo com a literatura é vicária, um tipo de realidade pelo seu contrário. O simbolismo é que faz avançar a crítica. O crítico do simbolismo é o da consciência criadora. Nela, o crítico tem de trabalhar o valor da subjetividade, que está sendo imposto. Devido à variedade de partidos, gostos e ideais, podemos pensar que esse tipo de crítica de apreciação não sente nenhuma necessidade de se basear numa teoria corrente da literatura. De fato, o que há é um conjunto de postulados e de preconceitos.

João Ribeiro (1963), mesmo considerando a crítica como parasitária, preocupa-se em distingui-la. Para ele, a crítica é dotada de duas naturezas: a *escrita*, fundada em leis eruditas e em sábias retóricas – séria, urbana e feita de consciência, pode-se transformar de sentença de juiz em libelo difamatório – e a *consuetudinária*, ou seja, a crítica dos costumes (p. 49). Sua definição mais exata recai sobre o que ele denomina de “*paralaxe dos dous antípodas*”, em outras palavras, a possibilidade de ler a obra sob vários ângulos caracterizaria, em parte, a interpretação.

O “entrelaçamento” das funções da crítica é corroborado por afirmações como a de Eduardo Portela (1958), que vê nessa atividade um caráter tridimensional: “O julgamento da obra é uma consequência lógica da aproximação intuitiva e do conhecimento científico” (p. 56). O autor reconhece que não pode haver um método único que sirva a todas as obras, mas cada obra exige um método distinto, reconhecendo assim a diferença que marca o texto crítico.

Como notamos até agora, não há como reduzir a crítica a uma só definição, tendo em vista a diversidade que a compõe, o que nos força a buscá-la na sua generalidade, dando-lhe um estatuto de tudo poder abarcar. Essa é a postura implícita nas declarações de Tristão de Athayde

(apud Lima, 1945), quando afirma que “a crítica literária tem sido [...] uma visão da vida através das obras alheias e, simultaneamente, uma concepção das obras alheias através da vida” (p. 15). Ele considera a crítica literária não uma atividade parasitária da literatura de criação e a ela contraposta, e sim uma atividade autônoma, apenas distinta da atividade criadora, mas cheia de contatos com ela e representando, antes de tudo, uma concepção geral da existência. É o que sugere a seguinte definição:

criticar não é se prender a uma obra, a esta obra. Embora ela seja o seu objetivo direto e imediato, para vê-la bem, tem de ultrapassá-la. Deve procurar ver tudo. Ver o conjunto das coisas. Procurar o que fica *antes*, por *trás* ou *depois* da obra. Considerar o conjunto das obras. Nunca perder de vista a totalidade da existência. (...) Saber *compreender*, saber abrir-se ao real, ao real na sua infinita complexidade, eis um dos dons preliminares de todo crítico que se preza (p. 18).

Athayde afirma ainda que “não há *crítica*, verdadeiramente, sem uma filosofia de vida e sem um julgamento das obras” (p. 21), além do que “a crítica é sempre seleção” (p. 40). Daí a afirmação de Massi (*Mais!* 14 mai.95): “a tradução poética é sempre uma forma de eleição. Desde o final do século 19, assumiu o compromisso de ser uma leitura seduzida pela lâmpada da interpretação. Traduções, como as que Baudelaire realizou da obra de Poe, foram decisivas para os rumos da lírica moderna” (p. 57). Aqui, mais uma vez se vê a importância da tradução para a literatura.

Tal como a tradução, a crítica promove um ambiente favorável à literatura, para isso nem precisando ser o crítico dotado de genialidade. No seu caráter mais simples, sua contribuição se deixa transparecer. Athayde comenta que

mesmo quando não se disponha da genialidade de um Sainte-Beuve, – para quem essa crítica hebdomadária por ele imortalizada, foi mais um pretexto para nos dar a sua própria visão da vida, do que a imortalização dos seus criticados, que hoje nos aparecem, em sua generalidade, como meros fantasmas sem vida própria, cujas pessoas e cujas obras valeram menos por si mesmos do que como alimento ao gênio crítico de Sainte-Beuve, – mesmo quando o crítico não se aproxime sequer desse modelo, a crítica semanal, militante, imediata e quase jornalística, tem a sua razão de ser. É ela que mantém o *ambiente* literário (p. 56).

A crítica brasileira (no nosso caso, a da *Folha de S. Paulo*) mantém esse ambiente literário graças às traduções, pois é através delas que temos um amplo contato com a literatura mundial, é através delas que as obras disseminam, sobrevivem. As traduções, em nossa hipótese, promovem o “entrelaçamento” necessário, mas impossibilitado pela necessidade do uso de distinções que tentem especificar a crítica em sua diversidade, que reúne o julgamento, a descrição, o conhecimento e a compreensão da obra literária.

Se se julga, se descreve, se conhece a obra literária, urge compreendê-la. Alfredo Bosi (1988) entende ser a *compreensão* um *fenômeno* que consiste em conhecer a estrutura dos significados e a dinâmica dos valores de uma obra, graças a operações subjetivas (*Erlebnis*:

“vivência”) peculiares às ciências do Homem (p. 283). Segundo o autor, compreender uma obra é tomar conhecimento dos seus “perfis” (termo caro a Husserl), que são múltiplos, às vezes opostos, e não podem ser substituídos por dados exteriores ao fenômeno tal como este se nos dá (p. 284). Reconhece-se que a subjetividade está presente, porém sem opô-la a um grau de positividade.

Contudo, para Otto Maria Carpeaux (1943) um dos mais graves problemas da estética e da crítica é “o problema da sinceridade” (p. 37). O autor acrescenta que

são as ideologias de toda ordem que se opõem à *compreensão* do mundo. Por força das ideologias, estamos impedidos de “construir frases”, de ler poesia. Por força das ideologias, estamos impedidos de ler no dicionário do Cosmos, de “construir o mundo” (p. 34-5; grifo nosso).

Ainda que se opondo à compreensão, as ideologias tão somente, conduzem a leitura, ou mesmo a construção de frases a um certo estereótipo. Portanto, seria preciso fomentar a compreensão. É o que expõe Afrânio Coutinho (1975):

o que vale à crítica é fomentar a compreensão e apreciação, é mostrar em que consiste a obra, quais as suas qualidades e estrutura, sua forma e a essência de seu valor, tudo o que está presente na obra, como um sistema de elementos artísticos, sinais e artifícios estéticos que funcionam com o objetivo de despertar o prazer do público (p. 132-3).

Álvaro Lins (1964), em sua definição de crítica, declara que “o ato crítico é aquele que completa, que retifica, que amplia ...” A criação do crítico vem da possibilidade de levantar, ao lado ou além das obras dos outros, idéias novas, direções insuspeitadas, novos elementos literários e estéticos, sugestões de bom gosto, sistematizações, esquematizações, quadros de valores. Lins considera a crítica num tríptico aspecto: interpretação, sugestão e julgamento, e despreza a crítica dita científica, para ele, “dogmática, didática – sempre falida e desacreditada” (p. 370). Mas a crítica é, antes de tudo, um gênero literário de criação que apresenta duas faces: a interpretação, ligada à intuição, e o julgamento, ligado à razão.

A tentativa de apresentação das quatro principais ambições da crítica literária – descrever, saber, julgar e compreender – expõe muitos conflitos latentes. Vimos, por exemplo, que alguns críticos problematizam essas funções quanto à sua posição na crítica, e que nem sempre elas convivem pacificamente. É o que demonstram certas afirmações de críticos brasileiros, no que se refere à distinção das funções que, para a crítica, não ocorrem de forma autônoma.

Wilson Martins, em *Interpretações* (1946), como indica o título de sua obra, é partidário da interpretação, considerando-a mais importante que o julgamento, visto que aquilo que a interpretação consegue, o julgamento jamais pode pretender: “descobrir não só as possíveis intenções do autor, mas ainda, aquilo que ele próprio não pretendeu...” (p. 208) Tal autor aplica o conceito de interpretação aos gêneros que não têm explicação em si mesmos, o romance e a poesia, ou seja, aquilo que podemos classificar sob o título de *ficção*. Para um *ensaio*, haveria tão somente julgamento, pois as intenções vêm expressas de maneira clara (p. 211). Sua incoerência, talvez, resida no fato de admitir que o que ele chama de *parti pris* – políticos, religiosos, morais – pode prejudicar a interpretação ou orientá-la numa direção determinada, facilmente reconhecível

e, portanto, passível de ser neutralizada pelo exame do próprio leitor, apesar de reconhecer que há preconceitos dogmáticos, contra os quais de nada podem os autores nem as obras (p. 213). Martins afirma de forma contundente que “a maior tarefa do crítico literário é interpretar, e não julgar” (p. 214), defendendo a interpretação nos seguintes termos:

interpretar é mesmo mais fascinante. Ultrapassar os limites da própria obra examinada; antever as suas conseqüências; descobrir suas origens; saber se seus defeitos serão exclusivamente literários ou alcançarão influência no social, no político, no quadro moral – eis as possibilidades superiores da interpretação (p. 222).

Ao contrário de Carpeaux, Martins não vê razão para combater o impressionismo, pois para ele “a crítica é subjetiva – seus processos é que serão objetivos” (p. 223). Esse autor não acredita, portanto, na crítica literária como ciência, nisso concordando com Lins, para quem a crítica é o professorado da literatura, um gênero literário criador e independente.

Coutinho (1975) torna ainda mais problemática essa questão, ao afirmar que a “finalidade da crítica é análise, explicação e interpretação do fenômeno literário.” Para ele, “a crítica não se confunde com a arte literária, não é um gênero literário, nem o processo crítico se identifica com o processo criador peculiar às formas de literatura imaginativa” (p. 125), sendo que uma mera redução à crítica impressionista seria fazer autobiografia. Ao combater o impressionismo, o crítico defende a idéia de um corpo doutrinário que guie a crítica em seu julgamento, o qual deve seguir-se à dissecação do texto, sua análise, comparação e interpretação, visto que julgar seria aplicar a lei aos fatos.

De certo modo, a crítica literária usurpou o domínio tradicionalmente reservado ao estudo da ficção e da poesia. É o que declara Nestrovsky (*Mais!* 20 jun.93): “entre os alunos de literatura, é bem mais comum encontrar bons conhecedores de Bakhtin ou Derrida do que de Rabelais ou Rousseau. (...) muitas são as correntes novas da crítica e via de regra, por motivos teóricos ou profissionais, elas preferem permanecer incompatíveis entre si” (p. 30). Essa incompatibilidade mantém o alto grau de especialização da crítica literária, combatido por Frank Kermode, autor de *Um Apetite pela Poesia* (apud Nestrovski, *Mais!*, 20 jun.93), o que reforça nossa tese de que não há, necessariamente, uma distinção que exija uma compartimentização dos “diferentes” textos.

A diferença é constitutiva da linguagem, e a distinção, aqui, funciona como uma ferramenta metodológica. Se admitirmos a existência de um texto crítico, forçosamente, teremos de admitir que há textos que não o são. Um parente mais próximo do texto crítico seria a análise que, por não implicar obrigatoriamente numa interpretação, não é necessariamente crítica. Coutinho (1975) faz uma distinção entre análise e crítica, afirmando que aquela é uma etapa preliminar a esta, pois a análise não envolve julgamento. A análise, no seu entender, tem a função de

dissecar, separar, dissociar o todo que é a obra de arte em suas partes componentes, em seus diversos elementos. É verificar a composição da obra, é deslindar a sua estrutura. É identificar, depois de devidamente separados e desintegrados, todos os elementos formadores dessa estrutura. É examiná-los um a um, procurando compará-los com a tradição, distingui-los e classificá-los (p. 162).

Com relação à interpretação, Bosi (1988) postula que *Interpres*, para os romanos, referia-se ao agente intermediário entre partes em litígio. Com o passar do tempo, *Interpres* assumiu também a função de *tradutor*: o que transporta o significado da sua forma original para outra; de um código primeiro para um código segundo; o que pretende dizer a mesma mensagem, mas de modo diferente. A interpretação opera nessa consciência intervalar, e ambiciona traduzir fielmente o mesmo, servindo-se dialeticamente do outro. O outro é o discurso próprio do hermeneuta (p. 277).

A tradução aumenta e modifica não só o original, como também a língua para a qual se traduz. A fidelidade em tradução, pode-se dizer, é uma arte, o tradutor deve inventar o modo mais adequado de verter o sentido. Isso nos leva à questão da criatividade, amplamente considerada nos artigos do nosso *corpus*. Neles, os críticos avançam em relação à sua visão “logocêntrica”, já que apoiada no exame de algumas estruturas textuais e contextuais. A interpretação tenta recompor aquele movimento para um sentido que atravessou o texto a ser lido.

Tal qual Bosi aponta, é o *telos* que imanta e dá coerência aos dados colhidos a respeito da gênese psíquica e social de um texto. A origem, por sua vez, não é determinação absoluta. O ato de interpretar, enquanto mediador entre forma e evento, não quer submeter a escrita a uma “explicação” onipotente da sua gênese, pois essa atitude causalista acabaria reduzindo e injustificando a dinâmica das conotações e das associações que o trabalho formal propicia ao poeta no momento inventivo do fazer literário (p. 275-8). A boa interpretação, para ele, é uma leitura “afinada” com o espírito do texto. Seria o leitor conseguir dar, em voz alta, o tom justo ao poema. Bosi também faz uma distinção entre análise e interpretação, mas, para ele, “se a análise literária é uma leitura de expressões, e não um recorte de segmentos materiais, ela

não pode separar-se do trabalho da interpretação” (p. 281). Inseparáveis, remetem à questão do *pormenor*. Assim sendo, ele declara: “A afinação do tom e a busca da perspectiva exata iluminam os dados particulares” (p. 283).

O texto traduzido serve aos propósitos da crítica literária, já que é dele que partem as investigações. O objeto de análise passa a ser o próprio texto traduzido, como provam algumas das resenhas elencadas no próximo capítulo. A crítica, então, buscaria uma perspectiva, procuraria afinar o tom, de modo a perceber os dados particulares da obra. Essa postura coaduna perfeitamente com a atitude daqueles estudiosos da Bíblia, para os quais nem a má tradução seria capaz de comprometer a mensagem do texto. Trata-se do ler entre as linhas. Segundo Derrida (1984), Benjamin diz que esta leitura ou esta versão intralinear do texto sagrado é o ideal de toda tradução: a pura traduzibilidade (p. 103).

A impossibilidade de teorizar a “crítica” é amplamente confirmada pelas inúmeras tentativas de defini-la. Se a crítica resiste, é porque já no seu interior ela é problemática. Utilizando-se das palavras de Veríssimo, todavia, a crítica existe, e tudo que existe tem uma razão de ser.

Questionável em seu próprio interior, a crítica literária resiste a uma teorização que a torne definível por excelência, particularizando-a em relação aos demais textos também considerados críticos, tais como os da crítica de tradução, da filosofia, da ciência, da psicanálise e assim por diante. Essa apresentação resumida das definições de crítica literária tem o intuito de demonstrar que uma possível “crítica de tradução” traz em si pressupostos semelhantes, pois a maioria dos resenhadores, ou são professores de literatura, ou são críticos literários.

Essa postura se justifica, principalmente, se nos servimos da noção benjaminiana de *sobrevida*. É nesse sentido que Berman (1995) afirma serem “as obras que clamam e autorizam

algo como a crítica, porque elas *precisam*. Elas precisam da crítica para se comunicar” (p. 39). Assim, tanto a crítica literária quanto a crítica de tradução estão empenhadas na mesma tarefa. “*A crítica [em geral] está ontologicamente ligada à obra*” (p. 39; grifo do autor). Eis porque um panorama da crítica literária ajuda a entender o comportamento da própria crítica de tradução.

A noção de *sobrevida* deve ser acompanhada da noção de *contaminação*, pois não pode haver um texto livre do contágio de outros textos. Poderíamos afirmar que não há texto que seja completamente literário, ou mesmo religioso, filosófico, psicanalítico, científico etc. Todos eles se acham imbricados, mas não de uma forma que sugira confusão. A predominância de um aspecto possibilita-nos construir distinções que nos permitem tratar dos fenômenos em contextos particulares.

Essas distinções nos fornecem uma delimitação provisória, motivo pelo qual privilegiamos as críticas que fazem menção a algum problema detectado na tradução. Os textos que compõem nosso *corpus* mencionam sempre a palavra “tradução”, critério que permite classificá-las como crítica de tradução, e não somente resenha avaliativa de uma obra traduzida. Marilene Felinto (*Mais!* 11 jul.93, ver *jornal* p. 8) trata desse aspecto, ao sugerir que haja distinções entre resenha e crítica literária.

Ao falar de literatura, pretende-se especificar qual a crítica de tradução privilegiada neste estudo. Não seria simplesmente crítica de tradução, mas de tradução literária, pois, como afirma Achcar (1993), “a tradução é uma prática literária especial” (p. 11). De fato, obras de psicanálise têm sido objetos de sérias investigações dentro dos estudos da tradução, pois seus conceitos são largamente discutidos quando são traduzidos para outras línguas. E por que filosófica, religiosa, psicanalítica, e não somente a crítica literária? Ora, literário aqui poderia ser entendido como tudo aquilo que se escreve de uma determinada forma, com um determinado

fim, empregando para isso metáforas, imagens, sons e outros meios próprios da literatura. Com isso, filosofia, religião e psicanálise, entre outros textos, estariam mais próximos do que chamamos de literário.

No caso do texto literário, há que se considerar o “fonocentrismo”. Tal como aponta Derrida (1973), “a essência da *phonè* estaria imediatamente próxima daquilo que, no ‘pensamento’ como *logos*, tem relação com o ‘sentido’...” (p. 13). Outrora, a poesia era mais absorvida pelo público, então imerso no logocentrismo – sistema que privilegia a voz em detrimento da escrita –, que também seria um fonocentrismo, ou seja, a “proximidade absoluta da voz e da idealidade do sentido” (p. 14). Assim, o logocentrismo seria solidário com a determinação do ser de ente como presença (p. 15). Hoje, entre nós, a oralidade está separada da literariedade. Numa época em que se privilegia o logocentrismo, a escritura é rebaixada, pensada como mediação de mediação e queda na exterioridade do sentido.

A escritura é o que caracteriza os textos aqui considerados. Este é o meio pelo qual a crítica *sobrevive*, e é por causa da escritura que a crítica é rebaixada, considerada subsidiária da obra literária. Tal é a condição da crítica, mas não sua definição. À medida que a crítica se torna escritura, o texto criticado se torna pré-texto. Os textos não preexistem à sua escritura, eles se escrevem à medida que o escritor lê a linguagem e outros continuam a leitura de sua escritura. É nesse sentido que o tradutor é também autor-escritor. Ocorre, assim, o “entrelaçamento”, que faz com que a crítica de tradução e a crítica literária possuam o mesmo objetivo, a mesma atitude e os mesmos meios, corram todos os riscos daquela aventura na linguagem, daquela navegação primeira e arriscada de que fala Derrida, referindo-se à escritura.

Tal risco pode tornar a crítica “anêmica”, nos dizeres de Leyla Perrone-Moisés (*Mais!* 25 ago.96), “reduzida ao rápido resenhismo jornalístico, necessário, mas não suficiente” (ver

jornal p. 9). Contudo, devemos lembrar que a crítica é o meio pelo qual a literatura sobrevive, embora possa parecer que tal atividade corra o risco de desaparecer, como alguns pensam – a autora acredita que, com a inexistência dos critérios de julgamento e de uma hierarquia de valores, a crítica torna-se extremamente problemática. O que há é uma transformação, uma adaptação às novas estratégias exigidas pelo trabalho da desconstrução.

PARTE III

DA DEFINIÇÃO DE CRÍTICA DE TRADUÇÃO

E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A TRADUÇÃO

A “prova” de uma crítica não é de ordem “alética”
(não depende da verdade).

Roland Barthes

3.1 - Crítica literária de tradução *versus* crítica de tradução

Retomemos, por ora, as “distinções” que nos ajudarão a compreender nosso objeto, mas não sem deixarmos de problematizá-las, visto acreditarmos não haver uma distinção que marque a crítica de tradução e a crítica literária como campos distintos de conhecimento, como sugerem José Paulo Paes (1990) e Neubert e Shreve (1992). Por essa razão, começaremos com a própria crítica de tradução.

Em geral, afirma Ascher (*Mais!* 16 mai.93), “criticar traduções é fácil havendo um original para o cotejo, sempre se encontra um ponto qualquer, semântico ou formal, onde as correspondências não são perfeitas” (p. 29). Tal simplificação desconsidera as múltiplas relações que um texto produz.

Mas, antes de discutirmos sobre essas questões, achamos necessário fazer uma ressalva. Refletir sobre a crítica de tradução no Brasil remete-nos, quase que inevitavelmente, a Haroldo de Campos. Em seu artigo “Da Tradução como Criação e como Crítica” (1967), esse autor fala da impossibilidade da tradução de poesia e prosa. Diante disso, seria preciso substituir os conceitos de poesia e prosa pelo de *texto* (p. 23; grifo do autor). Enquanto produção de textos *criativos* (grifo nosso), a tradução para Campos será sempre “recriação” ou “criação” paralela, autônoma, porém recíproca. Sua noção de “criação”, tão presente nas críticas que compõem nosso *corpus*, é o que promove sua aparente distinção em relação àqueles que postulam uma tradução “fiel” em seu sentido mais estrito, embora a “fidelidade” em relação à tradução esteja implicada em as ambas as posturas críticas.

A noção de texto, aqui, deve ser entendida sob uma perspectiva que leva em conta as reflexões derridianas, com as quais é possível revelar os axiomas dominantes num texto crítico

sobre tradução e/ou literatura. Para entendermos como é importante trabalharmos com essa noção, voltemos à discussão sobre crítica de tradução. De acordo com A. Neubert e G. M. Shreve (1992), há no interior da própria crítica de tradução, uma

diferença entre crítica literária de tradução e *crítica de tradução*. A primeira focaliza as qualidades textuais ou literárias da obra enquanto tradução. A tradução é julgada por seus méritos como um texto da língua alvo. A crítica de tradução, por outro lado, avalia o texto *como uma tradução*” (p. 16-17).

Essa definição é fundamentada numa concepção de tradução enquanto modelo, no caso, o modelo crítico. Questão retomada por Jorge Coli (*Mais!* 8 out.00), quando, ao discorrer sobre o trabalho de Ivo Barroso, afirma que este “compara, atento e cuidadoso, as diversas traduções, assinalando qualidades e defeitos, dissecando infidelidades e achados felizes, justificando preferências. É um modelo de análise” (p. 80). Com isso, nosso pressuposto em relação a uma crítica de tradução seria o de que uma crítica de tradução devesse ter como característica um texto que discutisse tão somente a tradução. Uma distinção com propósito didático, mas que analisada mais profundamente não pode ser sustentada. Tal é o caso das críticas aqui relacionadas, as quais não necessariamente discutem a tradução em sua totalidade.

Poderíamos caracterizar uma crítica de tradução pela presença no texto da palavra “tradução”, que, em muitos casos, aparece logo no título. Da mesma forma, poderíamos levar em conta a predominância do discurso tradutório nas críticas. Apontaremos a seguir as que apresentam, exatamente, essas características. Mais de 60% das críticas de nosso *corpus* contêm no título a palavra “tradução”, ainda que algumas delas nem façam qualquer referência à tradução

(cf. capítulo 4). As críticas a seguir podem ser tomadas como críticas de tradução na acepção dada por Neubert e Shreve.

Resenhas como “Tradução contém erros” e “Portugueses recusam edição brasileira de ‘Ulisses’”, de Paulo César de Souza (*Mais!* 10 fev.90), trazem exemplos que são o centro da reflexão neste caso. “Tradução revela sátira poética de Lord Byron”, de Paulo Vizioli (*Mais!* 24 fev.90), empresta à tradução um estatuto secundário; “Traduções de Pignatari primam pela pirotecnia”, de Marcelo Coelho (*Mais!* 22 dez.90), apesar de seus poucos exemplos, chama atenção para a habilidade do tradutor em de dar vida aos textos traduzidos, comparando-o com outros dois tradutores da mesma obra; o mesmo ocorre em “Tradução primorosa traz inéditos de Mallarmé”, do mesmo crítico (*Mais!* 19 jan.91), em que a tradução de Grunewald é comparada à de Augusto Campos; “‘Teogonia’ é reeditada com revisões e o original grego”, de Junito Brandão (*Mais!* 20 abr.91), ressalta somente a transliteração dos nomes gregos, no seu entender se procedeu de forma correta; em “Obra-prima de Conrad permanece atual”, Marilene Felinto (*Mais!* 22 jun.91), sem fazer nenhuma referência ao tradutor, denuncia equívocos de tradução que comprometeriam o texto de Conrad; “Augusto de Campos recria o fulgor de Hopkins”, de Nelson Ascher (*Mais!* 1º jun.91), não apresenta exemplos práticos, mas reflete sobre a postura do tradutor, como fica evidente no seguinte trecho:

o tradutor se viu forçado, colocando-se numa instância mais abstrata do fazer poético, a repensar o sistema lingüístico e idiomático (“homemade”, no caso) que possibilitou ao inglês construir seus textos (...). O tradutor foi quase que obrigado a postular a possibilidade de fazer com o português o que o autor fizera com o inglês, ou seja, carregá-lo de reverberações e espelhamentos

sonoros, subvertê-lo com ritmos estranhos, introduzir nele neologismos obtidos por meio da montagem de palavras habituais, maleabilizar ao ponto da deformação sua sintaxe (p. 14).

“Coletânea reúne grande parte dos poemas”, de Régis Bonvicino (*Mais!* 29 mar.92), exemplifica a tradução em dois parágrafos, dando ênfase a seu caráter explicativo. Arthur Nestrovski (*Mais!* 23 jul.95), em “A poesia do abandono: a Nova Alexandria lança coletânea de Coleridge em tradução de Paulo Vizioli”, dedica um parágrafo aos problemas detectados na tradução, chamando atenção para o valor informativo da introdução feita pelo tradutor.

“Versões deturpadas de termos jurídicos comprometem enredo de livros como ‘A Firma’ e ‘Filadélfia’”, de Walter Cenevita (*Mais!* 22 mai.94), por sua vez, é inteiramente dedicado aos equívocos da tradução. Como sugere o título, essas traduções são consideradas tão problemáticas que desfigurariam completamente as obras. O crítico chega a introduzir no fim do texto um glossário que corrobora sua argumentação, caso nada comum nas críticas até então analisadas.

“Obra-prima de Hegel é traduzida: a ‘Fenomenologia do Espírito’, escrita pelo filósofo em 1807, ganha sua primeira versão integral brasileira”, de Marcos Lutz Mueller (*Mais!* 24 mai.92), é o que poderíamos chamar de crítica de tradução filosófica. Tal texto pretende corrigir a tradução, ao sugerir soluções que ajudariam a repensar a obra, principalmente a partir das questões de linguagem imposta por Hegel. Idêntico tratamento recebe “Theodor Adorno reflete sobre a vida danificada: sai no Brasil ‘Minima Moralia’, considerado a obra-prima do pensador alemão”, por parte de Gabriel Cohn (*Mais!* 22 nov.92). Em “O batismo do mundo segundo Wittgenstein: nova tradução de ‘Investigações Filosóficas’ desrespeita o original”, João

Vergílio G. Cuter (*Mais!* 26 fev.95) dedica os quatro últimos parágrafos à tradução, e a considera bastante problemática, como sugerem as afirmações a seguir:

Já havia, no mercado, duas más traduções das “Investigações Filosóficas”: a publicada na coleção Os Pensadores e outra, pela Fundação Calouste Gulbenkian. Agora, temos três (...) Não me refiro, é claro, apenas a minúcias (erros de digitação ou de português).

Elas poderiam, sem dúvida, ser apontadas e, para quem faz uma primeira leitura do livro, podem representar um obstáculo sério (pontos de interrogação, por exemplo, foram substituídos por pontos finais em mais de uma passagem). Não me refiro, tampouco, a opções que, na minha opinião, são menos felizes (como traduzir “meinem”, do começo ao fim, por “ter em mente”).

Refiro-me, por exemplo, ao fato de haver, em média, um parágrafo a cada três páginas que, na tradução, tornou-se, ou completamente incompreensível, ou completamente discordante do original. Refiro-me a sentenças inteiras que foram completamente suprimidas, ou ainda, à figura do parágrafo 48, cujas cores foram substituídas por uma legenda que, ela mesma, está completamente incorreta.

A tradução não é irrecuperável, mas, tal como está, não passa de um rascunho necessitando urgentemente de uma revisão técnica que, apesar de alardeada na página de rosto, na melhor das hipóteses não foi feita (p. 55).

Na crítica denominada “Os perigos da filosofia: é publicada no Brasil a primeira tradução de ‘O Ser e o Nada’, de Jean-Paul Sartre”, de Thelma Lessa da Fonseca (*Mais!* 11 mai.97), além de oferecer exemplos, a autora comenta as decisões implícitas na tradução de Paulo Perdigão. Segundo Fonseca, o hermetismo da terminologia sartriana, na realidade, supõe questões teóricas que não podem ser reduzidas a problemas de tradução, pois envolvem querelas interpretativas. “Além de considerá-las, a tradução do texto sartriano deve também acautelar-se pela via da letra do próprio texto” (p. 61).

“‘O Livro de Jó’ descerra os meandros da tradução”, de José Lino Grunewald (*Mais!* 14 fev.93), é um outro tipo de crítica, a que analisa textos religiosos, os quais, assim como os filosóficos, suscitam tantos problemas, ou mais, do que um texto propriamente literário. Já “Karel Tchépek reconta a Bíblia: a editora 34 lança tradução de ‘Histórias Apócrifas’, de um dos maiores escritores tchecos”, de Arthur Nestrovski (*Mais!* 5 fev.95), apesar de referir-se aos textos bíblicos conhecidos como “Evangelhos Apócrifos”, é uma crítica de tradução literária, por tratar de um texto que, segundo Nestrovski, reconta no “melhor estilo do Leste”, por meio de diálogos imaginários, a “história ‘real’ – nem épica, nem lírica, nem dramática –, a história dos pequenos homens e mulheres, que se transformaram em História, com ‘h’ maiúsculo, cada vez que alguém faz do acontecido um poema, ou um evangelho” (p. 48). A peculiaridade dessa crítica é foco dado a um único verbete, a palavra “apócrifo”. De forma geral, porém, não se entra no mérito da tradução da obra, observando-se apenas que se trata da primeira tradução literária direta do tcheco para o português.

A tradução de um texto psicanalítico apresenta tantos ou mais problemas que a de textos filosóficos e religiosos. É o caso de “O processo criativo de Freud: sai no Brasil trabalho que reconstitui a partir de manuscritos a gênese da teoria freudiana”, de Paulo César de Souza

(*Mais!* 5 nov.95), cujos últimos parágrafos abordam a tradução, apontando para o problema da fidelidade. O crítico chega a questionar algumas versões, mas reitera que os exemplos mostrados não caracterizam o conjunto da tradução, que pode ser lida sem maiores sobressaltos (p. 60).

Textos científicos, ao contrário do que possa parecer, não estão imunes aos problemas que toda tradução apresenta. A resenha de Maurício Tuffani (*Mais!* 30 ago.98), intitulada “Tradução traidora: obra de divulgação sobre o teorema de Kurt Gödel é relançada com os mesmos vícios da versão anterior”, demonstra o quanto a tradução de textos dessa natureza pode ser problemática, a ponto de invalidar a teoria apresentada. Consoante o crítico, “na edição de 1973 (...) a editora cometeu, com a tradução de Gita Ginsburg, uma enorme seqüência de equívocos com expressões lógicas” (p. 68), dentre os quais um é apresentado.

Um texto sobre teatro é outro exemplo das dificuldades da tradução. Trata-se de “Pirandello, do Teatro no Teatro”, com organização de Jacó Guinsburg, que traz peças já conhecidas com novas traduções. As traduções foram comentadas numa resenha, de Bárbara Heliadora (*Mais!* 19 dez.99), intitulada “O múltiplo humor de Pirandello”, na qual a autora afirma que a tradução contém problemas devido à ilusão de que as coisas possam ser ditas da mesma forma em italiano e em português. O crítico dedica dois parágrafos para exemplificar os problemas da tradução (p. 76).

“Tradução de Augusto de Campos é ‘ato de amor’: o poeta e tradutor recria com rigor e inventividade poemas de Arthur Rimbaud”, de Leyla Perrone-Moisés (*Mais!* 20 set.92), discute a tradução em termos de criatividade, valorizando a postura de Campos que, ao manter a métrica e as rimas do poema, torna a “equação” poética um verdadeiro quebra-cabeças (p. 21). Para essa autora-crítica, trata-se de uma opção correta, o que sugere haver um método apropriado à tradução de poesia.

A “recriação”, tão apregoada pelos irmãos Campos, é discutida em “O Paraíso transcultural: Haroldo de Campos recria seis cantos de ‘A Divina Comédia’, de Dante”, de Aurora F. Bernadini (*Mais!* 8 mar.98), que comenta o prefácio e oferece exemplos de tradução, confrontando trechos selecionados com o original. A tradução integral da “Divina Comédia”, feita por Ítalo Eugênio Mauro, é analisada por Maurício Santana Dias (*Mais!* 25 jul.99), que cita as traduções parciais empreendidas por outros tradutores brasileiros, dentre eles, Machado de Assis e Dante Milano. O crítico apresenta fartos exemplos da tradução mencionada e discute seu caráter criativo, apontando como problema seu apego excessivo à literalidade.

Em “Nova tradução é equilibrada e respeita originais da ‘Recherche’”, Arthur Nestrovski (*Mais!* 15 nov.92) limita-se a apresentar dois exemplos do que ele considera problemas de tradução. Fábio de Souza Andrade (*Mais!* 31 mai.98), em “A ironia refletida: ‘As Asas da Pomba’, de Henry James, ganha no Brasil edição pouco cuidada”, só trata da tradução no último parágrafo do texto, e apresenta também apenas dois exemplos de erros de tradução.

“Tradutor faz poesia de Púchkin soar parnasiana: antologia tem como mérito rigor formal superior à média das traduções no Brasil”, de Nelson Ascher (*Mais!* 17 jan.93) sublinha que, apesar de ser um trabalho de qualidade excepcional, a tradução de Jorge de Sena ainda apresenta problemas, como o da manutenção de rimas masculinas e femininas, o sacrifício da fluência da dicção, a adequação da escolha semântica. Enfim, para o crítico, que se fundamenta, principalmente, em Roman Jakobson, o vigor do romantismo classicista do russo soaria, em português, freqüentemente parnasiano (p. 27).

Ainda sobre poesia, temos o texto “No fio da navalha: traduções de ‘Poesia Alheia’, de Nelson Ascher, se equilibram entre precisão e invenção”, de Ivo Barroso (*Mais!* 19 jul.98), que discute a questão da dependência de um poema traduzido em relação ao original, ponderando

que “ao mesmo tempo é desejável que funcione como um poema autônomo, ou seja, que disponha da mesma ‘carga poética’ de seu modelo e não que se apresente como um revérbero robótico de experiências laboratoriais” (p. 67). Barroso cita o tradutor em questão como exemplo de quem não pretende transformar os poemas traduzidos em poemas seus. O crítico sustenta que o trabalho de Ascher contém verdadeiras preciosidades, embora aponte dois momentos em que o tradutor teria extrapolado e adotado soluções pouco felizes, mas que não deslustrariam em nada a excelente tradução.

Ivo Barroso (*Mais!* 20 set.98) também comenta, no artigo “O escavador da infância: sai no Brasil antologia de poemas do irlandês Seamus Heaney, ganhador de Nobel de 1995”, as traduções de poemas do referido autor. Em apenas um parágrafo, o crítico descreve os problemas enfrentados pelo tradutor, mas observa que Heaney encontrou, no Brasil, um tradutor que soube reverenciá-lo.

A resenha intitulada “As mãos de W. H. Auden: o poeta britânico analisa suas obsessões nos ensaios reunidos em ‘A Mão do Artista’, onde critica a tecnologia e afirma que só se pode ser moderno ‘por falta de decoro’”, de Felipe Fortuna (*Mais!* 3 out.93), reflete sobre a crítica literária, e igualmente apresenta, no último parágrafo do texto, os problemas de tradução.

Walnice Nogueira Galvão (*Mais!* 14 nov.99) chama atenção para a tradução de “*Finnegans Wake*”, de James Joyce, feita por Donald Schüler. A autora comenta que se trata de uma tradução integral, coisa rara, já que só existe uma similar em francês e uma outra resumida em espanhol. Depois de apresentar um histórico da produção de Joyce, Galvão tece comentários a respeito da tradução, destacando o caráter experimental do processo tradutório, denominando-o de *work in progress*.

A literatura alemã tem como um de seus representantes Stefan George, cujas obras foram reunidas em “Crepúsculo” e traduzidas por Eduardo de C. Valadares. Ao comentar a tradução, Dora Ferreira Silva (*Mais!* 19 mar.00) destaca a falta de preocupação com a rima e discorda com a idéia de simplificação do poema original (p. 77).

Com relação aos clássicos, encontramos uma crítica de uma tradução da *Iliada*, intitulada “Tradução capta desenho sintático da ‘Ilíada’”, de Luiz Alberto M. Cabral (*Mais!* 6 nov.94), que, na abertura da resenha, propõe duas maneiras de se traduzir tal obra: “uma consiste na retenção de todas as singularidades verbais do original; outra, na severa eliminação dos detalhes que distraem ou detêm, na subordinação do sempre irregular Homero de cada verso ao Homero essencial ou convencional” (p. 43). Trata-se de típica crítica de tradução – dentre as poucas existentes no referido *corpus* –, um exemplo de crítica jornalística que deveria servir de modelo. O detalhe desse texto é a presença de rodapés, recurso pouco utilizado: além dessa, somente as resenhas de Thelma Lessa da Fonseca (*Mais!* 11 mai.97), Maurício Tuffani (*Mais!* 30 ago.98) e Walnice Nogueira Galvão (*Mais!* 14 nov.99) lançam mão de notas explicativas.

Prosseguindo com as distinções, Neubert e Shreve (1992) afirmam haver várias realizações do modelo crítico, como, por exemplo, a correção, parte integral do ensino de tradução e uma outra variedade da crítica. Trata-se da revisão da tradução, desempenhada como controle de qualidade.

A crítica de tradução, para esses autores, deve ser comparativa, mantendo-se os textos lado a lado. Tal é o exemplo de críticas como “Ovídio ensina a arte de amar: nova edição bilíngue do célebre poema latino traz tradução clássica de Castilho ao lado de uma nova versão”, de Francisco Achar (*Mais!* 7 jun.92), que, além de exemplos, traz, na introdução, tanto o texto “original” quanto ambas as traduções comentadas. Além dessa, “Duas traduções recuperam a

poesia ardente de Safo: edições trazem a obra da única poeta da Grécia Arcaica, admirada por Platão”, de William Li (*Mais!* 13 dez.92), também apresenta trechos das duas versões comentadas, embora não traga o texto original para um possível confronto.

Podemos observar, em algumas críticas, a presença, a título de comparação, de trechos do original e da tradução, geralmente colocado à parte, em destaque, com escrita em corpo menor. É o caso de “Tradução primorosa traz inéditos de Mallarmé”, de Marcelo Coelho (*Mais!* 19 jan.91); “Augusto de Campos recria o fulgor de Hopkins”, de Nelson Ascher (*Mais!* 1º jul.91); “O Paraíso transcultural”, de Aurora F. Bernadini (*Mais!* 8 mar.98); “No fio da navalha”, de Ivo Barroso (*Mais!* 19 jun.98); “O escavador da infância”, também de Ivo Barroso (*Mais!* 20 set.98), que traz dois trechos distintos com suas respectivas traduções; “O múltiplo humor de Pirandello”, de Barbara Heliodora (*Mais!* 19 dez.99), que, diferentemente da maioria, incorpora o trecho ao texto; e “Ovídio ensina a arte de amar”, de Francisco Achcar (*Mais!* 7 jun.92), que, além de um trecho do original, ainda traz duas traduções, de estilos diferenciados, as quais são comparadas pelo autor. Comparar duas traduções é também a postura adotada por William Li (*Mais!* 13 dez.92), em “Duas traduções recuperam a poesia ardente de Safo”.

Porém, há críticas que utilizam somente um trecho traduzido, a fim de ilustrar o comentário feito em relação à tradução. São elas: “Tradução divide crítica há mais de cem anos”, de João Ubaldo Couto (*Mais!* 20 set.92); “Tradução de Augusto de Campos é ‘ato de amor’”, de Leyla Perrone-Moisés (*Mais!* 20 set.92); “Tradutor faz poesia de Púchkin soar parnasiana”, de Nelson Ascher (*Mais!* 17 jan.93); “‘O Livro de Jó’ descerra os meandros da tradução”, de José Lino Grunewald (*Mais!* 16 mai.93); “Nova tradução quer revisar fama equivocada de Rilke”, de Vinícius Torres Freire (*Mais!* 5 dez.93); “Tradução capta desenho sintático da ‘Ilíada’”, de Luiz Alberto M. Cabral (*Mais!* 6 nov.94); “Uma epopéia grega no Caribe”, de José Paulo Paes (*Mais!*

19 fev.95); “Uma arqueologia poética”, de Augusto Massi (*Mais!* 14 mai.95), que traz um trecho traduzido mas não se refere à tradução; “A mitopoética de Joyce”, de Walnice Nogueira Galvão (*Mais!* 14 nov.99); e “A ambivalência do sagrado”, de Dora Ferreira da Silva (*Mais!* 19 mar.00).

Uma tal classificação ajuda-nos a estabelecer um possível modelo para nossa análise. De acordo com a concepção de Neubert e Shreve, o modelo crítico focaliza-se na aceitabilidade textual: “aceitabilidade é uma característica definidora da textualidade. Por causa desta ligação intrínseca à textualidade, o modelo crítico pode participar de forma proveitosa na concepção mais global baseada no texto da tradução” (p. 17).

Para os autores, o resultado da tradução, a ser avaliado pelo crítico, não é uma concatenação aleatória de itens lingüísticos decifrados e recodificados. É, ou deveria ser, um texto próprio por direito (p. 147). Se levarmos em conta que a tradução deve ser entendida como texto, como eles sugerem, torna-se pertinente para nossa discussão considerações desse tipo, que nos permitirão estabelecer relações analógicas entre as diferentes práticas textuais.

As distinções entre as críticas, tomadas enquanto textos, são possíveis. Devemos, aqui, atentar para a palavra *texto*. Derrida (apud Attridge, 1992, p. 44) afirma não haver texto que seja literário em si mesmo: “Literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca do texto”. Contudo, esse autor admite que haja uma *função* e uma *intencionalidade* literária. De acordo com suas colocações, há mais uma experiência do que uma essência do texto de literatura: “a essência da literatura seria produzida como um conjunto de regras objetivas numa história natural dos ‘atos’ de inscrição e leitura” (p. 44). Sua ressalva é a de que isso não seria suficiente para suspender a leitura transcendente, necessária para lidar com a literatura, para ler o texto como um texto literário. Não podemos fazer uma leitura não-transcendental de qualquer texto que seja, ele adverte, pelas razões expostas acima.

Assim, a leitura de uma crítica de tradução revela muito mais do que o ato tradutório, expondo também seu próprio caráter, num gesto metalingüístico. Por um lado, é para isso que nos chama atenção Ivo Barroso (*Mais!* 20 set.98), quando declara que

tem sido comum entre nós, na recensão de livros de poesia traduzida, falar o resenhador sobre o autor do livro, sua importância literária, as características de seu estilo, como se o objeto de sua crítica fosse o original e não a tradução. É natural que o leitor, em tais casos, esteja igualmente à espera de um pronunciamento sobre os méritos e/ou deméritos do texto traduzido, para saber se este conseguiu preservar em sua língua as características que tais resenhadores apontam no original. O tradutor de poemas é, no mínimo, co-autor do livro, e os nossos editores deviam seguir a boa norma das publicações estrangeiras do gênero, estampando na contracapa algumas informações sobre ele, uma como que ficha técnica capaz de permitir a avaliação imediata, pelo leitor, de sua capacidade em relação ao trabalho que vai ler (p. 69-70).

Por outro lado, trata-se do que Marilene Felinto (*Mais!* 11 jul.93) afirma ser a função do resenhista, ou seja,

fornecer aos leitores uma descrição do livro e uma apreciação de sua qualidade, a fim de que ele possa saber se é ou não o tipo de livro que ele pode gostar de ler. Resenhar é, portanto, bastante diferente de fazer crítica literária. O

resenhista (...) não tem nada a dizer ao autor, ele está falando ao leitor (ver *jornal* p. 8).

Embora possa parecer que a crítica de tradução não tenha nada a dizer ao autor, ela tem, sim, muito que dizer ao autor-tradutor. Sua interpretação lança as diretrizes para a aceitabilidade da obra. Assim como a crítica literária, a de tradução vem promover um estatuto de obra que mereça ser lida.

A proposta de Derrida revela também a impossibilidade de se traçar uma divisão essencial entre literatura e crítica. A literatura só pode ser a denúncia da literatura e, portanto, não difere em essência da crítica. A crítica, na medida em que é uma denúncia da literatura, em si não é senão literatura. A partir daí, a distinção entre os dois tipos de textos torna-se nebulosa e, em seu lugar, o que temos é a linguagem e a problemática única que ela impõe, a saber, a da interpretação (p. 44).

Derrida não se sente à vontade com uma distinção rigorosa entre literatura e crítica literária:

O que seria o rigoroso limite entre elas? A “boa” crítica literária, a única que vale a pena, implica um ato, uma assinatura literária ou contra-assinatura, uma experiência inventiva da linguagem, *na* linguagem, uma inscrição do ato de ler no campo do texto que é lido. Este texto nunca se deixa ser completado, “objetivado”. Contudo eu não diria que podemos misturar tudo e desistir das distinções entre todos os tipos de produção “literária” ou “crítica” (pois há

também uma instância “crítica” na obra, “*no*” que é chamado de obra literária) (apud Attridge, 1992, p. 52).

Assim, seria necessário determinar ou delimitar um outro espaço, “onde pudéssemos justificar distinções relevantes entre certas formas de literatura e certas formas de...” (p. 44) Nesse ponto, Derrida afirma não saber que nome dar a isto, este seria o problema. Eis o que ele declara sobre a necessidade das distinções:

Estas novas distinções devem desistir da pureza e da linearidade de fronteiras. Elas devem ter uma forma que seja rigorosa e capaz de levar em conta a possibilidade essencial de contaminação entre todas essas oposições, (...) a [oposição] entre literatura e crítica ou leitura ou interpretação literária (p. 52).

Ora, a própria distinção entre literatura e crítica literária constitui um problema epistemológico. Por um lado, podemos questionar a fronteira entre ambos os textos a partir do fato de que pode haver uma “experiência inventiva da linguagem” (p. 52) na crítica literária, da mesma forma que pode haver uma instância crítica na obra literária. Entretanto, uma simples confusão entre essas duas instâncias de texto não seria convincente. O problema seria encontrar uma categoria capaz de abordar a contaminação evidente entre elas. Para isso, precisamos atentar para o que Derrida identifica como uma dominante de um texto filosófico, particularmente do modelo metafísico, no interior da crítica literária. O texto crítico, ao que parece, tende a ser mais filosófico no seu esforço teórico e institucional. Nesse sentido, a crítica literária e a crítica de tradução seriam “governadas por concepções metafísicas” (p.53).

De forma análoga, há que se considerar que a crítica de tradução, além de se confundir com a crítica literária, enfrenta o mesmo problema: essa dominante revela uma *crise*, a da retórica, que arma a crítica com uma filosofia inteiramente oculta (p.113), uma filosofia do *significado*, pois, para a retórica ou a crítica ter algo a examinar ou a fazer diante de um texto, um significado tem de ser determinado (p. 113). A crítica encontra-se, assim, diante de sua própria *crise*, uma vez que sempre usará o julgamento para *decidir* o valor e o significado de um texto.

Os críticos formados na escola do positivismo lógico admitem que toda linguagem que não é *descritiva* – no sentido de fornecer uma informação sobre *fatos* – deve ser *emocional*, sendo, portanto, puramente experimentada no “interior” do sujeito, sem relacionar de modo algum com nenhuma coisa exterior a ele. A emoção é uma afecção que tem apenas um dentro, e nunca um fora.

Esse argumento, que tem uma dupla face, não deriva originariamente da consideração das obras literárias. É um importante postulado da filosofia, o qual decide o sentido da verdade (ou da falsificação) através da verificação possível, que, em última análise, deve ser empírica, segundo os processos científicos. Tal postulado funciona na crítica literária como um preconceito que impõe, além da alternativa entre “cognitivo” e “emocional”, a oposição entre “denotativo” e “conotativo” (Ricoeur, 1983, p. 338).

Com isso, a significação de uma obra passa a ter dois sentidos diferentes. Pode-se, em primeiro lugar, entender o “mundo da obra”: o que ela conta, que caráter mostra, que sentimentos exige, o que ela projeta. De acordo com Paul Ricoeur, essas questões dizem respeito à *referência*, à importância ontológica de uma obra. A significação, nesse sentido, constituiria a projeção de um mundo possível, habitável. É isso que Aristóteles tem em vista, ao reunir o *mythos* da tragédia à *mimesis* das ações humanas (p. 141).

Por sua vez, quando a crítica literária pergunta o que é uma obra, ela está se referindo apenas à configuração verbal ou ao discurso, enquanto cadeia inteligível de palavras. Essa questão, procedente da suspensão e do adiamento da anterior, é engendrada pela crítica, ao dissociar o *mythos* da *mimesis*, e ao reduzir a *poiêsis* à construção do *mythos*. Esse desdobramento da noção de significação é obra da crítica literária. Todavia, sua possibilidade repousa numa constituição do discurso que tem o seu fundamento na semântica da frase.

Deveria ser possível ver, no caso da literatura, tanto a necessidade como o dilema de uma proposta como a de Derrida, na medida em que a linguagem, apesar de ser diferença, não pode escapar da tirania do signo lingüístico, ou seja, a identidade e a presença. A linguagem tem a tarefa constante e interminável de desmistificar-se, mas só o pode fazer de uma posição que jamais logrou ocupar. Richard Macksey e Eugenio Donato (1975) afirmam que a natureza da proposta de Derrida mostra de que modo o ato literário é a um só tempo sempre novo e necessário e, contudo, inessencial e derivado, já que sempre depende, como um parasita, de uma posição anterior (p. 110).

Se, como coloca Derrida, os signos lingüísticos se referem apenas a outros signos lingüísticos, se os textos só se referem a outros textos, então, nas palavras de Foucault, “se a interpretação nunca pode realizar-se inteiramente, isso ocorre apenas porque não há nada para interpretar” (apud Macksey e Donato, p. 110-11). Não há nada para interpretar, pois cada signo em si não é a coisa que se oferece à interpretação, mas a interpretação de outros signos. Não se interpreta o que está num significado, mas em última análise “quem” propôs a interpretação.

Arrojo (1993) afirma que a tradução de um “poema” e a avaliação dessa tradução não poderão realizar-se fora de um ponto de vista, de uma perspectiva, ou sem a mediação de uma “interpretação”, o que nos leva a concluir que a tradução de qualquer texto seria a visão que o

tradutor tenha dele, o que valeria também para o crítico de tradução e o crítico literário. Eis o que chamaríamos de “fidelidade”, não a um suposto original, mas à concepção que os críticos possam ter deste. O que a autora faz, portanto, é deslocar a questão do original, reduzindo-o a interpretação.

Entretanto, a interpretação não é um fator decisivo na tradução, ou melhor, não poderíamos simplesmente reduzir o gesto da tradução a uma instância interpretativa. Importa-nos traçar algumas considerações a respeito dessa afirmação. Ainda que reconheçamos ser a interpretação um processo que permeia tanto a tradução quanto a crítica, não podemos concluir, ou melhor, generalizar que tudo não passa de interpretação, principalmente se atentarmos para as reflexões propostas por Wolfgang Iser (*Idéias/Livros* 18 set.99), que aponta para o perigo de tal reducionismo:

O conflito das interpretações assumiu um caráter de competição: cada tipo de interpretação buscava afirmar-se em detrimento dos demais. Cada modalidade interpretativa se preparava para demonstrar sua importância, ou seja, a profundidade e a amplitude dos seus *insights* e o seu alcance. Entretanto, o que tal conflito despertou [daí o interesse] foi a consciência das limitações inerentes a todos os pressupostos, ficando clara a aplicação restrita dos mesmos às tarefas que se destinavam a cumprir. À proporção que aumentava a consciência dessas limitações, os discursos conflitantes tendiam cada vez mais a apropriar-se uns dos outros. Desde então, tal processo se tornou generalizado; e o que se observa hoje é uma canibalização mútua entre marxismo, psicanálise, estruturalismo, pós-estruturalismo, etc. O processo todo visa a compensar as óbvias

deficiências inerentes a cada uma das perspectivas; e o resultado dessa canibalização recíproca é um amálgama de discursos interpretativos que Jacques Derrida caracterizou assim: “Não é difícil imaginar que tipos de monstro tais operações combinatórias necessariamente geram, bastando lembrar o fato de que teorias incorporam teoremas opostos, os quais, por sua vez, já incorporavam outros” (ver *jornal* p. 4).

Ao problematizar a interpretação, seria pertinente que considerássemos a questão da “instabilidade semântica” e da “indecidibilidade”. É o que se verá no próximo capítulo.

PARTE IV

**A CRÍTICA DE TRADUÇÃO REVISITADA: SUBSÍDIOS TEÓRICOS PARA
REPENSAR A EXPERIÊNCIA DO *MAIS!***

O homem é antes de tudo um animal crítico
Conrad

4.1 - Instabilidade e significação: corolários do processo crítico e tradutório

É Luiz Costa Lima (2000) quem nos chama a atenção para a instabilidade semântica, que, em seu dizer, “significa que o texto já não se deixa entender como explicação de um estado prévio de coisas ou de uma teorização prévia que ele ilustraria” (p. 372). Percebe-se que, por esse ponto de vista, a interpretação não só não garante qualquer elemento constitutivo no texto, como também corre o risco de se tornar inútil. É o que sugere o autor, ao afirmar que “a indecidibilidade supõe que o trabalho interpretativo não precisa tão-só mudar seus parâmetros senão que agora seria um trabalho inútil e ocioso” (p. 372).

A fim de evitar tal reducionismo, importa-nos considerar a questão do original a partir da perspectiva de que as línguas são complementares, tal como coloca Paulo Ottoni (1999), em suas reflexões sobre a fidelidade – a partir do questionamento de George Steiner –, ao declarar que, visto serem as línguas “pólos complementares”, não haveria nenhuma distinção entre elas (p.38). Ora, não se trata de uma confusão, mas do pressuposto de que a complementariedade implicaria em objetos de mesma natureza que, numa espécie de jogo, marcaria a diferença, uma diferença que estaria além da simples diferença entre as línguas. Nesse ponto é importante lembrarmos que Derrida fala sempre de contaminação.

Se atentarmos para as leituras de Derrida, notaremos que, além de a tradução praticar a diferença, ela também deve ser vista do ponto de vista da transformação. Como todo signo mantém uma relação de interdependência e complementariedade, qualquer texto somente pode ser constituído por um “entrelaçamento” produzido a partir da transformação de outros textos, num processo de adiamento *ad infinitum* da origem do significado. Partindo dessa premissa,

percebemos que as distinções entre os vários textos se apagam. Talvez seja isso que Arrojo (apud Jobim, 1992) tenta demonstrar quando afirma que

as relações entre literatura e filosofia não podem ser pensadas, como conclui De Man, “em termos de uma distinção entre categorias estéticas e epistemológicas”: toda filosofia está condenada, na medida em que depender do figurado, a ser literária e, como depositária deste problema, toda literatura é, de certa forma, filosófica (p. 430).

O que não dizer, então, das distinções entre crítica literária, crítica literária de tradução e crítica de tradução?

O fato de a crítica não se encaixar em uma definição clara e estável responde de certo modo a essa questão, e de forma alguma torna a crítica inexistente. Somos quase levados a dizer: pelo contrário. E isso porque a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei a ser transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma não se torna visível, não vive, senão graças às suas transgressões. Uma vez que pudemos ver uma crítica literária que dispensa uma definição exata, nem por isso a vimos como desprezível. Ela, tão somente, leva a si mesma a questionar sobre ela própria, sobre seus métodos, seus objetivos, até mesmo sobre sua essência, que é, por sua vez, um questionamento contínuo. Neste ponto, ela não estaria *em questão*.

O pensamento de L. C. Lima vem enfatizar o que acabamos de sugerir. Para ele,

a crítica não passa da canonização de valores ajustados ao *establishment* político-social; politicamente então comprometida, ela renega o que não agrada

ao poder: a literatura *gay*, das minorias apenas toleradas, etc. A marginalização que ela cria é sobredeterminada, i.e., previamente causada (p. 15).

Trata-se tão somente de uma resposta “sociológica” à justificativa da crítica em termos concretos. Para esse autor,

o crítico não é aquele que, por força de uma instrumentação técnica, ‘mostra’ aos leigos o que eles por si não saberiam ver, senão aquele que usa de uma instrumentação, só às vezes técnica, para tornar visível a presença de uma propriedade que, em tese, seria a todos acessível. Para isso, ele não dispõe senão da capacidade de congregar a sua lembrança (*Erinnerung*) à lembrança passível de ser recordada pelos outros homens, desde logo seus contemporâneos. Por isso o crítico é sempre marcado pela história. Também por isso sua atividade nunca se confunde com o horizonte a que aspira (p. 17-8).

É no paradoxo que Costa Lima constrói sua premissa, a qual defendemos no decorrer deste texto. Para ele, o paradoxo desativa o dispositivo em que a verdade é o termo central, verdade com frequência entendida no sentido platônico de substância imanente às coisas. Por isso, segundo suas colocações, “no texto literário, a cena constituída, na medida em que não se explica nem por um propósito explicitamente pragmático, nem conceitual, *simula* algo que efetivamente não é” (p. 389).

O que impulsionaria, então, a atividade crítica, quando de alguma forma lhe “tiram os o chão”? A resposta, sugere Costa Lima, está na *mimesis*, que é

a condição para nos compreendermos como sujeitos fraturados: a experiência estética nos faz sentir nosso próprio estado (*Zustand*). Mas, por isso mesmo, esse estado não processa conhecimento. Isso não impede, ao contrário, impulsiona a atividade crítica. Se tivermos razão, ela depende da transformação da *différance* em diferença, com todas as implicações que ela supõe (p. 394).

Daí a afirmação de que a crítica se origina do mesmo chão que o da *mimesis*, corroborando a tese que os primeiros românticos assinalaram, ou seja, de que a crítica se processa junto à *poiesis* (p. 395). Como coloca Harold Bloom (*Mais!* 3 nov.96), de forma bastante elucidatória, a crítica literária, enquanto parcela da literatura, não é uma busca da verdade. Bloom enfatiza que

a crítica nasce da defesa do mito contra o racionalismo; mas só se torna verdadeiramente estética, ou iluminadora, quando inverte a postura moral, em favor do idiossincrático. Como fizeram Calímaco e tantos, depois dele, com o próprio Aristófanes” (ver *jornal* p. 11).

Ora, se não há uma verdade a ser perseguida, se não há um original à espera de ser resgatado, então, resta-nos demonstrar as contradições inerentes à prática tradutória constantes nos artigos que fazem parte do *corpus* deste trabalho, uma vez que elas nascem, justamente, do corolário desta questão, a da fidelidade a um suposto original.

4. 2- Contradições entre declarar e descrever nas críticas de tradução

A questão do original é o principal ponto de consideração quando se trata de tradução, pois a “visada ética” – termo utilizado por Antoine Berman (1984) para falar do objetivo do tradutor – de todo tradutor é atingir a essência do texto original, e é por essa visada que se orienta o crítico de tradução, assim como o de literatura. Numa crítica de tradução, o que está em jogo, muitas vezes, é o valor da tradução.

Porém, há momentos, em que se comenta apenas a obra do autor, deixando a análise da tradução de lado. Tal é o caso de “Lançada primeira tradução da obra de Maimônides”, de Jaime Spitzcovsky (*Mais!* 2 jun.90), resenha que descreve uma religião monoteísta, o judaísmo, fala do povo judeu e da criação do estado de Israel, a fim de introduzir o pensamento judaico, que pode ser entendido com auxílio de “Os 613 Mandamentos (Tariag Hamitzoh), do filósofo Maimônides – comentador dos preceitos do “Torá”, de quem o texto apresenta dados biográficos (p. 4), mas, sem fazer nenhuma consideração a respeito da tradução.

“Nova tradução quer revisar fama equivocada de Rilke”, de Vinicius Torres Freire (*Mais!* 5 dez.93), discute o prefácio da obra e menciona a tradução antológica de José Paulo Paes (p. 39); “‘Fugados’ mostra o melhor neobarroco de Lezama Lima: livro de contos do escritor cubano sai pela editora Iluminuras, em excelente tradução”, de Francisco Costa (*Mais!* 12 dez.93), comenta o posfácio da tradutora que, segundo Costa, traduz criticamente (p. 41); “A Viagem ao mal de Céline: sai tradução brasileira de ‘Viagem ao Fim da Noite’, o primeiro romance do autor”, de Leda Tenório da Motta (*Mais!* 4 dez.94), por ser mais uma crítica literária, não faz qualquer referência à tradução (p. 45); “Uma arqueologia poética: José Paulo Paes lança

tradução de poemas de Seféris, que serão debatidos em evento”, de Augusto Massi (*Mais!* 14 mai.95), concentra-se no autor dos poemas sem, contudo, comentar a tradução (p. 55).

Já em “No útero do nada: primeira tradução do poeta argentino Olivério Gironde é destaque da Bienal do Rio”, de Nelson Ascher (*Mais!* 13 ago.95), o crítico considera a tradução uma ótima versão; e finalmente, “Bicos e penas”, de Jorge Coli (*Mais!* 8 out.00), apesar de não ser uma crítica de tradução, trata dela. Pode-se dizer que esse tipo de crítica aparenta mais com o que se denomina resenha literária, isto é, crítica literária: a que fala da obra, apresentando suas peculiaridades (p. 80). Essas críticas vão na contra-mão da idéia usual que se tem de uma crítica de tradução. Apesar de não mencionarem a tradução, sugerem que ela em tais casos foi bem sucedida. O texto de Ascher, supracitado, corrobora de forma explícita essa nossa hipótese.

Em outros casos, os próprios tradutores fazem o papel de crítico. É o que mostra Rodrigues (*Mais!* 1º set.90), ao afirmar:

Comparei várias passagens da tradução de Gama Kury com os originais gregos e pude verificar que ele não se ateuve nem a uma nem a outra dessas propostas, coisa que a princípio me surpreendeu, pois o tradutor dizia em nota inicial que se esforçara ao máximo por “seguir fielmente o texto grego, inclusive na variações métricas (p. 7).

Para o crítico, o tradutor da obra não seguiria nem a tradução *mot à mot*, nem a chamada “recriativa”, tentando um estilo próprio:

Percebi que, no máximo, a tradução de Gama Kury se aproveitava das franquias do método dedutivo, sem entrar nas dificuldades de recriação que esse exige e sem se propor a dimensão inventiva. Há, sim, no trabalho de Gama Kury, uma salutar tentativa de estilização, em que a extensão da linha de doze sílabas não esconde, porém, a impressão quase invariável de prosa metrificada. Mas, se empenho e fidelidade ao *conteúdo* quer dizer alguma coisa nessa desesperante atividade humana, Gama Kury tem bons méritos. Mérito de ter trabalhado numa trilogia muito pouco conhecida do público; mérito da frase elegante, do senso comunicativo da linguagem; mérito na escolha dos grandes clássicos, que ele traduz sem inépcias e sem afetação. Se não é um projeto radical, nem de imitação nem de recriação, pode-se dizer em seu favor, para concluir, que ele se presta bem ao palco de hoje, por uma razão simples; no tempo de Sófocles, a poesia mais fechada era imediatamente absorvida pelo público, que estava empapado de *logos* e de vivência do sentido. Qualquer grego sabia identificar versos de Homero (p. 7).

Pode-se imaginar que críticas dessa natureza supõem uma tradução perfeita. Talvez seja esse o caso que Neubert e Shreve consideraram, ao fazerem distinções no interior da própria crítica. Em nosso trabalho, tanto as críticas de tradução que fazem referência direta ao trabalho do tradutor, quanto as que não mencionam nada a respeito (cf. capítulo anterior), revelam um posicionamento que importa muito na nossa investigação, pois suas pressuposições já são problemáticas na raiz da discussão, uma vez que todo seu sistema de pensar, ao passar pela desconstrução de seus elementos, revela-se insustentável em suas bases.

Apesar dos esforços empreendidos pelos resenhadores que ora examinamos, eles pouco ou nada contribuem para uma prática de tradução. Mas são eles os responsáveis pelo estabelecimento de um certo cânone, uma vez que seu julgamento influenciará em maior ou menor escala o leitor.

Por conseguinte, e não obstante a aparente oposição entre alguns dos críticos de tradução, seu objetivo final é sempre verificar a competência do tradutor neste possível resgate, ainda que alguns pareçam demonstrar já estarem em vias de escapar desse sistema de ordem essencialista, como procuramos demonstrar no início desta pesquisa.

Observando a variedade de conceitos presentes nas definições de tradução, tais como “criação”, “comunicação”, “ato de amor e generosidade”, “correção”, “fidelidade”, “equilíbrio”, “transculturação sincrônica”, “modalidade de leitura” e por conseqüência “interpretação”, “forma de eleição”, “instrumento de compreensão” e até mesmo “aquela que se submete à ‘prova do estrangeiro’”, percebe-se que esses conceitos são forjados dentro de uma concepção de tradução que tem por base uma “visada metafísica da tradução”. Essa “visada”, segundo Berman (1984), é a evocada por Benjamin como a *tarefa do tradutor*, a qual “consistiria em procurar, além do funcionamento das línguas empíricas, a ‘pura linguagem’ que toda língua contém em si como seu eco messiânico” (p. 21). O autor afirma ainda que “tal visada é rigorosamente metafísica, na medida em que, platonicamente, ela procura um além ‘verdadeiro’ das línguas naturais” (p. 21). Eis o que, em outras palavras, denominamos “original”.

Segundo Nastrovski (*Mais!* 15 nov.92), “a tarefa do tradutor é uma outra espécie de busca e uma outra espécie de falência” (p. 23). Busca (de uma tradução absoluta) que, conforme declara Mueller (*Mais!* 24 mai.92),

repousa na ilusão de que é possível suprimir o hiato entre a língua da obra original e a língua do tradutor. Mais importante é manter viva essa diferença, explorando as virtualidades da própria língua no confronto com os recursos, as asperezas e o próprio inusitado da língua original (p. 16).

Mais visivelmente, é a poesia que revela a árdua questão da possibilidade ou impossibilidade da tradução. Maurício Santana Dias (*Mais!* 25 jul.99) destaca que “um dos problemas da tradução é justamente, por paradoxal que possa parecer, o seu excessivo apego à literalidade” (p. 72), em nome da qual o tradutor muitas vezes sacrifica toda a graça e musicalidade do poema.

Ora, se se considera a fidelidade como arte, então, distinguir tradução criativa de tradução fiel é uma impertinência que acaba por denunciar o caráter de dependência da crítica de tradução em relação à crítica literária. Pelo menos, se atentarmos para a colocação de Milan Kundera, confirmar-se-á o “entrelaçamento” supracitado. Consoante sua afirmação, “a fidelidade de uma tradução não é algo mecânico, mas exige inventividade e criatividade. A fidelidade em tradução é uma arte” (*Mais!* 5 mai.96, ver *jornal* p. 3). Nesse sentido, concorda Ivo Barroso (*Mais!* 20 set.98), quando diz que “o tradutor de poemas é, no mínimo, co-autor do livro” (p. 70), afirmação que nos autoriza a inverter o dito de Proust: “O dever e a tarefa de um escritor... são aqueles de um tradutor” (apud Nestrovski, *Mais!* 15 nov.92, p. 22). A figura do autor, com isso, está presente tanto no original, quanto na tradução e na crítica. É ela que permite que tais textos sobrevivam, principalmente se estimarmos que a crítica literária é essencial à vida das obras.

4.3 - Repensar a crítica (literária) de tradução a partir da incidência da *mimesis* na literatura

A *mimesis*, ao longo da história de sua interpretação, sempre foi comandada pelo processo de verdade. Derrida (apud Attridge, 1992) afirma que

1. [...] antes mesmo dela ser traduzida como imitação, *mimesis* significa a apresentação da coisa em si, da natureza, da *phusis* que produz em si, engendra em si, e aparece (em si) como realmente ela é, na presença de sua imagem, seu aspecto visível, sua face; a máscara teatral, como uma das referências essenciais da *mimeisthai*, tanto revela como esconde. *Mimesis* é então o movimento da *phusis*, um movimento que é de alguma forma natural (no sentido não-derivativo deste mundo), através do qual a *phusis*, não tendo exterior, nenhum outro, deva ser dublada a fim de fazer sua aparência, para aparecer (para si), para produzir (-se), para desvelar (-se); a fim de emergir da cripta onde ela prefere (-se); a fim de brilhar em sua *aletheia*. Neste sentido, *mneme* e *mimesis* estão a par, desde *mneme* também um desvelar (um não-esquecimento), *aletheia* (p. 142).

No sentido em que Derrida coloca, a *mimesis* se dá por um gesto duplo (o que nos remete ao *double bind*), por uma necessidade e por uma impossibilidade. Com isso, ela se torna uma espécie de metáfora da tradução. O movimento da verdade promovido pelo não-esquecimento é uma relação colocada nos seguintes termos:

2. Ou ainda, *mimesis* estabelece uma relação de *homoiosis* ou *adaequatio* entre ambos (termos). Nesse caso ela pode ser traduzida, de forma mais legível, como imitação. Esta tradução procura expressar (ou melhor, historicamente produz) o pensamento desta relação. As duas faces são separadas e colocadas frente a frente: o imitador e o imitado, este sendo nada mais do que outro do que a coisa ou o significado da coisa em si, sua presença manifesta. Uma boa imitação será aquela que é verdadeira, fiel, igual ou é imitada; ela apaga de si seu próprio acordo no processo de restaurar livremente, e contudo numa forma viva, a liberdade da presença verdadeira (p. 142).

O presente em si, a imediaticidade, é o que comanda o processo de verdade, é o momento em que a *mimesis* se torna constituível, se produz, se revela. Tal é o critério que ela deve seguir.

Em cada caso, a *mimesis* tem de seguir o processo da verdade. A presença do presente é sua norma, sua ordem, sua lei. É em nome da verdade, sua única referência – *referência em si* – que a *mimesis* é julgada, proscrita ou prescrita de acordo com uma alternância regular (p. 142).

Pode-se dizer, de forma provisória, que essa alternância também regula a tradução, pois é através do mesmo processo de verdade que a crítica em geral vai julgar as produções literárias e, conseqüentemente, as obras traduzidas. A *mimesis*, então, expressa de forma metafórica o processo tradutório e a busca da verdade que são representados pela crítica. Se

mimesis é traduzida por “imitação”, o que se vê, aqui, é um descompromisso com essa mesma verdade.

Ao considerarmos as aparentes rupturas que algumas teorias têm tentado estabelecer, e ainda a desconstrução, que, sem ser uma teoria, é uma estratégia, ou melhor, um acontecimento capaz de deslocar o fluxo das questões literárias, percebemos que o abalo sofrido pelo sistema metafísico do pensamento ocidental, principalmente depois de Nietzsche, Freud, Saussure, Heidegger, repercute de forma a colocar em questão a tradução enquanto objeto de conhecimento relacionado às questões supracitadas.

Ora, após essas considerações, há que se concordar com Costa Lima (*Idéias/Livros* 27 mar.99), quando declara que “nosso tempo não é particularmente propício para a atividade crítica” (p. 5). Se recorrermos à etimologia dessa palavra, veremos que, mesmo em sua suposta origem, ela levanta suspeitas. Do verbo grego κρινειν (julgar) derivou *krisis* (decisão, julgamento), e daí *kritikos*, que originou, no latim tardio, *criticus*.

De forma curiosa, no mesmo momento em que a crítica se revela incapaz de julgar, não sabemos mais como julgar a própria crítica, uma vez que ela se envereda por travessias as mais diversas e muitas vezes surpreendentes. Não obstante, ela é necessária, constitutiva do próprio discurso, seja ele de que natureza for. Friedrich Nietzsche (1950) coloca-se a favor da crítica, afirmando o seguinte:

Você vê agora um erro nesta coisa que você apreciava outrora como verdade ou como provável: você a lança para longe de você, e julga que sua razão acaba de alcançar a vitória. Mas, talvez esse erro de antigamente, que se dá pelo fato de você ser outro – não se pára nunca de ser outro –, seja também necessário as

suas “verdades” de hoje: um tipo de pele que te escondia, que consente aquilo que você não tinha ainda o direito de ver. É sua nova vida, não é tua razão que te matou esta idéia: *você não mais necessita dela*, ela se desmorona sobre si, e seu contra-senso aparece, ela sai rastejando como um vidro. Quando exercemos nossa crítica, não é arbitrariamente, não é impessoalmente, é, freqüentemente tudo, pelo menos, porque não há em nós um impulso de forças vivas despojando sua aparência (crosta). Nós negamos e somos obrigados a fazê-lo, porque há algo em nós que *quer* viver e *quer* se afirmar, algo que não conhecemos, que talvez não queiramos ainda!... Damos esse bom ponto à crítica (p. 250-1).

Ao longo das páginas precedentes, vimos desfilar numerosos textos críticos. Agrupamo-los segundo suas semelhanças em relação à abordagem a um mesmo objeto, a tradução. Não nos propomos chegar à definição da “crítica de tradução ideal”, muito menos adotar uma atitude cética em relação à existência de uma “crítica de tradução pura”, até porque, como demonstramos, não há textos inteiramente puros, cujas características os distingam de outros. Nosso trabalho foi realizado indutivamente, sobre um *corpus* bastante restrito, e nossos resultados só podem ser parciais.

Nada nos impede, porém, de considerar essas críticas de tradução como amostras representativas, e o resultado de sua observação como hipótese extensível à crítica de tradução em geral. Na medida em que essas críticas se vêem às voltas com um objeto privilegiado porque também resistente – a tradução –, elas podem tornar-se exemplares das dificuldades e das possibilidades de uma crítica de tradução em geral. A tradução põe a nu as regras de

funcionamento dos sistemas críticos, questionando sua capacidade de prestar contas de seu próprio funcionamento enquanto objeto.

Notamos, no decorrer de nosso trabalho, que a crítica em geral sofre de uma indefinição de seu objeto, ora identificando o autor, ora a obra, ora o processo tradutório. É preciso, pois, partir de uma definição (didática) do objeto de uma crítica de tradução. Diremos que o objeto de uma crítica de tradução é a tradução. Ela faz sobreviver as obras originais numa forma diversa, mantendo as relações com a linguagem em que surge e se inscreve. Os elementos contextuais não devem ser considerados por eles próprios, mas na medida em que colaboram para a produção do texto traduzido. O objeto da crítica de tradução é o texto em sua traduzibilidade.

Mas em que consiste essa traduzibilidade? Ainda uma vez, é preciso lembrarmos das considerações de Jacques Derrida, que, em *Posições* (1975), define a tradução do ponto de vista da *transformação*: “transformação regulada de uma língua por outra, de um texto por outro” (p. 30).

Se aceitarmos essa definição, poderemos afirmar que várias críticas examinadas nas páginas precedentes estavam condenadas ao malogro, em conseqüência de um engano sobre seu objeto. Se a tradução se encontra centrada no texto “original”, somente a crítica que incida sobre o próprio texto “original” poderá chegar à traduzibilidade, somente a crítica que confronte a tradução com o texto “original” será capaz de ver essa transformação enquanto texto traduzido.

Ora, algumas das críticas por nós analisadas estavam centradas sobre outros elementos do texto traduzido, deixando de lado o processo tradutório, verdadeiro objeto da crítica de tradução.

Não queremos afirmar aqui que os estudos voltados para outros elementos do texto sejam desprovidos de interesse. Afinal, criticar é considerar os vários elementos que constituem o

texto e, em se tratando de tradução, essas considerações se fazem mais importantes do que nunca. É preciso que o conhecimento dos outros elementos seja posto a serviço do estudo do texto traduzido, considerado não como um sistema de significados, mas como um sistema de significantes. Trata-se de examinar como significados diversos nascem de um novo arranjo de significantes.

O texto traduzido é reflexo, expressão ou representação. Isso é válido para todo texto traduzido, qualquer que seja sua natureza, mas se evidencia à medida que a tradução faz da procura da essência do texto “original” seu objeto declarado, o que ressalta cada vez mais os desacordos de seu sistema enquanto língua de chegada com os sistemas da língua alvo, assegurando e exibindo assim seu caráter crítico.

As obras literárias e as filosóficas são as que mais resistem à leitura de interpretação, justamente porque exibem seu caráter não-representativo. Quando procuramos imobilizar aquilo que elas exprimem, ou a realidade que representam, perdemos-nos na ambigüidade geral da obra, que atinge tanto o nível do significado, quanto o nível do significante. Os significantes não-conformes aos hábitos (regras) da linguagem literária, ou filosófica, ou qualquer que seja ela, resistem à análise retórica e estilística. Os significados só se deixam ler segundo a lógica própria do texto. As relações dos significantes com os significados não se traduzem como relações de representação, mas como relações visando à produção de novos sentidos, como relações de transformação e de jogo.

Tais obras não podem ser interpretadas porque são “descentradas”, no sentido em que Derrida emprega esta palavra:

É o momento em que a linguagem invade o campo problemático universal; é o momento em que, na ausência de todo centro ou origem, tudo se torna discurso, isto é, sistema no qual o significado central, originário e transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental estende ao infinito o campo e o jogo da significação (apud Perrone-Moisés, 1973, p.163-4).

Ora, a indefinição do objeto de estudo da crítica de tradução acarreta a utilização de outros elementos em suas considerações. A crítica busca o sentido da obra e adota um método de interpretação segundo o qual todos os seus elementos se explicam pelo sentido que se lhes atribui. Com isso, a crítica de tradução não só buscaria o sentido da obra, como também uma possível fidelidade a esse sentido.

No caso do caderno *Mais!*, quando se procede desse modo, existe sempre algo de embaraçoso, algo que escapa a esse critério. Em geral, esse elemento incômodo é o segundo texto, a tradução. Poder-se-ia dizer que a maior prova a que se submete todo crítico de tradução é a de encontrar exemplos de tradução que sejam significativos, que dêem uma visão geral da tradução dessa obra.

Às vezes, com o intuito de destacar o mérito da tradução, o crítico é obrigado a deixar de lado seus aspectos contraditórios. A crítica voltada para o significado tem essa característica. Já a crítica voltada para o significante põe em evidência o aspecto incoerente e incompleto da crítica do significado e, assim fazendo, ultrapassa-a.

Concluindo, mas não de modo a estabelecer parâmetros para uma crítica de tradução, ou mesmo apresentar soluções, o que se pretendeu foi tão somente verificar o que a caracteriza. A

que se encontra no caderno *Mais!* apresenta-se “entrelaçada” com a “crítica literária”, demonstrando assim uma possível contribuição acadêmica para a disseminação da literatura “canônica” para além de suas fronteiras (e a tradução exerce um papel fundamental nesse processo). Nossa análise revelou, ainda, a predominância da tese de que toda tradução, criativa ou não, deve ser conceitualmente “fiel” ao dito original, o que mostra o quanto os colaboradores desse caderno (autores das resenhas críticas de tradução) se aproximam do debate que tradicionalmente acompanha os estudos da tradução, ao considerarem, por exemplo, “fidelidade” ou “criatividade” como duas posturas antagônicas na tradução.

Ao tratarmos de crítica de tradução, um panorama da crítica literária se faz também necessário, devido ao fato de a literatura depender da tradução para se disseminar, principalmente no caso das obras estrangeiras introduzidas no Brasil, que precisam de uma crítica de tradução, afim de que possam sobreviver. A necessidade da crítica de tradução é tão apodítica que, na falta de uma, os próprios críticos literários empreendem a tarefa de avaliar o texto traduzido. Esse encontro reflete-se nas expressões “crítica literária de tradução” e “crítica de tradução literária”.

Desse imbricamento surgem três questões: a da interpretação, a da “instabilidade semântica” e a da “indecidibilidade”, que se produzem no momento em que se questiona o significado de um texto, levando à discussão do que seja “fidelidade” e “criação” num texto traduzido. Por isso, é necessário que a crítica de tradução seja repensada, até mesmo para que possa dar conta das novas estratégias promovidas pelo trabalho que relaciona, de modo específico, desconstrução e tradução.

ABSTRACT

This dissertation examines the concepts of translation criticism, since from the evaluator essays on translation written by Brazilians critics, teachers, translators, and poets, gathered from the journal articles edited at the *Mais!* supplement of the *Folha de S. Paulo* newspaper, in which they devote some space to the consideration that involves the translation practice. In using these essays, one intends to show the “interweaving” between the translation criticism and literary criticism, troubling their distinctions, from the premises that guide such practices.

My study, besides presenting, characterizing and examining the contribution of the criticism with respect to its innovativeness and purposes, proposes an evaluation of its perspectives and extensions and its premises. In this study, it becomes clear fact that these critics privilege a translation method, which would preserve the source language characteristics, and condemns the lack of fidelity, as they have been claiming in the following articles. This rejection to the translation is hereon denominated “essentialist”. Thus, the deconstruction reveals not only metaphysics premises that denounce the predominance of a binary model, such as the oppositions: translation-original, fidelity-recreation, but also the judgment like main criteria on the commend about translated literary work to the Brazilian Portuguese.

The purpose of this work consists at bringing to the surface the conflicts presented in the critical propositions, revealing to them the common ground – the fidelity, whether in the literality, whether in the translation creation. In addition, demonstrating how much the new tendencies about the translation research show themselves, in a remarkable manner, on the apparently outer discourses from the university environment. The deconstruction exposing the impossibility of the translation discourse idiosyncrasy in each field of investigation – distinctions supported by the scientificism at the Humanities, specially on the Applied Linguistics.

Key words

Translation criticism – *Mais!* supplement; Translation: deconstruction; Literary criticism.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960. (Coleção Textos da Língua Portuguesa Moderna)
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINUS. *Crítica e teoria Literária na Antigüidade*. Trad. David Jardim Júnior. Intr. Assis Brasil. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989.
- ARROJO, Rosemary. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ATTRIDGE, Derek (ed.). *Acts of Literature*. Nova York, Londres: Routledge, 1992.
- BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966.
- BENJAMIN, Andrew. *Translation and the nature of philosophy: a new theory of words*. Londres, Nova York: Routledge, 1989.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BRUNEL, P., MADELÉNAT, D., GLIKSOHN, J-M. e COUTY, D. *A crítica literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (Coleção Universidade Hoje).
- CALDAS AULETE, F. J. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1948.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins: ensaios*. Rio de Janeiro: C. E. B., 1943.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *A Voz e o Fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. *Otobiographies: the teaching of Nietzsche and the politics of the proper name*. Trad. Avital Ronell. Miami University, 1984.
- _____. *Posições: semiologia e materialismo*. Trad. Maria Margarida Correia Calvente Barahona. Lisboa: Plátano Editora, 1975.
- GRAHAN, Joseph F. (Ed.) *Difference in Translation*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1985.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. São Paulo: Imago Editora, 1992.
- LIMA, Alceu Amoroso. *O crítico literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1945. (Coleção "Depoimentos").
- LINS, Álvaro. *O Relógio e o quadrante: obras, autores e problemas de literaturas estrangeira – ensaios e estudos, 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- MACKSEY, Richard e DONATO, Eugênio (orgs). *A Controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. Trad. Carlos Alberto Vogt e Clarice Sabóias Madureira. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MARTINS, Wilson. *Interpretações*. São Paulo: José Olympio, 1946.
- MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- NEUBERT, Albrecht, SHREVE, Gregory M. *Translation as text*. Londres: The Kent State University Press, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Le gai savoir*. Trad. Alexandre Vialatte. Gallimard, 1950.

- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PORTELA, Eduardo. *Dimensões, I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve: suite de nouveaux mélanges*. Paris: Gallimard, 1954. (Coleção Idées/NRF, n. 81).
- RIBEIRO, João. *Páginas de estética*. 2. ed. Intr. Lêdo Ivo, rev. e notas de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Rio de Janeiro: São José, 1963.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora viva*. Tradução Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Porto: Rês editora Lda, 1983.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira*. 7. ed. Org. e prefácio de Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- SÃO JERÔNIMO. *Carta a Pamáquio sobre os problemas da tradução: ep. 57*. Intr., rev., trad., e notas de Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Cosmos, 1995, p. 62.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. (Coleção Documentos Brasileiros).
- WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Org. e intr. Stephen G. Nicolas, trad. Oscar Mendes. São Paulo, Cultrix, 1963.

PERIÓDICOS

- BLOOM, Harold. A invenção da crítica literária: é duplo o legado do comediógrafo grego Aristófanes aos críticos. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 nov. 1996. Caderno *Mais!*, p. 11.
- COSTA LIMA, Luiz. Um crítico para ser conhecido. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 mar. 1999. Caderno *Idéias*, p. 5.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução: da semiótica à cultura. Com Textos; Revista do Departamento de Letras - ICHS - UFOP, Mariana/MG, v. 6, 1995/1996.

FELINTO, Marilene. A primeira viagem de Virginia Woolf: romance antecipa técnicas narrativas da escritora. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11.jul. 1993. Caderno *Mais!*, p. 8.

ISER, Wolfgang. Leitores e Leituras: Wolfgang Iser, em trecho do texto de abertura de colóquio sobre sua obra, agora disponível em livro (*Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*, Ed. Uerj, R\$ 25), mostra como o leitor se tornou determinante nos estudos literários. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 set. 1999. Caderno *Idéias*, p. 4.

KUNDERA, Milan. “A tradução como arte da fidelidade: versões fiéis tornam possível o sonho da literatura universal. Folha de S. Paulo, São Paulo, 5 mai. 1996. Caderno *Mais!*, p. 3.

OTTONI, Paulo Roberto. Traducción recíproca y double bind: desbordamiento y multiplicidad de lenguas. Trad. Sérgio Flores Pedroso. Sendebarr, Havana, n. 8-9, 1997/98, p. 81-91.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Que fim levou a crítica literária?: a desconstrução teve como efeito perverso a promoção de um vale-tudo estético. Folha de S. Paulo, São Paulo, 25 ago. 1996. Caderno *Mais!*, p. 9.

**BIBLIOGRAFIA REFERENTE ÀS RESENHAS CONSTANTES DO *CORPUS* DESTA
DISSERTAÇÃO**

- ACHCAR, Francisco. Ovídio ensina a arte de amar: nova edição bilíngue do célebre poema latino traz tradução clássica de Castilho ao lado de uma nova versão. *Folha de S. Paulo*, 7 jun. 1992. Caderno *Mais!*, p. 9.
- _____. Senêca ensina a gozar a vida: “Sobre a brevidade da vida”, exercício filosófico do pensador latino, tem primeira tradução brasileira. *Folha de S. Paulo*, 15 ago. 1993. Caderno *Mais!*, p. 11.
- ANDRADE, Fábio de Souza. A ironia refletida: “As Asas da Pomba”, de Henry James, ganha no Brasil edição pouco cuidada. *Folha de S. Paulo*, 31 mai. 1998. Caderno *Mais!*, p. 14.
- ASCHER, Nelson. Augusto de Campos recria o fulgor de Hopkins. *Folha de S. Paulo*, 1º jul. 1991. Caderno Letras, p. 3.
- _____. No útero do nada: primeira tradução do poeta argentino Olivério Gironde é destaque da Bienal do Rio. *Folha de S. Paulo*, 13 ago. 1995. Caderno *Mais!*, p. 11.
- _____. Tradução de Blake é excelente serviço ao leitor. *Folha de S. Paulo*, 16 mai. 1993. Caderno *Mais!*, p. 9.
- _____. Tradutor faz poesia de Púchkin soar parnasiana: antologia tem como mérito rigor formal superior à média das traduções no Brasil. *Folha de S. Paulo*, 17 jan. 1993. Caderno *Mais!*, p. 8.
- BARROSO, Ivo. No fio da navalha: traduções de “Poesia Alheia”, de Nelson Ascher, se equilibram entre precisão e invenção. *Folha de S. Paulo*, 19 jul. 1998. Caderno *Mais!*, p. 11.
- _____. O escavador da infância: sai no Brasil antologia de poemas do irlandês Seamus Heaney, ganhador de Nobel de 1995. *Folha de S. Paulo*, 20 set. 1998. Caderno *Mais!*, p. 10.
- BERNARDINI, Aurora F. O Paraíso transcultural: Haroldo de Campos recria seis cantos de “A Divina Comédia”, de Dante. *Folha de S. Paulo*, 8 mar. 1998. Caderno *Mais!*, p. 12.
- BONVICINO, Régis. Coletânea reúne grande parte dos poemas. *Folha de S. Paulo*, 29 mar. 1992. Caderno *Mais!*, p. 9.
- BRANDÃO, Junito. Hesíodo: “Teogonia” é reeditada com revisões e o original grego. *Folha de S. Paulo*, 20 abr. 1991. Caderno *Mais!*, p. 6.
- CABRAL, Luiz Alberto M. Tradução capta desenho sintático da “Ilíada”. *Folha de S. Paulo*, 6 nov. 1994. Caderno *Mais!*, p. 11.
- CAVALCANTI, Cláudia. “Nibelungos” tem tradução do alemão. *Folha de S. Paulo*, 11 jul. 1993. Caderno *Mais!*, p. 10.

- CENEVITA, Walter. Crimes de “lesa-tradução”: versões deturpadas de termos jurídicos comprometem enredo de livros como “A Firma” e “Filadélfia”. *Folha de S. Paulo*, 22 mai. 1994. Caderno *Mais!*, p. 10.
- COELHO, Marcelo. Tradução primorosa traz inéditos de Mallarmé. *Folha de S. Paulo*, 19 jan. 1991. Caderno Letras, p. 5.
- _____. Traduções de Pignatari primam pela pirotecnia. *Folha de S. Paulo*, 22 dez. 1990. Caderno Letras, p. 4.
- COHN, Gabriel. Theodor Adorno reflete sobre a vida danificada: sai no Brasil “Minima Moralia”, considerado a obra-prima do pensador alemão. *Folha de S. Paulo*, 22 nov. 1992. Caderno *Mais!*, p. 9.
- COLI, Jorge. Bicos e penas. *Folha de S. Paulo*, 8 out. 2000. Caderno *Mais!*, p. 23.
- COSTA, Francisco. “Fugados” mostra o melhor neobarroco de Lezama Lima: livro de contos do escritor cubano sai pela editora Iluminuras, em excelente tradução. *Folha de S. Paulo*, 12 dez. 1993. Caderno *Mais!*, p. 7.
- COUTO, João Ubaldo. Tradução divide crítica há mais de cem anos. *Folha de S. Paulo*, 20 set. 1992. Caderno *Mais!*, p. 9.
- CUTER, João Vergílio G. O batismo do mundo segundo Wittgenstein: nova tradução de “Investigações Filosóficas” desrespeita original. *Folha de S. Paulo*, 26 fev. 1995. Caderno *Mais!*, p. 9.
- _____. Wittgenstein: o “Tractatus Logico-Philosophicus”, um dos principais textos da filosofia moderna, tem nova tradução em português, de Luiz Henrique L. dos Santos. *Folha de S. Paulo*, 29 ago. 1993. Caderno *Mais!*, p. 10.
- DIAS, Maurício Santana. O desafio da “Comédia”: a obra-prima de Dante Alighieri ganha nova tradução para o português. *Folha de S. Paulo*, 25 jul. 1999. Caderno *Mais!*, p. 9.
- FELINTO, Marilene. Obra-prima de Conrad permanece atual. *Folha de S. Paulo*, 22 jun. 1991. Caderno Letras, p. 8.
- FERRAZ, Heitor. Monumentos verbais: em “O Partido das Coisas”, o francês Francis Ponge utiliza a linguagem da poesia para se apropriar dos objetos naturais. *Folha de S. Paulo*, 11 jun. 2000. Caderno *Mais!*, p. 24-4.
- FONSECA, Thelma Lessa da. Os perigos da filosofia: é publicada no Brasil a primeira tradução de “O Ser e o Nada”, de Jean-Paul Sartre. *Folha de S. Paulo*, 11 mai. 1997. Caderno *Mais!*, p. 12.

- FORTUNA, Felipe. As mãos de W. H. Auden: o poeta britânico analisa suas obsessões estéticas nos ensaios reunidos em “A Mão do Artista”, onde critica a tecnologia e afirma que só se pode ser moderno “por falta de decoro”. *Folha de S. Paulo*, 3 out. 1993. Caderno *Mais!*, p. 8.
- FREIRE, Vinícius Torres. Nova tradução quer revisar fama equivocada de Rilke: José Paulo Paes traduz antologia de toda a obra madura do poeta alemão nascido em Praga. *Folha de S. Paulo*, 5 dez. 1993. Caderno *Mais!*, p. 6.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. A mitopoética de Joyce: sai o primeiro volume da tradução integral de “Finnegans Wake”, feita por Donald Schüler. *Folha de S. Paulo*, 14 nov. 1999. Caderno *Mais!*, p. 7.
- GRUNEWALD, José Lino. “O Livro de Jó” descerra os meandros da tradução: a versão em português do texto bíblico é a principal obra do poeta José Elói Ottoni. *Folha de S. Paulo*, 14 fev. 1993. Caderno *Mais!*, p. 8.
- HELIODORA, Barbara. O múltiplo humor de Pirandello. *Folha de S. Paulo*, 19 dez. 1999. Caderno *Mais!*, p. 18-19.
- LI, William. Duas traduções recuperam a poesia ardente de Safo: edições trazem a obra da única poeta da Grécia Arcaica, admirada por Platão. *Folha de S. Paulo*, 13 dez. 1992. Caderno *Mais!*, p. 9.
- MASSI, Augusto. Nerval desce ao inferno em “Aurélia”. *Folha de S. Paulo*, 22 jun. 1991. Caderno Letras, p. 8.
- _____. Uma arqueologia poética: José Paulo Paes lança tradução de poemas de Seféris, que serão debatidos em evento. *Folha de S. Paulo*, 14 mai. 1995. Caderno *Mais!*, p. 10.
- _____. Uma odisséia pela lírica grega moderna. *Folha de S. Paulo*, 14 mai. 1995. Caderno *Mais!*, p. 10.
- MOTTA, Leda Tenório da. A Viagem ao mal de Céline: sai tradução brasileira de “Viagem ao Fim da Noite”, o primeiro romance do autor. *Folha de S. Paulo*, 4 dez. 1994. Caderno *Mais!*, p. 10.
- MUELLER, Marcos Lutz. Obra-prima de Hegel é traduzida: a “Fenomenologia do Espírito”, escrita pelo filósofo em 1807, ganha sua primeira versão integral brasileira. *Folha de S. Paulo*, 24 mai. 1992. Caderno *Mais!*, p. 9.
- NASCIMENTO, Milton Meira do. Rousseau: saem “Carta a d’Alembert” e “O Discurso Sobre a Desigualdade”, obras em que o filósofo critica o Estado, a ciência e as artes. *Folha de S. Paulo*, 7 nov. 1993. Caderno *Mais!*, p. 10.
- NESTROVSKI, Arthur. A poesia do abandono: a Nova Alexandria lança coletânea de Coleridge em tradução de Paulo Vizioli. *Folha de S. Paulo*, 23 jul 1995. Caderno *Mais!*, p. 9.

- _____. As murchas flores do mal de “Bilitis”: a fraude borgiana de Louys guarda apenas um charme de época. *Folha de S. Paulo*, 15 jan. 1995. Caderno *Mais!*, p. 14.
- _____. Contos cruéis de Maupassant: saem dois livros do escritor, admirado por Henry James e Proust, e autor de impiedosos retratos da aristocracia parisiense, considerados ‘ousados’ para a época vitoriana. *Folha de S. Paulo*, 19 dez. 1993. Caderno *Mais!*, p. 7.
- _____. Karel Tchépek reconta a Bíblia: a editora 34 lança tradução de “Histórias Apócrifas”, de um dos maiores escritores tchecos. *Folha de S. Paulo*, 5 fev. 1995. Caderno *Mais!*, p. 11.
- _____. Nova tradução é equilibrada e respeita originais da “Recherche”. *Folha de S. Paulo*, 15 nov. 1992. Caderno *Mais!*, p. 10.
- _____. Poesia é uma questão de apetite: em “Um Apetite pela Poesia”, Frank Kermode condena a excessiva especialização da crítica literária. *Folha de S. Paulo*, 20 jun. 1993. Caderno *Mais!*, p. 11.
- PAES, José Paulo. Uma epopéia grega no Caribe: “Omeros”, do Nobel de literatura Derek Walcott, revela a nostalgia modernista pela poesia épica. *Folha de S. Paulo*, 19 fev. 1995. Caderno *Mais!*, p. 13.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Tradução de Augusto de Campos é “ato de amor”: o poeta e tradutor recria com rigor e inventividade poemas de Arthur Rimbaud. *Folha de S. Paulo*, 20 ago. 1992. Caderno *Mais!*, p. 8.
- RODRIGUES, Antonio Medina. Publicada tradução de obras-primas de Sófocles. *Folha de S. Paulo*, 1º set. 1990. Caderno Letras, p. 4.
- SILVA, Dora Ferreira da. A ambivalência do sagrado: “Crepúsculo” reúne obras de Stefan George, poeta central para a literatura alemã deste século. *Folha de S. Paulo*, 19 mar. 2000. Caderno *Mais!*, p. 24-5.
- SOUZA, Paulo César. O processo criativo de Freud: sai no Brasil trabalho que reconstitui a partir de manuscritos a gênese da teoria freudiana. *Folha de S. Paulo*, 5 nov. 1995. Caderno *Mais!*, p. 11.
- _____. Portugueses recusam edição brasileira de “Ulisses”. *Folha de S. Paulo*, 10 fev. 1990. Caderno Letras, p. 6.
- _____. Tradução contém erros. *Folha de S. Paulo*, 10 fev. 1990. Caderno Letras, p. 6.
- SPITZCOVSKY, Jaime. Lançada primeira tradução da obra de Maimônides. *Folha de S. Paulo*, 2 jun. 1990. Caderno Letras, p. 3.

TUFFANI, Maurício. Tradução traidora: obra de divulgação sobre o teorema de Kurt Gödel é relançada com os mesmos vícios da versão anterior. *Folha de S. Paulo*, 30 ago. 1998. Caderno *Mais!*, p. 13.

VIZIOLI, Paulo. Tradução revela sátira poética de Lord Byron. *Folha de S. Paulo*, 24 fev. 1990. Caderno Letras, p. 7.

Índice Onomástico

- Achcar, Francisco 3, 47, 61
 Adorno, Theodor Wiesengrund 54
 Alighieri, Dante 58
 Andrade, Fábio de Souza 58
 Araripe Júnior, Tristão de Alencar 37
 Aristófanes 74
 Aristóteles 28, 29, 32, 66
 Arrojo, Rosemary 11, 67, 72
 Ascher, Nelson 4, 5, 11, 19, 20, 33, 51, 53, 59, 61, 76
 Assis, Machado de 58
 Athayde, Tristão de (Alceu de Amoroso Lima) 38, 40
 Auden, W. H. 25
 Bakhtin 44
 Barroso, Ivo 8, 52, 58, 61, 63, 79
 Barthes, Roland 34, 50
 Baudelaire, Charles 21, 39
 Benjamin, Andrew 22
 Benjamin, Walter 12, 13, 46, 78
 Berman, Antoine 7, 10, 27, 46, 75, 78
 Bernadini, Aurora F. 19, 58, 61
 Bloom, Harold 74
 Bonvicino, Régis 20, 54
 Borges, Jorge Luis 21
 Bosi, Alfredo 40, 45
 Brandão, Junito 53
 Brasil, Assis 28
 Britto, Paulo Henriques 23
 Brunel, P. 34
 Brunetière, Ferdinand 33
 Byron, George Gordon Noel 23, 53
 Cabral, Luiz Alberto M. 60, 61
 Caldas Aulete, F. J. 27
 Calímaco 74
 Campos, Augusto de 19, 53, 57, 61
 Campos, Haroldo de 19, 51, 58
 Carpeaux, Otto Maria 41, 43
 Casado, José 19
 Cavalcanti, Cláudia 18
 Céline (Louis-Ferdinand Destouches) 5, 75
 Cenevita, Walter 54
 Coelho, Marcelo 53, 61
 Cohn, Gabriel 54
 Coleridge, Samuel Taylor 18, 54
 Coli, Jorge 8, 21, 53, 76
 Conrad, Joseph 53, 70
 Costa Lima, Luiz 5, 7, 71, 72, 73, 82
 Costa, Francisco 5, 75
 Coutinho, Afrânio 32, 37, 41, 44
 Couto, João Ubaldo 61
 Cuter, João Vergílio G. 55
 De Man, Paul 72
 Derrida, Jacques 6, 12, 13, 14, 15, 44, 46, 48, 62, 64, 65, 67, 71, 80, 84, 85

Dias, Maurício Santana 58, 79
 Diniz, Thaís Flores Nogueira 22
 Donato, Eugenio 67
 Donne, John 7, 11
 Felinto, Marilene 18, 47, 53, 63
 Fonseca, Thelma Lessa da 56, 60
 Fortuna, Felipe 59
 Foucault, Michel 67
 Freire, Vinícius Torres 4, 61, 75
 Freud, Sigmund 56, 82
 Galvão, Walnice Nogueira 59, 60, 62
 Gama Kury 76, 77
 George, Stefan 60
 Girondo, Olivério 5, 76
 Gödel, Kurt 57
 Grunewald, José Lino 16, 19, 21, 53, 56, 61
 Guinsburg, Gita 57
 Guinsburg, Jacó 57
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 54
 Heidegger, Martin 82
 Heliadora, Barbara 57
 Homero 60, 77
 Hopkins, Gerard Manley 53, 61
 Horácio 28, 30
 Husserl, Edmund 41
 Iser, Wolfgang 68
 Jakobson, Roman 11, 16, 21, 58
 Jardim Jr, David 29, 30
 Joyce, James 59, 62
 Kant, Immanuel 27
 Kermode, Frank 44
 Krausz, Luís 18
 Kundera, Milan 79
 Li, William 20, 61
 Lima, Lezama 4, 75
 Lins, Álvaro 42, 43
 Longinus 28, 30, 31
 Macksey, Richard 67
 Maimônides (Moshé Ben Maimon) 4, 75
 Mallarmé, Stéphane 53, 61
 Martins, Wilson 42, 43
 Massi, Augusto 21, 39, 62, 76
 Mauro, Ítalo Eugênio 58
 Menezes, Paulo 2, 20
 Merquior, José Guilherme 35
 Milton, John 7
 Motta, Leda Tenório da 5, 75
 Mueller, Marcos Lutz 2, 18, 20, 54, 78
 Nastrovsky, Arthur 18, 21, 44, 54, 56, 78, 79
 Neubert, Albrecht 26, 51, 52, 53, 60, 62, 77
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 82
 Odorico Mendes, Manuel de 17
 Ottoni, Paulo Roberto 71
 Ovídio 3, 60
 Paz, José Paulo 1, 4, 28, 35, 51, 61, 75

Perdigão, Paulo 56
Perrone-Moisés, Leyla 20, 48, 57, 61, 86
Pignatari, Décio 53
Pirandello, Luigi 57, 61
Platão 61
Poe, Edgar Allan 21, 39
Portela, Eduardo 38
Proust, Marcel 36, 37, 79
Púchkin, Aleksandr Serguêievitch 19, 58
Rabelais 44
Ribeiro, João (João Baptista Ribeiro de Andrade Fernandes) 38
Ricoeur, Paul 66
Rilke, Rainer Maria (René Karl Wilhelm Joseph Maria Rilke) 4, 61, 75
Rimbaud, Arthur 57
Rodrigues, Antônio Medina 2, 17, 19, 76
Romero, Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos 34
Rousseau, Jean-Jacques 44
Safo, Lesbos de 61
Sainte-Beuve, Charles Augustin 36, 40
Sartre, Jean-Paul 56
Saussure, Ferdinand 33, 82
Schüller, Donaldo 59
Séferis, Giorgos 76
Sena, Jorge de 58
Shreve, Gregory M. 26, 51, 52, 53, 60, 62, 77
Silva, Dora Ferreira da 36, 60, 62
Souza, Paulo César 18, 53, 56
Spitzcovsky, Jaime 4, 75
Steiner, George 71
Tchápek, Karel 56
Todorov, Tzvetan 34
Tuffani, Maurício 57, 60
Valadares, Eduardo de C. 60
Veríssimo, José (José Veríssimo de Valentim Magalhães) 36
Vizioli, Paulo 11, 18, 23, 49, 53, 54
Voltaire, François Marie Arouet 38, 29
Wallace, Stevens 23
Wellek, René 27
Wittgenstein, Ludwig Joseph Johann 54
Woolf, Virgínia 47

FRANCISCO DE FÁTIMA DA SILVA

FOLHA DE S. PAULO

mais!

**Resenhas Críticas de Tradução
(1990-2000)**

INDICE DOS ANEXOS

- 1) SOUZA, Paulo César, 10/02/1990. **Tradução contém erros.** In: Suplemento LETRAS, p. 6. Resenha da obra *James Joyce*, de Richard Ellman. Tradução de Lya Luft (Editora Globo). 01
- 2) SOUZA, Paulo César, 10/02/1990. **Portugueses recusam edição brasileira de ‘Ulisses’.** In: Suplemento LETRAS, p. 6. Resenha da obra *Ulisses*, de James Joyce. Tradução brasileira de Antônio Houaiss (Civilização, 1966) e tradução portuguesa de João Palma-Ferreira (Livros do Brasil, 1989). 01
- 3) VIZIOLI, Paulo, 24/02/1990. **Tradução revela sátira poética de Lord Byron.** In: Suplemento LETRAS, p. 7. Resenha da obra *Beppo: uma história veneziana*, de George Gordon Noel Byron (lord). Tradução de Paulo Henriques Britto (Editora Nova Fronteira). 02
- 4) SPITZCOVSKY, Jaime, 2/06/1990. **Lançada primeira tradução da obra de Maimônides.** In: Suplemento LETRAS, p. 3. Resenha da obra *Maimônides - os 613 mandamentos*, de Maimônides. Tradução de Giuseppe Nahaisse (Nova Stella Editorial). 04
- 5) RODRIGUES, Antonio Medina, 1/09/1990. **Publicada tradução de obras-primas de Sófocles.** In: Suplemento LETRAS, p. 4. Resenha da obra *Trilogia Tebana*, de Sófocles. Tradução de Mário da Gama Kury (Jorge Zahar Editor)..... 05
- 6) COELHO, Marcelo, 22/12/1990. **Traduções de Pignatari primam pela pirotecnia.** In: Suplemento LETRAS, p. 4. Resenha da obra *Retrato do Amor quando Jovem*. Projeto e tradução de Décio Pignatari (Companhia das Letras)..... 08
- 7) COELHO, Marcelo, 19/01/1991. **Tradução primorosa traz inéditos de Mallarmé.** In: Suplemento LETRAS, p. 5. Resenha da obra *Mallarmé – Poemas*, de Stéphane Mallarmé. Tradução de José Lino Grunewald. (Editora Nova Fronteira). 09
- 8) BRANDÃO, Junito, 20/04/1991. **Hesíodo: “Teogonia” é reeditada com revisões e o original grego.** In: Suplemento LETRAS, p. 6. Resenha da obra *Teogonia: a origem dos deuses*, de Hesíodo. Tradução e introdução de Jaa Torrano (Editora Iluminuras). 10
- 9) FELINTO, Marilene, 22/06/1991. **Obra-prima de Conrad permanece atual.** In: Suplemento LETRAS, p. 8. Resenha da obra *Nostramo*, de Joseph Conrad. Tradução de Donaldon M. Garschagen (Editora Record) 11
- 10) MASSI, Augusto, 22/06/1991. **Nerval desce ao inferno em “Aurélia”.** In: Suplemento LETRAS, p. 8. Resenha da obra *Aurélia*, de Gérard Nerval. Tradução de Luís Augusto Contador-Borges (Editora Iluminuras)..... 12
- 11) ASCHER, Nelson, 1/06/1991. **Augusto de Campos recria o fulgor de Hopkins.** In: Suplemento LETRAS, p. 3. Resenha da obra *Hopkins: cristal terrível*, de Gerard Manley Hopkins. Tradução de Augusto de Campos (Editora Noa Noa). 13
- 12) BONVICINO, Régis, 29/03/1992. **Coletânea reúne grande parte dos poemas.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *Poemas de Sylvia Plath*. Organização, tradução e notas de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça (Editora Iluminuras). 14
- 13) MUELLER, Marcos Lutz, 24/05/1992. **Obra-prima de Hegel é traduzida: a “Fenomenologia do Espírito”, escrita pelo filósofo em 1807, ganha sua primeira versão integral brasileira.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *Fenomenologia do Espírito*, de G. W. F. Hegel. Tradução de Paulo Meneses (Editora Vozes). 15
- 14) ACHCAR, Francisco, 7/06/1992. **Ovídio ensina a arte de amar: nova edição bilingue do célebre poema latino traz tradução clássica de Castilho ao lado de uma nova versão.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *Arte de Amar*, de Públio Ovídio Nasão. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho e de Natália Correia e David Mourão-Ferreira (Ars Poetica Editora). 18

- 15) COUTO, João Ubaldo, 20/09/1992. **Tradução divide crítica há mais de cem anos.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *Odisséia*, de Homero. Tradução de Manuel Odorico Mendes (Edusp/Ars Poetica) 20
- 16) PERRONE-MOISÉS, Leyla, 20/09/1992. **Tradução de Augusto de Campos é “ato de amor”: o poeta e tradutor recria com rigor e inventividade poemas de Arthur Rimbaud.** In: Suplemento MAIS!, p. 8. Resenha da obra *Rimbaud livre*. Tradução de Augusto de Campos (Editora Perspectiva). 21
- 17) NESTROVSKI, Arthur, 15/11/1992. **Nova tradução é equilibrada e respeita originais da “Recherche”.** In: Suplemento MAIS!, p. 10. Resenha da obra *No Caminho de Swann - Em busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Tradução de Fernando Py (Ediouro). 22
- 18) COHN, Gabriel, 22/11/1992. **Theodor Adorno reflete sobre a vida danificada: sai no Brasil “Minima Moralia”, considerado a obra-prima do pensador alemão.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *Minima Moralia*, de Theodor W. Adorno. Tradução de Luiz Eduardo Bicca (Ática). 23
- 19) LI, William, 13/12/1992. **Dois traduções recuperam a poesia ardente de Safo: edições trazem a obra da única poeta da Grécia Arcaica, admirada por Platão.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *Safo de Lebos e Variações Sobre a Lírica de Safo*. Tradução de Pedro Alvim e Joaquim Brasil Fontes respectivamente (Estação Liberdade; Ars Poetica). 25
- 20) ASCHER, Nelson, 17/01/1993. **Tradutor faz poesia de Púchkin soar parnasiana: antologia tem como mérito rigor formal superior à média das traduções no Brasil.** In: Suplemento MAIS!, p. 8. Resenha da antologia *Poesias Escolhidas*, de Aleksandr Púchkin. Organização e tradução de José Casado (Editora Nova Fronteira). 26
- 21) GRUNEWALD, José Lino, 14/02/1993. **“O Livro de Jó” descerra os meandros da tradução.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *O Livro de Jó*. Tradução de José Elói Ottoni (Editora Giordano/Edições Loyola).... 27
- 22) ASCHER, Nelson, 16/05/1993b. **Tradução de Blake é excelente serviço ao leitor.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *Poesia*, de William Blake. Tradução de Nelson Ascher (Editora Nova Alexandria) 29
- 23) CAVALCANTI, Cláudia, 11/07/1993. **“Nibelungos” tem tradução do alemão.** In: Suplemento MAIS!, p. 10. Resenha da obra *A Canção dos Nibelungos*, anônimo. Tradução de Luís Krausz (Martins Fontes). 29
- 24) NESTROVSKI, Arthur, 20/06/1993. **Poesia é uma questão de apetite: em “Um Apetite pela Poesia”, Frank Kermode condena a excessiva especialização da crítica literária”.** In: Suplemento MAIS!, p. 11. Resenha da obra *Um Apetite pela Poesia*, de Frank Kermode. Trad. Sebastião Uchôa Leite (Edusp) 30
- 25) ACHCAR, Francisco, 15/08/1993. **Seneca ensina a gozar a vida: “sobre a brevidade da vida”, exercício filosófico do pensador latino, tem primeira tradução brasileira.** In: Suplemento MAIS!, p. 11. Resenha da obra *Sobre a Brevidade da Vida*, de Sêneca. Tradução, introdução e notas de William Li (Nova Alexandria). 32
- 26) CUTER, João Vergílio, 29/08/1993. **Wittgenstein: o “Tractatus Logico-Philosophicus”, um dos principais textos da filosofia moderna, tem nova tradução em português, de Luiz Henrique L. dos Santos.** In: Suplemento MAIS!, p. 10. Resenha da obra *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein. Tradução, apresentação e estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos (Edusp) 33
- 27) FORTUNA, Felipe, 3/10/1993. **As mãos de W. H. Auden: o poeta britânico analisa suas obsessões estéticas nos ensaios reunidos em ‘A Mão do Artista’, onde critica a tecnologia e afirma que só se pode ser moderno “por falta de decoro”.** In: Suplemento MAIS!, p. 8. Resenha da obra *A Mão do Artista*, de W. H. Auden. Tradução de José Roberto O’Shea (Siciliano). 36

- 28) NASCIMENTO, Milton Meira do, 7/11/1993. **Rousseau: saem “Carta a d’Alembert” e “O Discurso Sobre a Desigualdade”, obras em que o filósofo critica o Estado, a ciência e as artes.** In: Suplemento MAIS!, p. 10. Resenha da obra *“Carta a d’Alembert”*, de Jean-Jacques Rousseau. Tradução de Roberto Leal Ferreira () 37
- 29) FREIRE, Vinícius Torres, 5/12/1993. **Nova tradução quer revisar fama equivocada de Rilke: José Paulo Paes traduz antologia de toda a obra madura do poeta alemão nascido em Praga.** In: Suplemento MAIS!, p. 6. Resenha da obra *Poemas*, de Rainer Maria Rilke. Tradução de José Paulo Paes. 39
- 30) COSTA, Francisco, 12/12/1993. **“Fugados” mostra o melhor neobarroco de Lezama Lima: livro de contos do escritor cubano sai pela editora Iluminuras, em excelente tradução.** In: Suplemento MAIS!, p. 7. Resenha da obra *Fugados*, de Lezama Lima. Tradução de Josely Vianna (Iluminuras) 40
- 31) NESTROVSKI, Arthur, 19/12/1993. **Contos cruéis de Maupassant: saem dois livros do escritor, admirado por Henry James e Proust, e autor de impiedosos retratos da aristocracia parisiense, considerados ‘ousados’ para a época vitoriana.** In: Suplemento MAIS!, p. 7. Resenha da obra *Dois Contos* de Guy Maupassant. Tradução de Elisa Tamajusuku, Maria A. Muller, M. Isabel Pizzato e M. Stella Cunha; e *Forte como a Morte*, idem. Tradução de Sérgio Rubens. 41
- 32) CABRAL, Luiz Alberto M, 6/11/1994. **Tradução capta desenho sintático da “Ilíada”.** In: Suplemento MAIS!, p. 11. Resenha da obra *A Ira de Aquiles- Canto I da Ilíada* de Homero. Tradução de Haroldo de Campos e Trajano Vieira (Editora Nova Alexandria). 42
- 33) CENEVITA, Walter, 22/05/1994. **Crimes de “lesa-tradução”: versões deturpadas de termos jurídicos comprometem enredo de livros como “A Firma” e “Filadélfia”.** In: Suplemento MAIS!, p. 10. Resenha das obras *A Firma; O Dossiê Pelicano*, de John Grisham. 44
- 34) MOTTA, Leda Tenório da, 4/12/1994. **A Viagem ao mal de Céline: sai tradução brasileira de ‘Viagem ao Fim da Noite’, o primeiro romance do autor.** In: Suplemento MAIS!, p. 10. Resenha da obra *Viagem ao Fim da Noite* de Louis-Ferdinand Céline. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar (Companhia das Letras). 45
- 35) NESTROVSKI, Arthur, 15/01/1995. **As murchas flores do mal de ‘Bilitis’: a fraude borgiana de Louys guarda apenas um charme de época.** In: Suplemento MAIS!, p. 14. Resenha da obra *As Canções de Bilitis* de Pierre Louys. Tradução de Tejo Damasceno Ferreira (Editora Paraula). 46
- 36) NESTROVSKI, Arthur, 5/02/1995. **Karel Tchépek reconta a Bíblia: a editora 34 lança tradução de “Histórias Apócrifas”, de um dos maiores escritores tchecos.** In: Suplemento MAIS!, p. 11. Resenha da obra *Histórias Apócrifas*, de Karel Tchépek. Tradução de Aleksandar Jovanovic (Coleção Leste, Editora 34). 48
- 37) PAES, José Paulo, 19/02/1995. **Uma epopéia grega no Caribe: ‘Omeros’, do Nobel de literatura Derek Walcott, revela a nostalgia modernista pela poesia épica.** In: Suplemento MAIS!, p. 13. Resenha da obra *Omeros* de Derek Walcott. Tradução de Paulo Vizioli (Companhia das Letras) 49
- 38) CUTER, João Vergílio G, 26/02/1995. **O batismo do mundo segundo Wittgenstein: nova tradução de “Investigações Filosóficas” desrespeita original.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *Investigações Filosóficas* de L. Wittgenstein. Tradução de Marcos G. Montagnoli (Editora Vozes) 52
- 39) MASSI, Augusto, 14/05/1995. **Uma arqueologia poética: José Paulo Paes lança tradução de poemas de Seféris, que serão debatidos em evento.** In: Suplemento MAIS!, p. 10. Resenha da obra *Poemas* de Giorgos Séferis. Tradução de José Paulo Paes (Nova Alexandria) 55
- 40) MASSI, Augusto, 14/05/1995. **Uma odisséia pela lírica grega moderna.** In: Suplemento MAIS!, p. 10. Resenha da obra *Poemas* de Giorgos Séferis. Tradução de José Paulo Paes (Nova Alexandria). 57

- 41) NESTROVSKI, Arthur, 23/07/1995. **A poesia do abandono: a Nova Alexandria lança coletânea de Coleridge em tradução de Paulo Vizioli.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *Poemas e Excertos da "Bibliografia Literária"*, de S. T. Coleridge. Tradução de Paulo Vizioli (Nova Alexandria) 57
- 42) ASCHER, Nelson, 13/08/1995. **No útero do nada: primeira tradução do poeta argentino Olivério Gironde é destaque da Bienal do Rio.** In: Suplemento MAIS!, p. 11. Resenha da obra *A Pupila do Zero*, de Olivério Gironde. 59
- 43) SOUZA, Paulo César de, 5/11/1995. **O processo criativo de Freud: sai no Brasil trabalho que reconstitui a partir de manuscritos a gênese da teoria freudiana.** In: Suplemento MAIS!, p. 11. Resenha da obra *De Volta aos Textos de Freud*, de Ilse Grubrich-Similis. Tradução de Inês Lohbauer e Susanna Kampff Lages (Imago). 60
- 44) FONSECA, Thelma Lessa da, 11/05/1997. **Os perigos da filosofia: é publicada no Brasil a primeira tradução de 'O Ser e o Nada', de Jean-Paul Sartre.** In: Suplemento MAIS!, p. 12. Resenha da obra *O Ser e o Nada*, de Jean-Paul Sartre. Tradução de Paulo Perdigão (Editora Vozes). 61
- 45) BERNARDINI, Aurora F., 8/03/1998. **O Paraíso transcultural: Haroldo de Campos recria seis cantos de "A Divina Comédia", de Dante.** In: Suplemento MAIS!, p. 12. Resenha da obra *Pedra e Luz na Poesia de Dante* de Haroldo de Campos (Editora Imago). 63
- 46) ANDRADE, Fábio de Souza, 31/05/1998. **A ironia refletida: 'As Asas da Pomba', de Henry James, ganha no Brasil edição pouco cuidada.** In: Suplemento MAIS!, p. 14. Resenha da obra *As Asas da Pomba*, de Henry James. Tradução de Marcos Santarrita (Ediouro). 64
- 47) BARROSO, Ivo, 19/07/1998. **No fio da navalha: traduções de 'Poesia Alheia', de Nelson Ascher, se equilibram entre precisão e invenção.** In: Suplemento MAIS!, p. 11. Resenha da tradução de poemas de 11 línguas reunidos na antologia intitulada *Poesia Alheia*, de Nelson Ascher (Editora Imago). 65
- 48) TUFFANI, Maurício, 30/08/1998. **Tradução traidora: obra de divulgação sobre o teorema de Kurt Gödel é relançada com os mesmos vícios da versão anterior.** In: Suplemento MAIS!, p. 13. Resenha da obra *Prova de Gödel*, de Ernest Nagel e James R. Newman. Tradução de Gita K. Guinsburg (Ed. Perspectiva). 68
- 49) BARROSO, Ivo, 20/09/1998. **O escavador da infância: sai no Brasil antologia de poemas do irlandês Seamus Heaney, ganhador de Nobel de 1995.** In: Suplemento MAIS!, p. 10. Resenha da obra *Poemas - 1966-1987*, de Seamus Heaney. Tradução de José Antonio Arantes (Companhia das Letras) 69
- 50) DIAS, Maurício Santana, 25/07/1999. **O desafio da 'Comédia': a obra-prima de Dante Alighieri ganha nova tradução para o português.** In: Suplemento MAIS!, p. 9. Resenha da obra *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Tradução de Italo Eugênio Mauro (Editora 34). 72
- 51) GALVÃO, Walnice Nogueira, 14/11/1999. **A mitopoética de Joyce: sai o primeiro volume da tradução integral de 'Finnegans Wake', feita por Donald Schüler.** In: Suplemento MAIS!, p. 7. Resenha da obra *Finnegans Wake*, de James Joyce. Tradução de Donald Schüler (Ateliê Editorial). 73
- 52) HELIODORA, Barbara, 19/12/1999. **O múltiplo humor de Pirandello.** In: Suplemento MAIS!, pp. 18-19. Resenha da coletânea *Pirandello, do Teatro no Teatro* de Luigi Pirandello. Tradução de J. Guinsburg e outros (Editora Perspectiva). 75
- 53) SILVA, Dora Ferreira da, 19/03/2000. **A ambivalência do sagrado: 'Crepúsculo' reúne obras de Stefan George, poeta central para a literatura alemã deste século.** In: Suplemento MAIS!, p. 24-25. Resenha da obra *Crepúsculo*, de Stefan George. Tradução de Eduardo de C. Valadares (Ed. Iluminuras). 77
- 54) HERRAZ, Heitor, 11/06/2000. **Monumentos verbais: em "O Partido das Coisas", o francês Francis Ponge utiliza a linguagem da poesia para se apropriar dos objetos naturais.** In: Suplemento MAIS!, p. 24-25. Resenha

- da obra *O Partido das Coisas*, de Francis Ponge. Trad. Adalberto Müller Jr, Carlos Loria, Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson e Júlio Castañon Guimarães. (Illuminuras). 79
- 55) COLI, Jorge, 8/10/2000. **Bicos e penas**. In: Suplemento MAIS!, p. 23. Resenha da obra *O Corvo e suas traduções*, de Ivo Barroso (Editora Lacerda). 80

Paulo César Souza Tradução contém erros

“Embora Joyce pouco escrevesse em Roma, adquiriu o hábito de sair de casa cedo e sentar-se num café com um livro até chegar a hora de ir ao banco. Lia com zelo e vastamente. Em suas cartas a Stanislaus nessa época ele escreveu sua mais aguda crítica, principalmente, parece, para encontrar suas próprias direções na literatura mundial. Ponderava meticulosamente o que lia quanto à sua agudeza naturalista, honestidade de objetivo e estilo (...) Ele pegou ‘O Retrato de Dorian Gray’ (...) e queixou-se de que Wilde velara as implicações homossexuais”
Extraído de “James Joyce”

A edição brasileira de “James Joyce” foi feita a partir da edição revista e ampliada que saiu em 1982, no centenário do nascimento de Joyce. Mas foram omitidos os agradecimentos do final e quase cem páginas de índice remissivo, o que diminui o valor do livro como obra de consulta. Essas não foram as únicas liberdades tomadas com o texto de Ellmann.

A tradução contém erros primários. Exemplos: dizer que Joyce considerava Freud “um augúrio como nome” é absurdo (pág. 28); o original diz “xará” (“namesake”; os dois nomes significam “alegria”). “Poets love trips” significa “Poetas amam viagens” e não “Poetas, viagens de amor” (pág. 235). “Em Paris seus dentes estavam tão ruins que sonhava com o prazer de comer sopa de cebolas, porque a sopa quente atingindo seus dentes o fazia retorcer-se de dor” (pág. 248). Joyce não era tão masoquista. Para ter o sentido correto, substituir a segunda oração por “quando cedia ao gosto por sopa de cebola” e omitir o “porque” da terceira oração. George Moore se referiu a Joyce como “um Zola deteriorado (gone to seed)”, e não “um Zola que deu semente” (pág. 652). “Draught” quer dizer “trago, dose”, e não “esboço” (pág. 821).

Todas as citações de “Ulisses” e “Finnegans Wake”, usadas como epígrafes nos 37 capítulos, foram deixadas sem tradução. A tradutora poderia ter recorrido ao “Ulisses” de Antonio Houaiss (Civilização Brasileira) e ao “Panorama do FW”, de Augusto e Haroldo de Campos (Perspectiva). Essas traduções ilustram a frase de Joyce de que “não há nada que não possa ser traduzido”. Mas as conquistas de Houaiss e dos Campos foram burramente ignoradas nessa edição - que não demonstra muito amor pelo nosso “portocálido brasilírico idiomaterno”.

Paulo César Souza Portugueses recusam edição brasileira de “Ulisses”

“Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha. Seu roupão amarelo, desatado, se enfunava por trás à doce brisa da manhã. Elevou o vaso e entoou:

– Introibo ad altare Dei.

Parando, perscrutou a escura escada espiral e chamou asperamente:

– Suba, Kinch. Suba, jesuíta execrável.

Prosseguiu solenemente e galgou a plataforma de tiro.”

Extraído da tradução brasileira de “Ulisses”

“Pomposo, roliço, Buck Mulligan, veio do alto da escada, trazendo uma tigela com espuma de barbear, na qual se cruzavam, em cima, um espelho e uma navalha. O roupão amarelo, solto, sustinha-o por detrás, gentilmente, a brisa suave da manhã. Erguer a tigela e entoou:

– Introibo ad altare Dei.

Detendo-se, perscrutou até o fundo a escura escada em caracol e chamou com rudeza:

– Suba, Kinch! Suba, seu jesuíta covarde!

Avançou com solenidade e trepou para a redonda plataforma de tiro.”

Extraído da tradução portuguesa de “Ulisses”

Existe uma nova tradução de “Ulisses”, realizada pelo português João Palma-Ferreira (Livros do Brasil, Lisboa, 1989, 844 páginas, Ncz\$ 1.740,00). A notícia surpreende, dada a reputação do “Ulisses” de Antonio Houaiss (Civilização, 1966). Parece que os portugueses nunca aceitaram de fato a versão ultramarina. As diferenças entre as duas fornecem material para uma tese acadêmica. Eis aqui uma primeira impressão.

A tradução brasileira foi avaliada na época por Augusto de Campos, que elogiou a radicalidade com que Houaiss respondeu às inovações lingüísticas do original. Os irmãos Campos já tinham traduzido Joyce nos fragmentos do “Panorama do Finnegans Wake” (Perspectiva), traduções paradigmáticas na beleza e na audácia.

Uma objeção feita a Houaiss foi a tendência de tornar Joyce mais erudito e arcaico. Ele traduz como “deusa oculivacuna” e expressão “exeyed goddess”, por exemplo. Mesmo palavras compostas dicionarizadas como “sunlight” e “milkwhite”, são transfiguradas eruditamente: “soliluz” e “lactibranco”. Pode-se acrescentar, à crítica de Augusto de Campos, que esse pendor se mostra também em frases corriqueiras, de modo que o estilo de Joyce perde em coloquialidade e musicalidade. Exemplo: “grabs her hair” vira “gudunha-lhe o pelame”.

A tradução de Palma-Ferreira é mais fluente e coloquial. “Grabs her hair” aparece como “agarra-lhe o cabelo”. Outros exemplos são: “lampglow”, “lampirrevérbero” (H) e “reflexo de um candeeiro” (PF); “bound over”, “susjungido” e “sujeito à obrigação legal”; “dungdevourer”, “bostivar” e “devorador de merda”. Para “love’s bitter mystery”, “o amargo mistério do amor” é mais fiel que “do amor o místico amargor” (H).

O pendor eruditizante de Houaiss se justificaria em parte como tentativa de reproduzir a opulência verbal de “Ulisses” (quase 30 mil palavras diferentes). Mas não há o que justifique a simplificação excessiva do tradutor português. Na introdução e nas notas que redigiu – contrariando disposições deixadas por Joyce –, ele enfatiza as complexidades da obra, para ignorá-las com frequência no texto. Cunhagens poéticas e insólitas se perdem: “seaspawn and seawrack” é reduzido a “ovas e sargaços” (H: “marissêmen e maridodelha”). A polissemia dos compostos é desrespeitada: “business menagerer” (H: “conjugerente”) torna-se um prosaico “empresário”. Às vezes, ele tenta recriar os jogos de palavras, nem sempre com sucesso: “esrrivelmente teperto” é sua versão para “clamm dever”. A tradução de Houaiss é bem mais criativa.

Nem tanto ao mar, nem tanto à terra, mas o confrade português naufraga junto ao porto. E causa espécie o fato de ele sequer mencionar o nome de Houaiss. De todo modo é uma edição que enriquece. Possuir duas traduções de “Ulisses” é um luxo que, além do português, somente duas línguas se permitem: o alemão e o japonês. (PCS)

Paulo Vizioli

Tradução revela sátira poética de Lord Byron

Já se tornou lugar comum entre os críticos a noção de que existem pelo menos dois Byrons: um seria o romântico exacerbado, misantrópico e solitário, autor dos poemas líricos, das meditações de viagens (“Childe Harold”), das narrativas de aventuras em ambientes exóticos (como “O Corsário” ou “Giaur”) e das peças teatrais destinadas antes à leitura que à representação (como “Manfredo” ou “Caim”); o outro, o realista espirituoso, “blasé” e cínico, autor de sátiras contra os escritores seus confrades e os costumes de seu tempo. O primeiro, que tanto impressionou os seus contemporâneos, hoje é tido como superado; de acordo com Bertrand Russel (“A History of Western Philosophy”, Allen & Unwin, Londres, 1943), dele só resta o mito – ou a lembrança do mito. O segundo, mais próximo do gosto moderno, ainda vive, e compensa ser lido.

Não sei até que ponto é possível uma separação simplista como essa. Acredito que a personalidade de um autor deve ser vista sempre como um todo. Desintegrar Byron desse modo me parece o mesmo que discriminar entre os heterônimos de Fernando Pessoa, aceitando-se alguns em detrimento de outros. Na verdade, cada faceta de um poeta, seja ou não de nosso agrado, só pode ser plenamente entendida se analisada em função do conjunto. O mesmo se dá com as duas principais facetas de Byron, a introvertida e a social. Ambas são “poses” ou, se preferirmos, “máscaras”. E a nossa compreensão de cada uma é maior quando descobrimos o rosto comum que por trás delas se esconde. Assim sendo, ambas são necessárias; e ambas devem merecer nossa atenção.

Infelizmente, contudo, em nosso país, a faceta “romântica” é a única que tem sido traduzida e divulgada – conforme, aliás, bem o demonstra o estudo de Onédia Célia de Carvalho Barboza, “Byron no Brasil: Traduções” (Editora Ática, 1974). Mesmo a antologia há pouco publicada por Péricles Eugênio da Silva Ramos, “As poesias de Lorde Byron” (Art Editora, 1989), embora elaborada com cuidado e competência, continua a privilegiar a mesma faceta.

Tal insistência é, até certo ponto compreensível. O “outro” Byron não se deixa verter nem pode ser fruído com a mesma facilidade. Os poemas satíricos são longos, o que milita contra a sua inclusão integral em coletâneas. O recurso aos excertos é pouco viável, pois a fragmentação não revela o alcance e o vigor dessas obras. Por fim, seus versos contêm uma porcentagem muito elevada de elementos tópicos, reclamando numerosas notas explicativas sobre pessoas e fatos da época e dos locais em que viveu o autor.

É esse o contexto que, sem dúvida, valoriza a tradução, que acaba de sair, do poema “Beppo: Uma História Veneziana”, realizada por Paulo Henriques Britto e publicada pela Editora Nova Fronteira, mesmo porque constitui excelente amostra da produção “realista” do poeta inglês, onde ocupa posição central. De fato, não sendo nem a primeira, nem a maior sátira de Byron, é, no entanto, aquela que lhe indicou o caminho a seguir, aquela em que ele realmente descobriu a própria voz como crítico da sociedade. Em “Bardos Ingleses e Críticos Escoceses”, sua incursão inicial pelo gênero, ele ainda se prendia muito aos modelos de Dryden e Pope, com suas rimas emparelhadas e sua confinamento à esfera mais restrita do mundo das letras. É em “Beppo” que ele lança as bases de sua sátira madura, que iria avançar em “A Visão do Juízo”, paródia de um panegírico escrito por Robert Southey em memória do rei Jorge 3º, e culminar na obra prima que é “Don Juan”.

A partir desse poema, a forma métrica preferida passa a ser a “oitava rima” (a mesma empregada por Camões em “Os Lusíadas”), moldada nos exemplos de Ariosto, Pulci e outros italianos. O tom se torna francamente conversacional, e até mesmo tagarela, impregnando um discurso que flui ininterrupto, pontilhado de estrangeirismos, trocadilhos, citações literárias e expressões populares, desfiando casos, descrições irônicas, falsos comentários morais, e extraindo os melhores efeitos cômicos da constante justaposição do sublime e do vulgar. As próprias rimas deixam-se contaminar por esse espírito, ousando divertidos “tours de force” como as seqüências da estrofe 70 (“mahogany”/ “philogyny”/ “a dog any”) ou da 31 (“endure a”/ “seccatura”). Enfim, a estrutura lembra a técnica de Sterne em “Tristram Shandy”, com um desenvolvimento onde a progressão em linha reta cede lugar às digressões. “Esse método por si só é uma verdadeira descoberta”, observou Virginia Woolf (“A Writer’s Diary”, The Hogarth Press, Londres, 1953): “é uma forma elástica, que contém o que quer que se decida colocar dentro dela”. E é o que acontece em “Beppo”, com seus ataques à Igreja, à permissividade italiana, ao machismo turco, ao clima e à hipocrisia moral da Inglaterra, e a tanta coisa mais. Uma sátira mais distante de Pope e talvez mais próxima de Swift, porém, inconfundivelmente byroniana.

Entretanto a publicação desse “outro” Byron entre nós não elogiável apenas pela oportunidade do texto, mas também pela qualidade da tradução. Não vou dizer que se trata de “uma tradução impecável”, mesmo porque esse chavão oco e pretensioso só é concebível na cabeça dos ingênuos. Como toda tradução, também essa tem falhas. O próprio tradutor, no posfácio, demonstra consciência disso, mencionando, por exemplo, a concisão maior do texto português, por exigência da métrica. Além disso, alguns trocadilhos se perderam (como “Mussulwomen”, irrecuperável em nossa língua), e há versos com incorreções na acentuação ou na contagem das sílabas. Tudo isso, porém, é irrelevante. O que importa é que Paulo Henriques Britto conseguiu um altíssimo grau de aproximação com o original, sendo bastante fiel ao “significado”, ou seja, ao sentido das palavras do texto de partida, e ao “significante”, recriando com sucesso seus aspectos formais. Assim, não só preserva a justaposição de registros dignificados e vulgares, não só reproduz as aliterações (como em “Mais mimo, mais mistério e mascarada” – 10), mas também recria alguns malabarismo nas rimas (por exemplo, de “mogno”/ “advoguem-no”/ “buldogue no” – 70). Sem dúvida, diante de Byron, bem menos denso que Wallace Stevens (que ele também traduziu), Britto se sente mais solto, produzindo em “Beppo” uma das melhores versões poéticas aqui publicadas nos últimos tempos, honesta, fluente e inventiva.

Paulo Vizioli, por sua versão de “Os Contos de Cantuária” de Chaucer, é detentor do Prêmio Nacional de Tradução (1989) do Instituto Nacional do Livro.

Quem foi poeta inglês

Da Redação

George Gordon Byron nasceu em Londres em 1788. Publicou os seus primeiros poemas em 1807 – “Hours of Idleness”. Em 1809, escreveu a sátira “English Bards and Scotch Reviewers”, e em 1812 os poemas de “Childe Harold’s Pilgrimage”. De 1813 a 1815, Byron escreveu, “The Bride of Abydos”, “The Corsair” e “Lara”, vindo depois a sua fase “veneziana”, quando escreveu “Beppo” e “Don Juan”. Byron morreu em 1824, na Grécia.

BEPPO

11
Ainda há rostos belos em Veneza,
Olhos negros, sobranceiras arqueadas,
Expressões tão doces –essa beleza

E graça há tanto tempo copiadas
Dos gregos, e também essa nobreza
Das Vênus de Ticiano, debruçadas
De varandas (há uma que é bela

Que vale ir a Florença só pra vê-la),

12
Ou de um quadro de Giorgione, no qual
Há beleza e verdade num só rosto;
No palácio de Manfrini, em especial,
Vê-se de todos o mais lindo (posto

11
*They've pretty faces yet, those same Venetians,
Black eyes, arched brows, and sweet expressions still;
Such as of old were copied from the Grecians,
In acient arts by moderns mimicked ill;
And like so many Venuses of Titian's*

*(The best's at Florence – see it, if ye will.)
They look when leaning over the balcony,
Or stepped from out a picture by Giorgione,*

Que há outros de beleza quase igual);
O leitor há de aprovar o meu gosto:
O quadro mostra o artista, o filho e a esposa;
É só –mas que mulher maravilhosa!

Tradução de Paulo Henrique Britto

12
*Whose tints are Truth and Beauty at their best;
And when you to Manfrini's palace go,
That picture (howsoever fine the rest)
Is loveliest to my mind of all the show;
It may perhaps be also to your zest,
And that's the cause I rhyme upon it so;
'Tis but a portrait of his Son, and Wife,
And self; but such a Woman! Love in life!*

Byron

Jaime Spitzcovsky

Lançada primeira tradução da obra de Maimônides

Maimônides - os 613 mandamentos, Maimônides. Tradução de Giuseppe Nahaisse. Nova Stella Editorial.

A mais antiga religião monoteísta, o judaísmo vive mais um de seus cíclicos momentos históricos que alguns, mais apressados, preferem chamar de crise; outros, mais cautelosos, escolhem o termo acomodação. Os fundamentalistas, atados à cegueira religiosa, negam qualquer turbulência. Consideram uma blasfêmia até se cogitar a discussão sobre os dogmas e preceitos da herança religiosa.

O povo judeu atravessa hoje um momento histórico peculiar. Na diáspora, as comunidades convivem com os fenômenos da integração e da assimilação, detonadores de uma discussão sobre a ética e a cultura judaicas e sua relação com a sociedade onde vivem. Boa parte dos judeus já estão na quarta ou quinta geração nascida no continente americano, por exemplo. Em suma, a perspectiva do judaísmo “europeu”, oriunda em parte dos “shtetelen”, as pequenas aldeias da Europa oriental, se remodelam por causa da “cosmopolitização judaica”.

Adicione-se a essa realidade a criação do Estado de Israel, desejo acalentado durante milênios através da tradição religiosa e cultural, concretizada em 1948. Preceitos do judaísmo, viraram poder de Estado. De sua interpretação pode depender hoje a condução de um país, localizado no olho de um furacão que é o conflito israelo-palestino.

A expressão maior da tradição judaica repousa na crença de que se deve resguardar a vida humana a qualquer custo ou na bíblica expressão “olho por olho, dente por dente”? Ao se escolher uma dessas alternativas, se influencia em Israel a política de um Estado, a forma de lidar como trágico dilema dos territórios ocupados e da delicada questão da segurança do país.

Uma das principais obras disponíveis para entender o “pensamento judaico” e sua origem são os “Os 613 Mandamentos (Tariag Ha-mitzoh)”, do filósofo Maimônides, que comenta os preceitos da “Torá”, a primeira Constituição escrita para guiar um povo. A editora Nova Stella lança um livro que reúne ainda a biografia daquele que foi um dos maiores pensadores da Idade Média e um dos mais destacados intelectuais da história judaica. A tradição e a biografia são de Giuseppe Nahaisse.

Nascido em 1135, em Córdoba, Maimônides atravessou situações diametralmente opostas, que certamente influenciaram a sua eclética formação em estudos rabínicos, filosofia grega e medicina. Na infância, conheceu a tolerância religiosa que marcava a península Ibérica naquele período, quando conviviam pacificamente o judaísmo, cristianismo e islamismo. Mas a invasão dos almohades, mulçumanos radicais, impôs o terror e a intolerância, responsáveis pela fuga da família de Maimônides para Fez. De lá, para a Palestina, onde a difícil situação econômica os empurrou para o Egito.

Além de se dedicar à medicina –foi médico do poderoso sultão Saladin–, Maimônides dava grande importância à vida comunitária no Egito. Uma de suas preocupações maiores era unificar os ritos que dividiam então os judeus. Opunham-se os babilônios, defensores da leitura da “Torá” em um ano, e os jerusalemitas, adeptos do ciclo de três anos. O filósofo argumentava que a “lógica da lei e do pensamento” devia substituir os hábitos arraigados.

Embora haja mais de 800 anos de distância, a visão de Maimônides talvez se repetisse para a situação que Israel vive hoje. O filósofo substituiria babilônios e jerusalemitas por “pombas” e “falcões”, rótulos que diferenciam aqueles que defendem a saída pacífica dos que propugnam a via militar.

A divisão atinge não apenas o campo secular, mas invade igualmente o religioso. Ortodoxos judeus se dividem sobre como tratar a questão palestina. Não se pode garantir que Maimônides se alinharia hoje incondicionalmente com as “pombas”. Mas pode se arriscar que sua visão se inclinaria “pela lógica da lei e do pensamento” e, com isso, buscaria a reedição da península Ibérica medieval que abrigou uma era histórica de convívio entre judeus, cristãos e muçulmanos.

Quem foi Maimônides

Da Redação

O filósofo jurista e médico judeu Maimônides, ou Moshé Ben Maimon (1135-1204), foi a principal figura intelectual do judaísmo medieval. Nasceu em uma rica família de Córdoba. Aos 24 anos, mudou-se para Fez. Seis anos depois, para o Egito, onde morreu. Sua primeira obra foi escrita aos 16 anos, “Tratado de Terminologia Lógica”, Escreveu seu “Comentário Sobre o Mishná” dos 24 e 33 anos. Levou mais dez anos para escrever sua principal obra, o “Mishná Torah”.

“AMAR A DEUS Como diz o Sifrei: “E amarás ao Eterno, teu Deus”: isso significa que você deverá fazer com que Ele seja amado pelos homens, como o fez o seu pai Abraham, como foi dito: ‘E as almas que haviam adquirido em Haran’” (Gênesis 12:5). Ou seja, da mesma forma que Abraham, sendo um amante do Eterno – como a Torah testemunha, quando designado pelo Eterno como sendo: ‘Meu amado Abraham’ – pela força de sua concepção de Deus e pelo seu grande amor por Ele, convocou a humanidade a crer, assim você deve amá-Lo de forma tal a atrair a humanidade para Ele.”

Extraído de “Maimônides”

Antônio Medina Rodrigues

Publicada tradução de obras-primas de Sófocles

O gênio de Sófocles amadureceu em pleno esplendor de Atenas, quando à cidade afluíam gregos da Itália, da Sicília, da Ásia, ávidos de teatro, de arquitetura, de filosofia. E Sófocles de certa forma correspondeu ao melhor de sua cidade: fez uma poesia universal, sem grandiloquência, foi novo sem ser novidadeiro, foi piedoso sem ser beato, participou do grande mundo cultural e político, sem sucumbir a ele. Seu teatro é de profundidade e elegância.

Sófocles mantinha a coesão da personagem trágica em meio à expansão variada da intriga. Queria que a tragédia fosse uma expressão de uma vontade humana. Daí que os acontecimentos desse teatro parecem não ter valor por si mesmos, pois se esgotam sempre na órbita da personagem central: a partir do momento em que algumas convicções nela se confirmem, os impulsos rapidamente se transformam em decisões e essas se coroam de paixão. Todo drama sofocleano se concentra na expansão inelutável de um caráter, que domina a progressão da cena e se mostra quase sempre insensível às variações de plano e circunstância, até que pelo menos emergja o momento da catástrofe (que em Sófocles, aliás, costuma não coincidir com o final da peça). Para conseguir a concentração humana, Sófocles teve de inovar, do ponto de vista religioso, e por isso procurou manter a distância a maquinação dos deuses. Deixando, contudo, os deuses fora de cena, soube deles conservar a irradiação da divindade, que acompanha todos os momentos fundamentais de sua dramaturgia, como se fosse uma sinistra trilha sonora. Longe dos deuses, perto da divindade. Quais as decorrências dessa inovação? Sem dúvida, a primeira delas está em fazer o humano empapar-se de maravilha, maravilha complexa, irredutível ao cânon tradicional do heroísmo grego. A divindade em Sófocles se manifesta no homem como provação e sina. O humano tem de passar pelo selo da dor e da humilhação, que não traz desgraça sem trazer certa grandeza crepuscular e medonha.

É algo que só se entende bem depois de lidas as três tragédias rebanas, ora publicadas em tradução brasileira de Mário da Gama Kury. Chamo a atenção para “Édipo em Colono”. Essa obra, com ser a última de Sófocles, é ligação entre as duas outras, “Édipo-rei” e “Antígona”. Nela, encontramos uma reflexão do herói sobre os infortúnios que se haviam abatido sobre ele: ter poluído a mãe, depois de ter matado o pai. Também lá se vê uma

antecipação do conflito de interesses que precipitará, no drama seguinte, o ato corajoso e fatal de Antígona, ato que lhe custaria a vida (sepultamento do irmão, contra as ordens do Estado, representado em Creonte). E também lá está o coroamento de um processo muito pouco discutido, que em “Édipo-rei” se percebe em forma embrionária. Referimo-nos à cegueira de Édipo, que a muitos parecerá maldição definitiva, punição com que os deuses levariam o herói à desconsideração eterna. Veremos que não foi assim.

Já na macabra discussão entre Édipo e Tirésias, em “Édipo-rei”, o herói tenta obter do cego um esclarecimento pronto e definitivo sobre o irresolvido crime que levava o rei Laio à morte. Tirésias diz, em linguagem indireta e nuançada, que o criminoso é ele. Édipo. Mas Édipo, nesse momento, está de todo dominado pela expectativa de uma confissão minuciosa e “policial”, tanto e de tal forma, que isso o torna incapaz de perceber a acusação sibilina das palavras do adivinho. Claro fica então que Édipo é mau cego. E toda a peça pode ser lida sob o ângulo dessa cegueira arrogante, obsessiva de Édipo, que, no momento em que se abre para a luz, com a catástrofe revelatória, começa a mostrar-se veraz e profética. É nesse sentido que Édipo começa a adquirir, enfim, as dimensões sapienciais de um Tirésias, como também é nesse sentido que se pode analisar as palavras com que Édipo explica seu ato, segundo as quais ele se ferira nos olhos *para não mais ser enganado pelas aparências*. Ao que parece, todo o drama do parricídio e do incesto fica apequenado diante dessa denúncia do *aparente* (que encontra eco e sustento no célebre poema de Parmênides) e, assim, Freud pode não ter tido razão ao afirmar que a preferência dada a essa peça de Sófocles se deve ao fato de que ela desperte na audiência experiências noturnas e oníricas de mesma índole. Na verdade, a preferência parece dever-se ao caráter artisticamente perfeito da obra de Sófocles. Talvez a tremenda inferioridade e a desolação moral de Édipo, no fim da peça, venham a apagar bastante nossa percepção do herói em seu curto rito de iniciação à sabedoria. O certo é que sem esse último elemento o sentido da peça deixa de ser o mesmo.

Por isso é importante ler “Édipo em Colono”. Aí, nós vemos o herói expulso de sua terra (e provavelmente de outras mais), chegar a Atenas, tendo Antígona como único e miserável arrimo. Não passa de um velhinho tateante, mal consegue sentar-se. Antígona é a filha que sofre pelos caminhos e descaminhos que a divindade tem imposto ao cego pai. Mas a acolhida dos atenienses, a princípio fria, no final, com a intervenção de Teseu, torna-se apoteótica. Ao morrer, Édipo confia a Teseu o segredo da bem-aventurança eterna de Atenas (não sem antes maldizer os filhos de Etéocles e Polínice, cúmplices de sua expulsão de Tebas, e fadados à destruição mútua em face da ganância de poder).

Ouvi outro dia um jovem dizer que é *demais* a modernidade de Sófocles. Queria referir-se à temática do exílio, às ingratidões que a desgraça política impõe, à estupidez da luta pelo poder, etc. Ora, sem dúvida, Sófocles é moderno, contanto que se corrija um pouco a frase e se note que a modernidade é que costuma reproduzir algo da riqueza ético-poética de Sófocles. Não é a toa que Sófocles passa constantemente por reproduções ideológicas, todas elas um pouco mirradas, porque abstratas, alegóricas, ainda que cabíveis. E o que faz os helenistas gritarem, contra algumas avançadas da psicanálise, que Édipo nunca teria tido complexo de Édipo. Tem razão o clamor, pelo menos num ponto: nós podemos reduzir a história de Édipo a um trecho de meia página, como fez recente novela, recheando-o de entulho neo-ocultista, ou podemos reduzi-lo à representação de um complexo mental, mas, ao fim e ao cabo, Sófocles não tem nada a ver com isso. Incestos e parricídios ocorrem em todas as literaturas, mas “Édipo-rei” é um só e vale por sua grandeza compacta, não por uma esquematização de efeitos.

A mesma precaução contra alegorias interpretativas vale para “Antígona”, que foi encenada provavelmente em 441 (aqui, como noutras peças de Sófocles, a sugestão inicial é de Êsquilo). Mas o mérito de Sófocles esteve em isolar da lenda uma figura episódica de menina, quase despercebida até, e transformá-la na dimensão maior da peça, de forma a girar tudo em torno dela, mesmo depois de sua morte. É essa criação do ser humano em profundidade que não pode ser absorvida por nenhuma idéia interpretativa.

Tanto Antígona quanto Creonte, rei de Tebas e sucessor de Édipo são marcados por obsessões diametralmente antagonicas, de maneira a vermos duas legitimidades que se opõem: uma, representada pela filha de Édipo, que deseja enterrar o irmão morto na pugna contra outro irmão; outra, representada por Creonte, que se julga encarnação do Estado e que por isso ordena que um dos irmãos seja deixado aos corvos, sem as honras funerárias. Uma certa tradição crítica tem reduzido essa tensão Antígona/Creonte à tensão, de certo não pouco freqüente na tragédia grega, entre a esfera do Estado e a esfera religiosa do indivíduo. Parece justo esse modo de ver. Contudo, é preciso insistir em que aquilo que Antígona deseja é sepultar o irmão, não necessariamente hostilizar o Estado ou defender as razões do individual contra o coletivo.

Se nós temos o direito de encontrar uma razão transcendental para o gesto de Antígona, melhor a perceberemos na fraternidade que Antígona parece manter com o mundo dos mortos, que transuma pela peça toda como uma contaminação, e através da qual o simbolismo trágico da morte faz força por ter seu quinhão de honra e veneração

entre os vivos. Antígona lembra alguém essencialmente atraído pela órbita voluptuosa do além, e aí está uma das formas por meio das quais atua como energia, mais do que como ação provinda de algum protagonista divino.

Tocamos no tema da “tradução” das grandes idéias de Sófocles na modernidade. Cumpre falar agora da tradução que Mário da Gama Kury fez do grego. Existem basicamente dois tipos de tradução de textos gregos ou latinos. Uma é a tradução “mot à mot”, que procura acompanhar termo a termo o original. Esse método confia em que a qualidade poética do original de alguma forma ou em alguma medida vá passar para a tradução, se essa estiver atenta à ordem daquilo que foi enunciado na língua original e se o tradutor for competente. É um tipo de trabalho sobretudo imprescindível no comentário de textos filosóficos gregos. A outra forma de tradução, que poderíamos chamar *recriativa*, exige desde início um estratégico afastamento em relação ao original, mas para que ambos, tradução e original, se aproximem mais e melhor do plano que aí está em questão, que é o plano crítico-estético. É trabalho que quer imitar e colher poesia. Por isso, define um tipo de tradução que deseja ser lido igualmente como tal ou como texto de livre criação; se bem-realizada, pode competir com as outras obras literárias da língua. Aliás, na mão de grandes artistas da palavra, esse método pode revelar, superiormente inclusive, aqueles aspectos que estão na esfera de interesse da tradução “mot à mot”. É o caso, por exemplo, do maranhense Manuel de Odorico Mendes.

Comparei várias passagens da tradução de Gama Kury com os originais gregos e pude verificar que ele não se ateve nem a uma nem a outra dessas propostas, coisa que a princípio me surpreendeu, pois o tradutor dizia em nota inicial que se esforçara ao máximo por “seguir fielmente o texto grego, inclusive na variações métricas”. Percebi que, no máximo a tradução de Gama Kury se aproveitava das franquias do método dedutivo, sem entrar nas dificuldades de recriação que esse exige e sem se propor a dimensão inventiva. Há, sim, no trabalho de Gama Kury, uma salutar tentativa de estilização, em que a extensão da linha de doze sílabas não esconde, porém, a impressão quase invariável de prosa metrificada. Mas, se empenho e fidelidade ao *conteúdo* quer dizer alguma coisa nessa desesperante atividade humana, Gama Kury tem bos (sic) méritos. Mérito de ter trabalhado numa trilogia muito pouco conhecida do público; mérito da frase elegante, do senso comunicativo da linguagem; mérito na escolha dos grandes clássicos, que ele traduz sem inépcias e sem afetação. Se não é um projeto radical, nem de imitação nem de recriação, pode-se dizer em seu favor, para concluir, que ele se presta bem ao palco de hoje, por uma razão simples; no tempo de Sófocles, a poesia mais fechada era imediatamente absorvida pelo público, que estava empapado de *logos* e de vivência do sentido. Qualquer grego sabia identificar versos de Homero. Hoje, pouca gente identifica alguma coisa de Rosa (Guimarães ou Noel). Entre nós, a oralidade há muito está separada da literariedade. Levar hoje ao palco uma tradução profundamente rastreadora ou poetizante de Sófocles implica uma drástica seleção de público, coisa que é e não é boa. É aí que a tradução de Gama Kury ganha todo seu valor e sua necessidade. Ela tem caráter essencialmente comunicativo. Afinal, o gosto literário se educa também por um processo de seleção, gradação e pertinência dos textos em relação às várias normas lingüísticas e às diferentes áreas de recepção. Ao traduzir “Antígona”, Guilherme de Almeida realizou praticamente uma obra-prima em português. Poucos, contudo, a conheceram. Esperemos que a “Antígona” de Gama Kury tenha força suficiente para levar os leitores à leitura de outras “Antígonas”. Afinal, é nas múltiplas traduções que está o destino das grandes obras.

Antonio Medina Rodrigues é professor de língua e literatura grega da USP

“
ÉDIPO

*Quanta insolência mostras ao falar assim!
Não vês que aonde quer que vás serás punido?*

TIRÉSIAS

Sou livre; trago em mim a impávida verdade!

ÉDIPO

De quem a recebestes? Foi da tua arte?

TIRÉSIAS

De ti; forçaste-me a falar, malgrado meu.

(...)

ÉDIPO

Parece-me difícil entender-te. Fala!

TIRÉSIAS

Pois ouve bem: és o assassino que procuras!

ÉDIPO

Não me dirás palavras tão brutais de novo!”

Extraído de “A Trilogia Tebana”

Marcelo Coelho

Traduções de Pignatari primam pela pirotecnia

“Aqui, poderia alguém, dentro da maior seriedade e consideração, levantar dúvidas sobre o meu modo de considerar o amor como coisa em si, não apenas substância inteligente, mas também substância corpórea – o que, em verdade implicaria falsidade, pois o amor, por si, não é matéria ou substância, mas um acidente em substância. Que eu a ele me refira como se fosse corpo, e até pessoa humana, torna-se manifesto em três referências que faço. Digo que o vi chegar: ora, vê-lo chegar indica movimento local, algo localmente móvel por si mesmo, como diz Aristóteles, tal como ocorre com o corpo, donde eu indicar que o amor é um corpo. Digo, ainda que ria e falava, coisas que parecem próprias do homem, que só a este é dada a capacidade de rir – donde eu parecer concluir que se trata de um homem. Para que tais declarações sejam compreendidas nos dias de hoje, é preciso ter em consideração que, antigamente, não havia quem falasse do amor em língua corrente vulgar, mas apenas alguns poetas que falavam de amor na Grécia, isso tenha ocorrido e talvez ainda ocorra – só os poetas letrados, e não os populares, tratavam dessas questões.

Extraído de “Vida Nova”, de Dante, in “Retrato do Amor Quando Jovem”

Neste livro excelente e espantoso, Décio Pignatari traduz nada menos do que “Romeu e Julieta”, de Shakespeare e “Vida Nova”, de Dante Alighieri, além de um poema erótico de Goethe (“O Diário”) e de alguns trechos de “Os Rivais”, comédia de Sheridan (1751-1816). Bastaria a nova tradução de “Romeu e Julieta” para criar um verdadeiro acontecimento literário. Optou-se, entretanto, por reunir tudo num só volume, a pretexto de retratar “o amor quando jovem”.

O título parece ao mesmo tempo excessivamente ambicioso e modesto em demasia. As quatro obras reunidas nesta coletânea representam universos tão distintos, e têm dimensões tão desiguais, que a simples circunstância de tratarem do amor e da juventude não é capaz de fundi-las num todo coerente.

A intenção terá sido, talvez, suscitar comparações e paralelos: seria possível fazê-los. O poema licencioso de Goethe, narrando seu insucesso com uma empregadinha, lembraria as brincadeiras de Mercúrio no “Romeu e Julieta”; a tradução de Sheridan, que reúne as intervenções da pedante e repressiva sra. Malaprop, teria ligação com a tagarelice da ama de Julieta, com as severidades do velho Capuleto; já se observou que a primeira fala de Romeu a Julieta, pedindo-lhe um beijo na cena 5 do primeiro ato, recria um soneto no estilo italiano. Há, é claro, o amor à primeira vista – Romeu por Julieta, Dante por Beatriz.

O tema do amor entre jovens renderia, de qualquer modo tantas antologias literárias quantas se quisessem fazer. Pouco importa, afinal, o efeito em última análise desconcertante das aproximações propostas; pouco importa, sobretudo, o título deste livro. “Nome?/O que há num nome? O que chamamos rosa/ não cheiraria tão doce em outro nome?” pergunta Julieta... Mas é verdade que enquanto isso Décio Pignatari especula, numa de suas breves introduções a cada texto traduzido, sobre a semelhança entre o nome de Goethe e sua “variante grafonética, “goetter”, “deuses”, em alemão.

O interesse de Décio Pignatari pelas afinidades sonoras entre as palavras, pelo trocadilho, pela paronomásia, contribui, aliás, para a qualidade dessas traduções. Os trechos de Sheridan baseiam sua comicidade, quase que exclusivamente, nas confusões entre palavras semelhantes: “malapropismos” ganham, assim, sua versão brasileira. Os jogos de palavras, muitas vezes obscenos, não cessam de aparecer nas cenas cômicas de “Romeu e Julieta”; são um grande desafio para o tradutor. Décio Pignatari não recua diante de soluções audaciosas e pirotécnicas, tão estranhas provavelmente, quanto o próprio original inglês.

Seria interminável discutir o valor de cada um dos achados dessa tradução. Sempre se pode considerar insatisfatória, e mesmo ruim, uma ou outra coisa; o resultado geral, contudo, é emocionante. Pignatari observa: “poucos brasileiros leram, de fato, ‘Romeu e Julieta’; digo mais: muitos que a leram, não a leram. É que as traduções em português mais têm ocultado do que revelado o que se passa sob suas roupagens e sob a sua linguagem”. E “o que se passa” é, na verdade, difícil de definir.

O principal a ser observado é que, quanto maior a estranheza, quanto mais retorcidos os jogos de palavras, quanto mais rápidos e “infames” os trechos humorísticos dessa tradução, mais se valorizam os contrastes da peça. A passagem das cenas de farsa para os grandes momentos poéticos se faz com uma força, uma naturalidade, um poder de surpresa e de arrebatamento que, com efeito, temos a impressão de estar lendo “Romeu e Julieta” pela primeira vez. Tudo fica novo, tudo impõe reações súbitas ao leitor. A incerteza quanto ao que “está acontecendo” nesse texto, a perturbação diante do “vale-tudo” das invenções verbais, produz uma tensão, um recuo em quem está lendo a peça; mas, quando menos se espera, surgem profundos lagos de sonho e de lirismo que nos aliviam de tudo. É

sobretudo por revelar essa movimentação musical, sinfônica, do texto shakespeariano, que a tradução de Décio Pignatari merece elogios.

Preferindo o “você” ao “tu” e misturando o vocabulário moderno ao antigo, a tradução é cheia de agilidade e de efeitos poéticos. Romeu encontra Julieta morta: “a viva flâmula/ vermelha ainda trêmula nos seus lábios...” é bem melhor, por exemplo, do que “as cores da beleza/ carminam tuas faces e teus lábios”, como traduziria Onestaldo de Penafort. Em compensação, a certa altura Mercúrio aparece falando “já saquei”... Felizmente, Pignatari soube evitar o “é uma brasa, mora”.

O gosto pelos jogos verbais, se auxilia a tradução como um todo, às vezes prejudica de forma imperdoável trechos específicos. Romeu bebe o veneno; a delicadeza de suas últimas palavras, “thus, with a kiss, I die”, é substituída por um trocadilho infantil (“Ro... meu... mor... eu”). Coisas desse tipo seriam suficientes para destruir a tradução de Pignatari; mas o fato é que “Romeu e Julieta” surge com enorme força e vivacidade para o leitor brasileiro.

Em “Vida Nova”, de Dante Alighieri, o problema não está em acentuar os contrastes de linguagem, em criar os imprevistos e efeitos dramáticos; bem ao contrário, a tradução deve encontrar um registro adequado e uniforme para a paixão devota, para o recolhimento intelectual e tenso dos poemas italianos. Com inteligência, Pignatari procurou dar um sabor camoniano ao texto em português, remetendo-o – apesar do uso do “você” – à nossa tradição literária. Surgem assim com frequência alguns maneirismos (“pensativo a pensar”, “se dissolve em mim sem mim”, “a vista na visão não se sustenta”) que não existiam no original. É verdade que a “Divina Comédia” usa de recursos semelhantes (“selva selvaggia”, “caddi come corpo morto cadde”). Mas a tradução de Paulo Oliveira e Blasio Demetrio, na coleção “Os Pensadores” segue Dante mais de perto. Questões filológicas à parte, a originalidade e a ousadia de Décio Pignatari conseguem, até mesmo em razão de seus exageros, dar vida aos textos traduzidos. É isso o mais importante.

Marcelo Coelho

Tradução primorosa traz inéditos de Mallarmé

O poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) sempre foi considerado o exemplo clássico da “obscuridade” e do “hermetismo” em poesia. Traduzir alguns de seus textos – e ajudar a explicá-los – é uma proeza que José Lino Grunewald realiza com grande êxito. Sua coletânea, bilíngüe, inclui sete sonetos, o conto (?) “Igitur”, quatro “poemas em prosa”, além de alguns rascunhos e projetos, entre os quais duas páginas daquilo que seria “O Livro”, a obra inacabada que atormentou toda a vida do poeta.

Em 1974, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari publicaram um volume de traduções da obra de Mallarmé (ed. Perspectiva), contendo cerca de vinte poemas, o “L’Après Midi d’un Faune” e o “Coup de Dés”. A antologia de Grunewald dá continuidade de seu “conteúdo” imediato, o poema reproduz essa dissolução, essa desmaterialização das coisas rumo à sua essência inapreensível; inapreensível, mas capaz de ser sugerida, à distância, pela sonoridade dos versos, pela ressonância secreta das palavras, pela forma cintilante.

Consequência de uma solução muito particular para o problema da relação entre a linguagem e as coisas, onde uma quase-metafísica, uma quase-ontologia se misturam a visões típicas do decadentismo francês de fins do século 19 (a idéia da “impureza”, da vulgaridade do mundo material, a busca mística das “essências” ao lado da angústia diante da inexistência de Deus), a poesia de Mallarmé abre uma das principais vertentes da modernidade literária, a mais “cerebral” e atenta às exigências de rigor e contenção do ponto de vista da forma.

Um problema difícil de resolver, neste contexto, é o de quanto a herança de Mallarmé, sua influência na poética do século 20, pode substituir dissociada da “visão de mundo” específica de seu autor. De que modo a solução delicadíssima que a poesia de Mallarmé propunha para o problema da linguagem poderia ser aproveitada num quadro de referências culturais e de visões de mundo diferentes? O equilíbrio alcançado por Mallarmé não correria o risco de romper-se? Mas esse tipo de questão não se resolve de uma penada.

Grunewald traduz com extremo gosto e grande competência, defendendo com honestidade e segurança, nos comentários a cada texto, as soluções que adotou. “Salut”, (“Brinde”), foi também traduzido por Augusto de Campos; é difícil escolher qual das duas traduções é melhor. De qualquer modo, falando em taça”, e não em “copa”, para efeitos de um brinde. Grunewald ganha em clareza, além de evitar uma polissemia certamente desconfortável: aludira involuntariamente à criadagem numa circunstância formal de banquete (Mallarmé pronunciou esse poema presidindo a mesa de um). Mas em “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”, a tradução de Augusto de Campos é superior a de Grunewald: “aujourd’hui” no poema é claramente um substantivo e Grunewald sugere um advérbio. Parece haver também um mal-entendido de sintaxe em “Angústia”: o sétimo verso

se refere a “remords”. Um erro tipográfico prejudica a tradução de “Homenagem”. Problemas minúsculos num livro excelente.

SALUT

STÉPHANE MALLARMÉ

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.

BRINDE

Nada, esta espuma, virgem verso
Apenas denotando a taça;
Como longe afogam-se em massa
Sereias em tropa ao inverso.

Navegamos, ô meus diversos
Amigos, eu já sobre a popa.
Vós a proa que rompe em pompa
As vagas de trovões adversos.

Empenho-me em pura voragem
Sem mesmo temer a arfagem
A, de pé, este brinde erguer:

Solitude, recife, estrela,
A não importa o que valer
O alvo desvelo em nossa vela.

Tradução de José Lino Grunewald

Junito Brandão

Hesíodo: “Teogonia” é reeditada com revisões e o original grego

“Pelos Musas e pelo golpeante Apolo há cantores e citaristas sobre a terra, e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas amam, doce de sua boca flui a voz. Se com angústia no ânimo recém-ferido alguém aflito mirra o coração e se o cantor servo das Musas hincia a glória dos antigos e os venturosos Deuses que têm o Olimpo, logo esquece os pesares e de nenhuma aflição se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.

Alegrai, filhas de Zeus, dai ardente canto, gloriiai o sagrado ser dos imortais sempre vivos, os que nasceram da Terra e do Céu constelado, os da Noite trevosa, os que o salgado Mar criou. Dizei como no começo Deuses e Terra nasceram, os Rios, o Mar infinito impetuoso de ondas, os Astros brilhantes e o Céu amplo em cima. Os deles nascidos Deuses doadores de bens como dividiram a opulência e repartiram as honras e como no começo tiveram o rugoso Olimpo. Dizei-me isto, Musas que tendes o palácio olímpico, dês o começo e quem dentre eles primeiro nasceu.

Extraído de “Teogonia”

O professor Jaa Torrano é um garimpeiro da linguagem. Filósofo, filólogo e helenista, em 1981 nos brindou com uma primeira edição da “Teogonia” de Hesíodo. A nova edição, revisada e acrescida do original grego, mostra, através do cotejo com a poesia hesiódica, rude, mas clara e precisa, toda a versatilidade do helenista, poeta e tradutor.

É bem possível que o estudioso estranhe, a princípio, o estilo clássico e requintado do autor, mas é uma simples questão de persistência. Além de aprimorar o vernáculo, terá o prazer (o que hoje é raro) de ler uma tradução com base no original, o quanto possível fiel e elaborada em versos.

A longa introdução, que ocupa mais da metade do livro, é um convite a muita reflexão sobre uma análise profunda de alguns aspectos significativos da “experiência do sagrado”.

São nove enfoques de leitura e meditação obrigatórias, para que se possa apreciar o conteúdo do texto traduzido do poeta de Ascra. Vamos, mais abaixo, chamar a atenção para alguns deles, a fim de que os estudiosos compreendam melhor a mensagem da “Teogonia”, que não se reduz a um mero “catálogo de deuses”, mas a um anseio ardente da vitória de Zeus sobre o Caos. Da luz sobre as trevas, sob a égide das Musas.

Com efeito, o escritor latino M. Fábio Quintiliano, como assinalamos em “Mitologia Grega” (vol. 1, pág. 160), emitiu um juízo severo acerca da “Teogonia”: “Raramente se nota em Hesíodo inspiração poética e grande parte de sua obra é uma catalogação de nomes”. A crítica é injusta, porque, para os gregos, o poema hesiódico se constituía num autêntico enlevo, por lhes recordar os tradicionais e sagrados mitos pátrios. E mais que tudo isso, o poeta enfeixou e ordenou em genealogias a desordem caótica em que vegetavam os velhos mitologemas nacionais, estabelecendo as gerações divinas e os mitos cosmogônicos, o poeta fincou as estacas da organização do cosmo e esboçou-lhe a divisão em três níveis: celeste, telúrico e ctônio.

A “Teogonia” é, sem dúvida, um dos principais, senão o mais importante, documento da religião grega e a obra mais antiga que expôs em conjunto o mito helênico. Não se trata, além do mais, de uma listagem fria de nomes. O vate da Beócia, intencionalmente, extrapola. Vai muito além do que poderia parecer, aos olhos dos desavisados, uma enumeração gélida de divindades.

Para Hesíodo o poeta tem uma grande missão a cumprir, já que como tal, não é apenas um “fazedor”, um criador, mas antes um “legislador” em nome das Musas, as detentoras de todas as artes, e é esta a conotação mais autêntica de “poietés”. Como legislador, em nome das filhas de Mnemósina, o poeta é um vidente, um “mártir”, um adivinho. Não é este, por ventura, o significado em latim de “uates”, “poeta”, mas cujo sentido primeiro é “profeta”, “adivinho”, donde “auticinium”, vaticínio, previsão?

De outro lado, se a “Teogonia” foi denominada a “gesta de Zeus”, é exatamente porque o grande deus olímpico não se apresenta, e nem poderia fazê-lo, como criador, mas como conquistador e ordenador. Observando-se com atenção as “hierogamias” quer dizer, os casamentos sagrados do pai dos deuses e dos homens, nota-se que o senhor do Olimpo, após estabelecer com suas lutas e vitórias a justiça e a paz, tornou-se a síntese das qualidades divinas e humanas de um governante todo-poderoso, mas justo e civilizado.

Como já se mencionou, o professor Jaa Torrano faz preceder sua tradução de nove “discursos”, que não apenas estampar erudição amadurecida, mas igualmente se convertem em achegas aos inúmeros comentários existentes acerca da obra hesiódica. Estes últimos, porém, nem sempre traduzem a exatidão e o conhecimento que deles se poderia e se deveria esperar. Claro está que muitas afirmações que permeiam os prolegômenos são pontos de vista do autor-tradutor. Este, no entanto, com argumentação séria e citações de outrem e mais comumente do poeta traduzido, procura justificá-los. Dentre as nove “falas” iniciais avultam, a nosso ver, “Musas e Ser”, a luminosa exposição sobre “Memória e Mória” e “A Temporalidade da Presença Absoluta”.

Outra qualidade que recomenda o estudo e a tradução em pauta é a correta transliteração dos nomes gregos como Kháos e tantos outros. Este é um fenômeno muito raro entre autores e tradutores brasileiros... Muitos estão ainda na idade do “Chaos”, como se transliteração em nossa língua portuguesa se pautasse pela francesa, em que Uróboro se aleija em Ouroboros”.

“Teogonia – A Origem dos Deuses” é tradução e obra recomendada não apenas aos que se dedicam à língua e literatura grega, mas também aos estudiosos da religião, mito, psicologia, filosofia e história da Hélade.

Se o leitor mal-humorado achar que o livro não apresenta novidade alguma, seria conveniente ler a “Dedicatória”, cuja última frase do terceiro parágrafo me permito repetir, alterando-a levemente: a força dos que estudam com afinco está em saber dizer o já dito, se possível com o mesmo vigor com que foi dito pela primeira vez.

Junito Brandão é professor de pós-graduação da PUC-RJ e da UERJ.

Quem foi Hesíodo

Hesíodo, considerado o “pai da poesia didática grega”, viveu no século 8 a.C. em Ascra, na Beócia, como pastor de ovelhas. Das obras comprovadamente de sua autoria, sobreviveram dois longos poemas: a “Teogonia”, que narra a história de deuses, e “Os Trabalhos e os Dias”, que exalta o trabalho e a justiça e tece ensinamentos sobre a agricultura e vida prática.

A editora Iluminuras lançou no ano passado “Os Trabalhos e os Dias”, em edição bilingüe e cuidadosa tradução de Mary Lafer. Na “Teogonia”, o surgimento dos deuses é precedido pelo do cosmo, circunstância apontada como uma primitiva manifestação do racionalismo jônico. A língua de Hesíodo era um dialeto eólico misturado com formas dóricas. Ao lado de Homero, ele foi o responsável pela fixação da mitologia grega num todo coerente.

Marilene Felinto

Obra-prima de Conrad permanece atual

“O general Montero, que o começo da rebelião encontrara como obscuro capitão do Exército, associara seu destino ao do grupo de Ribiera num momento em que as circunstâncias especiais haviam concedido a essa insignificante adesão uma fortuita importância. Os rumos da guerra lhe sorriram de modo maravilhoso (...) Por fim, emergiu como general, ministro da Guerra e chefe militar do Partido Blanco, embora nada houvesse de aristocrático em sua linhagem.”

Extraído de “Nostromo”

O romance “Nostromo”, publicado em 1904, é considerado por alguns estudiosos a obra-prima do escritor polaco-inglês Joseph Conrad (1857-1924), autor dos mais conhecidos “Lorde Jim” e “O Coração das Trevas”, entre outros.

Em nota introdutória ao livro, Conrad diz que a inspiração para “Nostromo” veio de uma história que ele ouviu contar quando jovem, sobre um homem que roubou sozinho uma barcaça carregada de prata em algum ponto do litoral sul-americano, aproveitando-se dos contratemplos de uma revolução.

Conrad esqueceu o episódio, considerado uma façanha, até que “26 ou 27 anos depois, dei com a mesma história num roto volume escolhido do lado de fora de um sebo. Tratava-se da biografia de um marinheiro americano,

escrita por ele mesmo com ajuda de um jornalista. No curso de suas deambulações, esse marinheiro americano trabalhara, durante alguns meses, a bordo de uma escuna cujo mestre e proprietário era o ladrão de quem eu ouvira falar na juventude”.

A partir desse caso, o escritor criou o ambiente e os personagens de “Nostromo”. Criou a República de Costaguana, país sul-americano fictício, marcado por revoluções militaristas, instáveis governos de ditadores, políticos corruptos, estrangeiros de interesses imperialistas e um povo faminto. Uma “caverna de ladrões, intrigantes e facinoras”, cuja vida social e política gira em torno da exploração de uma mina de prata, maior riqueza do país.

“Mas, afinal, o que é Costaguana?”, um dos personagens do livro pergunta, e responde em seguida: “Um poço sem fundo de empréstimos a dez por cento e outros investimentos estúpidos. Capitais europeus vêm sendo arremessados ali, com as duas mãos, faz anos”.

Mas, afinal, o que Costaguana senão um pouco de Brasil, de Chile, de Paraguai, de Peru?, perguntamo-nos, mal a história começa. O primeiro grande mérito desse romance de Conrad é sua espantosa atualidade, essa visão quase profética da composição social, política e econômica de todo um continente.

Entretanto, “Nostromo” não é nenhum planfeto daqueles das literaturas engajadas. É um romance que analisa a influência nociva do poder e da política sobre a individualidade dos homens. Seus personagens, desde o inglês Charles Gould, concessionário da mina de prata, passando pelo idealista garibaldino Viola, até chegara Nostromo, o respeitado marinheiro, o capataz dos estivadores, o “incorrupível” revolucionário e homem do povo, todos experimentam o mesmo processo onde a integridade do caráter, as boas intenções e a virtude são tentadas a sucumbir à sede de poder, à ganância, à corrupção.

A prata da mina simboliza ao mesmo tempo prêmio e maldição, o preço a que se vende o que há de mais precioso em cada um: as convicções íntimas, os princípios da verdade e da lealdade. “Nostromo”, um dos mais acertados momentos da inspiração literária de Conrad, é um livro céptico quanto aos destinos de felicidade e fraternidade da raça humana.

Essa edição brasileira, lançada quase um século depois que o livro foi escrito, tem graves equívocos de tradução que comprometem drasticamente o texto de Conrad. Há erros “pequenos” como traduzir, “second-hand bookshop” (pág. 29 do original inglês da Penguin Books, 1990) por “livraria de segunda mão” (pág. 27 da edição da Record), quando significa “livraria de livros usados” ou simplesmente “sebo”.

E há erros “grandes” como no primeiro parágrafo do primeiro capítulo (pág. 37), cuja tradução, além de confundir o significado de algumas expressões, destrói a sintaxe completa do escritor, utiliza pontuação absolutamente aleatória e altera de forma radical o sentido do que o autor disse.

Augusto Massi

Nerval desce ao inferno em ‘Aurélia’

“Fui transportado para um hospício. Muitos parentes e amigos visitaram-me sem que eu tomasse conhecimento. A única diferença para mim entre a vigília e o sono era que, na primeira, tudo se transfigurava a meus olhos; (...) e os jogos de luz, as combinações de cores, decompunham-se de modo a manter-me numa série constante de impressões que se ligavam entre si, a cuja continuação o sonho – mais livre dos elementos exteriores – dava seqüência.”

Extraído de “Aurélia”

Nerval é um dos fundadores da literatura moderna, ocupando lugar central no romantismo francês. Atua como elemento de ligação entre os prosadores líricos e meditativos – Rousseau, Diderot e Chateaubriand – e o triângulo equilátero da poesia francesa: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

Esta nova tradução de “Aurélia” permite ao leitor brasileiro estabelecer algumas aproximações decisivas. Em “Aurélia”, encontramos o embrião do que Baudelaire realizaria em “Pequenos Poemas em Prosa”: uma linguagem “maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”.

Ao mesmo tempo, “Aurélia” é uma antecipação das “Iluminações” de Rimbaud, uma aventura sem volta, uma descida ao inferno. Por último, a obscuridade, a cabala e a alquimia aproximam Nerval de Mallarmé. Estes poetas – aos quais poderíamos acrescentar o nome de Lautréamont – formam uma espécie de família espiritual. Viveram na mesma rua, alternando apenas de endereço: romantismo, simbolismo e surrealismo.

O romantismo, como assinala Octavio Paz, “além de um movimento literário, foi também uma moral, uma erótica, uma política. E se não foi uma religião significou bem mais que uma estética e uma filosofia: uma maneira de pensar, sentir, apaixonar-se, combater, viajar. Uma maneira de viver e de morrer”.

A biografia e a trajetória literária de Nerval confirmam as palavras de Octavio Paz. Nerval visitou a Alemanha, a Itália e o Oriente, apaixonou-se por Jenny Colon, recriou este amor através de diferentes mitos femininos e escolheu sua morte. Enforcou-se, em 24 de janeiro de 1855, na cidade de Paris.

Antes de morrer, porém, o escritor cumpriu uma das principais aspirações românticas. Em seu último livro, “Aurélia”, expressou-se através de uma forma nova, capaz de traduzir e responder às exigências do espírito moderno: apagar as fronteiras entre vida e arte. O livro representa uma contribuição decisiva para a consolidação de um novo gênero: a prosa poética.

Apoiado numa visão analógica e escrito segundo a teoria das correspondências, “Aurélia” oferece uma visão total da experiência poética: “Swedenborg chamava tais visões de ‘Memorabilia’. Ele as atribuía com mais frequência ao devaneio do que ao sono. ‘O Asno de Ouro’, de Apuleu, a ‘Divina Comédia’, de Dante, são os modelos poéticos desses estudos de alma humana. Tentarei, a exemplo deles, transcrever as impressões de uma longa doença ocorrida nos mistérios do meu espírito”. A novidade está no fato de Nerval devorar suas visões com o máximo de objetividade. A lucidez é alucinada.

Narrada em primeira pessoa e dividida em duas partes, a novela – se assim a podemos chamar – é um relato autobiográfico, cujo elemento estruturador da narrativa é, paradoxalmente, a descrição minuciosa de um processo de desestruturação do sujeito. Como Orfeu, Nerval desce aos infernos para tentar trazer de volta ao mundo dos vivos sua Eurídice, a atriz Jenny Colon. E Nerval, assim como Orfeu, fracassa por querer ver além do que nos é dado.

Em “Aurélia”, Nerval ousou “forçar as portas místicas” e apenas um pequeno e escuro corredor da história o impediu de abrir uma outra porta: a do inconsciente. Nerval quis “fixar o sonho e conhecer-lhe o segredo” e formulou de modo magistral a pergunta que Freud responderia no começo do século 20: “O sono ocupa um terço de nossas vidas. É a consolação das penas de nossas jornadas ou a pena de seus prazeres; mas jamais experimentei o sono como repouso. Após um entorpecimento de alguns minutos, uma nova vida começa, liberta das condições do tempo e do espaço, provavelmente semelhante àquela que nos aguarda após a morte. Quem sabe se não existe um elo entre essas duas existências e é possível, à alma, ligá-las desde o presente?”

Esta nova edição de “Aurélia”, extremamente bem-cuidada, encontrou em Luís Augusto Contador Borges um tradutor meticoloso. Além de assinar o prefácio, Luís Augusto traduziu dez das 22 cartas que Nerval escreveu a Aurélia (Jenny Colon). Embora, por vezes, tal prefácio esteja excessivamente colado a uma interpretação psicanalítica, cumpre perfeitamente a tarefa de introduzir o leitor no universo de Nerval.

Augusto Massi é professor de literatura brasileira na USP

Nelson Ascher

Augusto de Campos recria o fulgor de Hopkins

Como já fizera antes com John Donne, e.e.cummings, Arnaut Daniel e outros, a pequena editora catarinense Noa Noa, lança agora a poesia de Gerard Manley Hopkins em tradução de Augusto de Campos. A edição é primorosa e as traduções, insuperáveis. São 14 poemas e um fragmento, onde se exhibe todo o engenho desse poeta da era vitoriana.

Hopkins (1844-89) foi figura singular. Numa Inglaterra anglicana, converteu-se ao catolicismo romano e entrou para a Sociedade de Jesus. Seus superiores proibiram-no de publicar poemas e sua obra exígua ficou nas mãos de um amigo, o poeta menor, embora posteriormente laureado, Robert Bridges, que, sem se dar conta de seu real valor, publicou-a apenas em 1918, quase 30 anos após a morte do autor.

Pode-se dizer dele o que já se disse, de Góngora: que não é complexo, mas complicado. Poeta religioso e místico, ele convida não tanto a uma reflexão aprofundada, quanto a um deslumbramento com o fulgor que a língua inglesa adquire em suas mãos. Não se pode cogitar, portanto, de traduzi-lo em prosa, ou num verso que seja menos que resplandecente. Foi ele também um renovador solitário das técnicas e da dicção da poesia em sua língua.

Começando como um poeta inepto, ele se encontrou na antiga poesia anglo-saxã, cujos recursos envolviam um mento onde se contavam as tônicas e não as sílabas, e que recorria sistematicamente às aliterações e paranomásias. Esse seu movimento na poesia correspondeu a uma tendência inglesa de então a voltar a uma certa pureza da língua, anterior ao seu contágio pela latinidade dos invasores normandos. Se seu método criativo consistia em escavar camadas profundas do inglês, refazê-lo em português implica inventar recursos às vezes alheios ao idioma. A incapacidade de fazê-lo explica o insucesso, enquanto poesia, de todas as outras traduções brasileiras de Hopkins, bem como das francesas, espanholas e italianas.

Augusto de Campos – que já havia antes publicado “O Eco de Ouro e o Eco de Bronze” e o longo “O Naufrágio do Deutschland”, um verdadeiro “tour de force” – lançou mão de todas as possibilidades poéticas do português,

valendo-se particularmente das inovações introduzidas na língua por Souzaândrade. O que ocorreu não é, portanto, simples tradução no sentido de uma imitação (quanta redundância) mimética do original, pois não se tratava apenas de traduzir poemas, e sim toda uma poética. O tradutor se viu forçado, colocando-se numa instância mais abstrata do fazer poético, a repensar o sistema lingüístico e idiomático (“homemade”, no caso) que possibilitou ao inglês construir seus textos.

Não há, assim, ecos servis das técnicas do original nos textos traduzidos, mas uma resposta a toda uma concepção da poesia e a todo um conjunto de poemas. Antes de traduzir qualquer poema individual, o tradutor foi quase que obrigado a postular a possibilidade de fazer com o português o que o autor fizera com o inglês, ou seja, carregá-lo de reverberações e espelhamentos sonoros, subvertê-lo com ritmos estranhos, introduzir nele neologismos obtidos por meio da montagem de palavras habituais, maleabilizar ao ponto da deformação sua sintaxe. O resultado disto são poemas como nunca de antes vistos e ouvidos em nossa língua.

Será, porém, apenas a mestria versificatória do tradutor que ensejou tais resultados? Não. A operação realizada é complexa demais para ser atribuída tão somente a alguma habilidade inata. Mostra-se nesse trabalho uma maneira própria e diferente de ler, ouvir e pensar a poesia, presente também na poesia e na prosa ensaística de Augusto de Campos. Metaforicamente, poderia ser dito que isso advém de uma espécie de imersão plena na macro e na micro-estrutura da linguagem, de uma exposição à sua radiação. É a desenvoltura do “designer” da linguagem que franqueia a intimidade com a poesia, transformando o idioma não numa prisão de regras e convenções, mas num espaço aberto e propício à liberdade criativa, onde a atividade tradutória, negando-se a ser condenada ao reino das sombras, revela-se exercício dessa liberdade.

A GRANDEZA DE DEUS

A grandeza de Deus o mundo inteiro a admira.
Em ouro ou ouropel faisca o seu fulgor,
Grandiosa em cada grão, qual limo em óleo amor-
tecido. Mas por que não temem sua ira?
Gerações vêm e vão, tudo o que gera, gira
E gora em mercancia; em barro, em borra de labor;
E ao homem mancha o suor, o sujo, a sujeição; sem cor
O solo agora é: nem mais, solado, o pé o sentira.

E ainda assim a natureza não se curva;
Um límpido frescor do ser das coisas vaza;
E quando a última luz o torvo Oeste turva
Ah, a aurora, ao fim da fimbria oriental, abraza –
Porque o Espírito Santo sobre a curva
Terra com alma ardente abre ah! a alva asa.

GOD'S GRANDEUR

The world is charged with the grandeur of God.
It will flame out, like shining form shook foil;
It gathers to a greatness, like the ooze of oil
Crushed. Why do men then now not reck his rod?
Generations have trod, have trod, have trod;
And all is seared with trade; bleared, smeared with toil;
And wears man's smudge and shares man's smell; the soil
Is bare now, nor can foot feel, being shod.

And for all this, nature is never spent;
there lives the dearest freshness deep down things,
And though the last lights off the black West went
Oh, morning, at the brown brink eastward, springs –
Because the Holy Ghost over the bent
World broods with warm breast and with ah! bright wings.

Régis Bonvicino

Coletânea reúne grande parte dos poemas

“Poemas” é, provavelmente, a primeira coletânea mais extensa de textos de Sylvia Plath no Brasil. Reside aí um de seus méritos. Os 27 poemas vertidos representam uma boa parte de sua obras. Concentraram-se os tradutores nos textos mais curtos e nos versos de métrica menos longa. Um poema longo, importante, como “Three Women”, não foi incluído, por exemplo.

Outro mérito da antologia consiste no fato de os tradutores lerem os poemas de modo correto: percebem, ao lado dos biografemas, a técnica apurada da autora. Observa Rodrigo Garcia Lopes na introdução: “... Sylvia soube evitar a facilidade (do confessional) e transformar suas experiências num desafio à própria habilidade poética.

A poesia de Plath condensa algumas das principais tendências do modernismo anglo-americano. William Carlos Williams se faz presente num poema como: “Eu mesma pedi, esta caixa de madeira/ Branca e quadrada como uma cadeira, pesada demais...” Numa outra parte do século, a palavra desta poeta vai dialogar, desbragada e pop, com Allen Ginsberg: “Sacanagem na cozinha!/As batatas chiam. Isso é Hollywood, sem janelas...” Essas dicções variadas podem ser lidas na coletânea brasileira ora editada.

As traduções todas mantêm-se num bom nível, reproduzindo a dureza rítmica e as imagens violentas dos originais. Há momentos não tão resolvidos, como em “Os Manequins de Munique”, quando “Down shoes for a polish of carbon? Into which broad toes will go tomorrow”, referindo-se a mãos que vão abrir portas e amarrar sapatos, transformam-se em “Sapatos, dando uma última polida./ pois neles dedos gordos partem amanhã”.

Outro exemplo de momento pouco feliz: “No map traces the street/ Where those two sleepers are” por “Não se acha em nenhum mapa/ a rua onde dormem estes dois” (“the sleepers”). A tradução explica demasiadamente o original. Neste trecho, ficou perdida em português a rima “street” com “sleepers”. O núcleo semântico do texto funda-se no jogo (não só formal) entre rua e mendigos. Estes momentos, discutíveis em quaisquer traduções, são excepcionais. Bem traduzido está “Palavras”, declaração de intenções de Sylvia: “Machados/Que batem e retinam na madeira/E, os ecos”/Ecos escapam/ do centro como cavalos”.

A antologia, com ensaios e notas para todos os textos, está organizada. Inexiste na poesia brasileira recente ou até do início deste século uma dicção feminina tão extremada e, ao mesmo tempo, construída como a de Plath. Qualifica as traduções, além disso, o fato de os tradutores Maurício Mendonça e Rodrigo Garcia Lopes, paranaenses de origem, serem dois dos melhores poetas que estão surgindo no panorama. Tradução de poetas, tradução como diálogo criativo e não como ofício profissional.

Régis Bonvicino é poeta e tradutor

Marcos Lutz Mueller

Obra-prima de Hegel é traduzida

A “Fenomenologia do Espírito”, escrita pelo filósofo em 1807, ganha sua primeira versão integral brasileira

O FILÓSOFO

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), um dos nomes mais importantes da filosofia ocidental, nasceu em Stuttgart, Alemanha. Lecionou filosofia em Iena, Heidelberg e Berlim. Seu método dialético e sua filosofia da história tiveram enorme influência sobre todo o pensamento contemporâneo. Entre suas principais obras estão “Fenomenologia do Espírito” (1807), “Ciência da Lógica” (1812) e “Princípios da Filosofia do Direito” (1821).

Quase 20 anos após a tradução parcial da “Fenomenologia do Espírito” de Hegel por Henrique de Lima Vaz (“Os Pensadores”, editora Abril, 1974), chega às livrarias a parte 1 de uma primeira tradução integral dessa obra prodigiosa. Ter completado, a contento, a árdua travessia do vernáculo alemão à língua portuguesa é, por si só, um feito e um evento: dentre as obras de Hegel, a “Fenomenologia do Espírito” foi a que mais atuou na temática e na própria linguagem da nossa contemporaneidade filosófica precisamente pelas suas traduções.

Hegel gostava de designá-la, retrospectivamente, como suas “viagens de descoberta”, que o levaram a sua síntese especulativa das formas de experiência e de saber paradigmáticas e constitutivas da filosofia e da cultura ocidental.

Publicada em 1807, Hegel apresentou-a como uma introdução à filosofia enquanto “sistema de ciência”, e, simultaneamente, como a primeira parte do sistema. Uma introdução que descreve e expõe essas formas de experiência e de saber como figuras da consciência e do espírito, através das quais, ambos, em registros diversos, se erguem e ascendem ao saber conceitual (“o saber absoluto”) que o espírito tem de si.

Mas esse ascenso é, ao mesmo tempo, a rememoração dos seus degraus e figuras pelo saber filosófico, que as apreende conceitualmente no seu encadeamento necessário e está ciente de que a totalidade do conteúdo da experiência tem por forma o ser si mesmo do espírito. Assim concebidas, elas formam um caminho necessário, que, por outro lado, conduz a consciência e o espírito ao “saber absoluto” da “ciência” especulativa, e, por outro, como que a contracorrente, confere realidade efetiva a esta, tornando-a acessível à consciência. Daí o direito do indivíduo, da consciência não-filosófica, de exigir da ciência que ela lhe alcance a “escada” até onde ele se encontra: a tarefa da “Fenomenologia” enquanto introdução ao “sistema da ciência” é, precisamente, oferecer ao indivíduo essa escada, que não é depois descartada, pois como fenômeno do espírito ela é a efetividade da ciência para o indivíduo, e, como tal, ela faz parte do sistema.

A tradução, de Paulo Meneses, adota por base o texto crítico da nova edição das “Gesamenehte Werke” (vol. 9), estabelecido por W. Bonsiepen e R. Heedem que foi adotado na “Philosophische Bibliothek Meiner” (1988). Uma “Apresentação” de Lima Vaz encaminha o leitor ao conteúdo e sentido da “Fenomenologia” e o encoraja a empreender a difícil viagem.

Na breve nota introdutória, que enuncia, sumariamente, algumas regras diretivas da tradução, lembra o tradutor, com modéstia e prudência, que “traduzir é uma tarefa imperfeita por natureza” e que “o texto da ‘Fenomenologia’ é particularmente insidioso” (pág. 7). Com efeito, Hegel nos confronta com um texto tão ardiloso quanto denso e rigoroso, que flui torrencialmente, numa linguagem estranhamente concreta e, ao mesmo tempo, “majestática”, como a denominou Lima Vaz, cujas expressões comuns, oriundas da linguagem natural, vão se metamorfoseando em termos técnicos. É uma linguagem exuberante em metáforas e idiosincrasias sintáticas, que tornam a distância hermenêutica e a diferença entre a língua da obra e a da tradução particularmente árduas.

A linguagem de Hegel na “Fenomenologia”, à diferença da de Kant, e da concisão decantada de sua “Enciclopédia”, não é uma, linguagem de escola. Ao contrário, ele a colhe na língua viva e corrente dos seus contemporâneos, tornando visíveis e fazendo vibrar as suas raízes etimológicas, criando conceitos a partir do sentido comum de expressões (como o conhecido “Aufheben”), e explorando as suas virtualidades metafóricas.

Ele alcança, assim, dentro de um vocabulário que não é muito extenso, uma plasticidade e uma espessura semântica que se devem, em grande parte, à abertura das comportas da filosofia à cultura de sua época, às linguagens dos outros saberes em via de formação e ao conjunto dos grandes temas do que, precisamente a partir de Hegel, veio a chamar-se história da filosofia.

Moldando a língua alemã segundo o procedimento dialético e as torções especulativas do seu pensamento ou solapando o significado bem estabelecido das categorias filosóficas tradicionais para mobilizá-las num movimento de pensamento que continuamente as transgride e enriquece, ele amplia seus recursos, tornando o choque contra as barreiras da linguagem uma exigência do pensamento especulativo.

Nisto reside, portanto, o imenso desafio que a “Fenomenologia do Espírito” põe ao tradutor: recriar em sua língua esse vocabulário concreto, intuitivo e rigoroso em sua metamorfose conceitual, vocabulário que emerge da descrição de experiências já altamente elaboradas e estilizadas pelos diferentes saberes (filosófico, teológico, jurídico-político, econômico) e pela literatura, retomar ou sugerir a etimologia das palavras, dando a ver as suas conotações, refazer a trajetória das metáforas até os seus sentidos mais translatos, amoldar-se às torções, deslizamentos e deslocamentos que presidem às suas inovações semânticas.

A tradução de Paulo Meneses, é no essencial, correta, precisa e conceitualmente fiel, afora alguns descuidos e imperfeições. Há opções de tradução inevitavelmente controversas e alguns neologismos desnecessários, nada esclarecedores e de pouca valia na agilização do texto traduzido.

Apesar do imenso e paciente trabalho de acribologia vocabular que a caracteriza, há algumas inexatidões e impropriedades (principalmente no “Prefácio”, a meu ver), que, visto o nível da tradução, poderão ser futuramente melhoradas. Ela busca uma grande proximidade semântica ao original (mais nos substantivos do que nos verbos) através do estabelecimento de correspondências bastante estritas nas duas línguas entre os termos centrais da obra, elencados ao final num glossário.

O destaque de alguns conceitos centrais por maiúsculas, “por motivos de clareza” (pág. 7), parece-me supérfluo ao leitor atento, podendo ensejar uma certa mistificação terminológica. Quando é necessário destacar, Hegel sempre soube fazer uso abundante dos grifos. Mas o uso de grifos é inteiramente diferente da concessão de maiúsculas, em português, aos termos centrais. A questão dos grifos, aliás, é ocasião para uma crítica severa à edição: reproduzidos com exatidão até a página 85, somem, de repente, sem vestígios nem explicação, para reaparecerem, bem mais adiante, à página 158. É um imperativo completá-los na próxima reimpressão ou edição.

Excelente é o procedimento de numerar as alíneas estabelecidas por Hegel, já adotado na nova tradução inglesa de A. V. Miller (Oxford, 1977): além de permitir a localização mais rápida de passagens, concede ao tradutor a liberdade de escandir o texto por novas alíneas segundo as conveniências de clareza e articulação da sua língua, sem recobrir a periodização original de Hegel. Com isso, mantém a liberdade de compreensão do leitor.

O glossário final é bastante incompleto, e poderia ser ampliado, mesmo que não se trate de sufocar a linguagem multifacetada da “Fenomenologia” com uma rede de correspondências unívocas. A busca de uma tradução absoluta e total repousa na ilusão de que é possível suprimir o hiato entre língua da obra original e a língua do tradutor. Mais importante é manter viva essa diferença, explorando as virtualidades da própria língua no confronto com os recursos, as asperezas e o próprio inusitado da língua original.

A esse respeito, a tradução de Meneses oscila: ora tarde para uma acentuada literalidade através da fixação rígida dos termos para todos os contextos, em detrimento do uso polissêmico que Hegel faz, ora a uma certa liberdade ou variação contextual desnecessária.

Sintaticamente é menos literal, às vezes seca e sincopada, e, devido, ao desmembramento dos períodos alemães longos em frases curtas, um tanto quebradiça face ao gesto amplo do original. Ela é menos feliz e, também, menos rigorosa, na rearticulação interna das frases do período desmembrado ou não.

Nem sempre é pertinente ou esclarecedora a renúncia a uma maior literalidade sintática: várias vezes não retoma a ênfase do original ou não consegue escandir adequadamente o seu relevo, perdendo o acento que torna visível o encadeamento interno de uma frase à outra (por exemplo, nos parágrafos 46, 54, 56, 197, da numeração adotada na tradução A. V. Miller). A decomposição das contraposições em duas frases autônomas, num caso (parágrafo 197) suprimindo-se o “por um lado... por outro”, tão decisivo no travejamento do argumento, encobre o ritmo e enfraquece a progressão antitética do pensamento.

Poderia, também, ser mais estrito o respeito pelas formas verbais ativas e passivas, respectivamente, pois quase sempre elas são exigidas como tais pelas nuances argumentativas contidas no movimento dialético. O jogo de

referências contextuais por meio dos deícticos nem sempre evita perplexidades ao leitor ou mesmo ambigüidades no texto, tornando necessária a consulta ao original para dirimi-las. (Por exemplo nos parágrafos 18, 24, 54, 168). Devido à inexistência do neutro e à inversão de gêneros dos substantivos de uma língua a outra, as referências através de pronomes pessoais, demonstrativos e possessivos poderia ser mais explícita.

Na tradução dos verbos não se mantém o mesmo nível de exatidão ou propriedade semânticas. Poderia haver maior preocupação em retomar ou sinalizar, quando possível, o seu radical etimológico, que Hegel tantas vezes explora teoricamente. Em contrapartida, traduz-se, desnecessariamente, por palavras diferentes, um verbo que ocorre várias vezes no mesmo contexto. Assim, na descrição do movimento de pensamento na proposição especulativa, o particípio passado “zurueckgeworfen” é traduzido, no mesmo contexto (parágrafo 62), uma vez por “relançado” outra por “recambiado”, quando o mais correto seria utilizar as duas vezes, “retrojetado”.

O termo psicanalítico “recalcar” parece-me despropositado para traduzir “in sich zurueckgedraengtes Bewusstsein” por “consciência recalçada sobre si mesmo”, quando pode-se dizer literalmente “consciência impelida de volta a si mesma”, que, de resto, é o correto no contexto.

Inúmeras vezes “muessen”, “haben... zu” e “sein... zu” são traduzidos pelo verbo “dever”, que deve ser reservado para “solen”. No parágrafo 18 a tradução descarrila, provocando séria confusão no leitor numa passagem crucial, ao utilizar a mesma palavra “fim” para traduzir “Ende”, quando anteriormente (parágrafo 3) traduziria “Zweck”.

Não é aqui o lugar para retomar a “vexata quaestio” da tradução de “aufheben” numa só palavra, esta inovação semântica de Hegel, em que combina num só termo significados que permanecem distintos como “levantar”, “erguer”, “suprimir”, “pôr fim”; “conservar”, “guardar”, “manter”. Meneses traduz “aufheben” por “suprasumir”, que traduz, imperfeitamente a meu ver, o neologismo francês “sursumer”, introduzido por Y. Gauthier, e retomado por Labarriére/Jarczyk na tradução francesa da “Ciência da Lógica”.

A razão mais forte para essa opção é a sua analogia por antonímia ao termo, já consagrado na lógica clássica, “subsumir”, ao qual, aliás, o próprio Hegel, na “Lógica” de Iena, contrapõe o seu “aufheben”. Mas então, abstraindo-se da conveniência ou não da tradução rígida, em todos os contextos, pelo mesmo termo, em seu sentido pleno (claramente inconvincente por exemplo no parágrafo 188), por que não “sobresumir”, uma vez que o oposto semântico e fonético de “subsumir” é sobresumir? A melhor solução, ao que me parece, é a de reservar “sobresumir” para o significado pleno e polissêmico de “aufheben”, em que Hegel evoca os três sentidos principais, sem necessariamente fundi-los, e utilizar “suprimir” para os contextos freqüentes, em que o sentido negativo é exclusivo ou predominante.

Por fim, a propósito de duas outras inovações terminológicas: “extrusão” parece-me inteiramente fantasioso para traduzir “Entaeusserung”, que além do já consagrado sentido de “exteriorização” (metaforicamente literal e exato), pode ter o sentido teológico e jurídico ou político de “despojamento” e “alienação”. Para “aeussern” e “Aeusserung” há o verbo externar, e o substantivo “externamento”, que evita qualquer confusão com “entaeussern”, e que tem ainda a vantagem de traduzir corretamente a mesma expressão no contexto da pragmática e da teoria dos atos de fala, e de maneira mais exata que “proferimento”, em vias de tornar-se corrente.

“Essente” para “Seiendes” e “Ai-essente” para “Daseiendes” julgo neologismo inteiramente supérfluos, e mesmo equivocados, pois o particípio presente do “esse” latino é “ens”, que sempre foi traduzido por “ente”, e “Daseiende” pode ser vertido sem maiores incômodos por uma relativa.

Por fim, “Mitte” está em Hegel quase sempre ligado à sua teoria do silogismo, e sempre foi traduzido por “termo-médio”, e não por “meio-termo”, que induz a mal-entendido.

Essas correções e sugestões, e outras mais, não visam obliterar o sem-número de acertos e soluções felizes, de dificuldades vencidas e interpretações esclarecedoras contidas na tradução, que permitirá à comunidade filosófica e a um público interessado repensar em português essa obra matriz da tradição dialética moderna, explorar as suas possibilidades teóricas e também as da nossa língua, quando confrontada com as questões e com a linguagem que Hegel nos legou. Marcos Lutz Mueller é professor do Departamento de Filosofia da Unicamp

Francisco Achcar

Ovídio ensina a arte de amar

Nova edição bilingüe do célebre poema latino traz tradução clássica de Castilho ao lado de uma nova versão

**POEMA
ARTE DE AMAR**

Livro 1 (1-4)

Si quis in hoc artem populo non nouit amandi,
Hoc legat et lecto carmine doctus amet.
Arte citae ueloque rates remoque mouentur,
Arte leues currus; arte regendus Amor.

Ovídio

Se inda alguém neste povo a arte de amar ignora,
leia-me: os versos meus o farão mestre agora.
Com arte, a vela e remo, um lenho é voador;
é-o com arte um coche; arte governe a Amor.

Tradução de **Antônio Feliciano de Castilho**

Se acaso existe alguém
/ entre este povo
que da arte de amar nada conheça,
leia o presente livro
/ – a ver se douto
fica nesta matéria
/ que lhe interessa...
Graças à arte é que
/ no mar os barcos

com vela e com remos
/vão vagando;
graças também a ela vão os carros

mais velozes nas pistas
/ deslizando...

Tradução de **Natália Correia e
David Mourão-Ferreira**

“Não é traduzindo os velhos poetas sensualistas da Grécia e de Roma (...) que se hão-de produzir as idéias, as ciências, as crenças, os sentimentos de que a humanidade contemporânea precisa para se reformar como uma fogueira a que a lenha vai faltando.” Assim Antero de Quental, no ataque a Antônio Feliciano de Castilho que desencadeou a “Questão Coimbrã” (1865), se referia às traduções de Anacreonte e Ovídio empreendidas pelo velho poeta (a tradução da “Arte de AmEr” aparecera em 1862)..

Dois mil anos antes, não parece ter sido muito diferente a reação de Augusto à didascália erótica de Ovídio. O príncipe, que se empenhara numa campanha pela regeneração dos costumes romanos, expulsou o poeta para a inóspita Tomos, na costa oriental do mar negro. Lá, o mestre de refinamento da mundanidade romana, poeta predileto daquela sociedade, terminou seus dias entre bárbaros que não o entendiam, e entre os quais se sentia bárbaro, por não os entender. O livro, somado a um “erro” de que o próprio poeta fala (“erro” que nunca saberemos o que foi), teve seu papel nessa desgraça.

A “Arte de Amar”, peça central da pedagogia amorosa de Ovídio (que inclui ainda os “Remédios do Amor” e um tratado sobre cosméticos para o rosto feminino), é um poema perturbador –e não apenas pelo conteúdo moral, que desagrade a homens tão distantes quanto Augusto e Antero de Quental. Além de tratar o amor como “ars”, como “téchne”, isto é, como prática a ser aprendida e desenvolvida, treinada, Ovídio comete uma mistura de gêneros cheia de audácia e humor.

O objeto desse tratado não é o amor-paixão (segundo os antigos, uma doença que arrasta o sujeito para fora dos limites da razão); é antes o amor como busca do prazer, como forma de estabelecer uma relação desejada. Aproximar-se das mulheres, cortejá-las, seduzi-las e as manter ligadas a nós –estes os assuntos dos dois primeiros livros: no terceiro, as mulheres são contempladas com instruções que, no entanto, não serão muito bem vistas pelo zelo feminino de hoje.

E Ovídio tratou seu assunto como equivalente a outros que eram objetos de tratados (“téchnai”, artes): a agricultura, a astronomia, os ofícios e ciências em geral. Para isso, adotou o molde do poema didático, gênero venerando, cultivado por Hesíodo, Lucrécio, Virgílio, Horácio, mas introduziu no modelo uma discrepância arrojada: em vez do metro canônico, o hexâmetro dactílico, empregou o dístico elegíaco, conduzindo a musa “em rodas desiguais”. Nesse andamento e nesse quadro, tomo como referência o amor do mundo irônico da elegia romana.

Hoje, certamente podemos afirmar o contrário de Antero em seu arroubo moralista em prol da “Idéia Nova”. No Brasil, devemos saudar, como a um acontecimento inusitado, o relançamento da versão castilhana da “Arte de Amar”. O entusiasmo só pode ser maior quando se constata que a iniciativa é de uma editora estreante, denominada (programaticamente, espera-se) *Ars Poetica*, que promete alimentar a fogueira moribunda de nossa cultura com uma lista surpreendente (em mais de um sentido) de obras antigas e modernas, de história e literatura.

O livro agora lançado, com introdução de Zélia Ladeira Veras de Almeida Cardoso, inclui o texto latino da “*Ars Amatoria*”, a tradução recente de Natália Correia e David Mourão-Ferreira (lançada em 1990 em Portugal) e, em apêndice, a tradução de Castilho.

Infelizmente não se sabe de tradução brasileira desse texto digna de figurar ao lado da versão do velho poeta português. Nem é digna de tanto a “*Arte de Amar*” que nos propõem os dois ilustres escritores portugueses, a quem devemos realizações importantes. (Lembre-se que a poetisa Natália Correia organizou, em 1965, uma notável “*Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*”, vitimada, na época pela sanha da censura salazarista, em mais um caso em que o poder mostrou seu desagrado de ver Eros à solta. Quando a David Mourão-Ferreira, um de seus livros de poesia se intitula, coincidentemente, “*Infinito Pessoal ou A Arte de Amar*”)

A nova tradução não tem sobre a de Castilho vantagem maior que a de ser nossa contemporânea e, em parte por isso, se oferecer a uma leitura mais fácil; ela é muito mais longa e de muito menor qualidade poética que a de seu antecessor. Que a versão atual seja “mais adequada ao leitor que viverá no limiar do terceiro milênio”, como afirma a autora da introdução, é ao que parece uma triste verdade. Mas que se trate de tradução “mais ágil” é algo de que me permito discordar.

Castilho, sem deixar de satisfazer às imposições de seu esquema estrito, consegue ser mais direto às vezes e sempre mais enxuto que Natália Correia e David Mourão-Ferreira. Óbices para o “leitor médio” de hoje, porém, de fato existem no antigo texto: o vocabulário exigirá alguma (não muitas) idas ao dicionário; a sintaxe pede um pouco mais de atenção do que a da prosa rala do que ultimamente tem sido celebrado como alta literatura (Saramago, Chico Buarque), e a graça desses versos se perde sem alguma sofisticação cultural.

Castilho é exemplarmente metódico em seu trabalho, todo ele em dísticos rimados de metro alexandrino, correspondendo dístico a dístico ao original. Essas restrições, somadas às limitações do decoro tardo-árquico do tradutor, impõem-lhe alguns desvios em relação ao texto latino. Mas um de seus grandes méritos é manter por todo o texto o aprumo de ritmo e fraseado, conseguindo criar com a rima um movimento que, em sua regularidade e variações, sugere algo do movimento dos dísticos de Ovídio.

Natália Correia e David Mourão-Ferreira não se obrigam a nenhuma regularidade: alteram versos decassílabos com versos de muitas outras medidas e com linhas em que não se consegue distinguir qualquer medida: suas rimas são inteiramente arbitrárias. Às vezes resulta ritmo dessa mistura; outras vezes, o ritmo falta e o fraseado frouxo emperra a leitura. (Em Ovídio, o fluxo nunca afrouxa, sempre prodigioso em seu poder de tudo acomodar à elegância da cadência alternante do metro elegíaco.)

Portanto, ao contrário do que acontece na tradução de Castilho, o texto produzido por Natália Correia e David Mourão-Ferreira não é sustentado por um impulso rítmico constante, o que é defeito de monta em se tratando de tradução de um mestre do metro e do ritmo como Ovídio, cujos versos é difícil parar de ler, quando nos entregamos ao embalo que os anima.

É penoso, sobretudo para o leitor que conheça a infalível eficiência da frase ovidiana, admitir a inépcia de um fraseado retorcido em busca de rimas constrangedoramente fracas (“Ela não perde nada/ e o lucro já o teve no passado./ Mas se o presente ainda não foi dado/ podes sempre a aparência simular/ de quem mais uma oferta lhe vai dar”).

Em certos momentos –os menos felizes– pensamos que os tradutores ignoraram a irônica observação de Ezra Pound, segundo a qual a poesia deve ser pelo menos tão bem escrita quanto a prosa de mediana qualidade. A irregularidade permissiva das linhas abre a porta para a facilidade inane. Mas, não obstante tudo isso, entre os méritos que esta nova tradução certamente possui está o de facultar a leitura do poema a um público hoje quase tão distante do português de Castilho quanto do latim de Ovídio. Depois, no panorama pobre das traduções recentes de poesia clássica em nossa língua, o trabalho de Natália Correia e David Mourão-Ferreira é muito bem vindo.

Apresentar a tradução de Castilho como “erudita”, como vem dito já na página de rosto do livro, como se se tratasse de uma descrição objetiva (que vem a ser uma tradução “erudita”? –será que os organizadores do volume quiseram dizer “clássica”?), não é o único nem, infelizmente, o menor dos traços de amadorismo desta edição.

O texto de Castilho, embora confinado a uma apêndice, poderia ser grande trunfo do livro; mas ele está horrorosamente maltratado, em revisão e diagramação (esta última, aliás, é um dos defeitos deste lançamento, junto com descuidos de editoração e a inaceitável falta de notas). Numa inspeção limitada aos cem primeiros versos, encontramos incontáveis erros de revisão (o texto latino não padece do mesmo defeito e a tradução moderna parece

que também não). A alguns desses erros poderá remediar a boa vontade do leitor; outros são gravíssimos e fazem o texto ilegível.

Alguns exemplos. No verso 17 deveria estar “Ovídio a Amor ensina”, e não “Ovídio a amar ensina”, que quebra o arranjo simétrico da frase (“Como a Aquiles Quiron, Ovídio a Amor ensina”). No verso 29, saiu “Experimentei e ensino; exponho e certo: ouvi-me”, quando Castilho escreveu “expondo o certo”. No verso 33 – “Canto o prazer sem risco, e fartos concedidos” –, “farto” está em lugar de “furtos”. Em seguida, pulam-se 18 versos (45-62), que depois se encontrarão perdidos em outros pontos do texto (o mesmo se repete adiante).

No verso 63, não se entende a frase “Preferes o botão flor guapa e juvenil?”, até que se reconstitua a construção correta: “Preferes a botão flor guapa e juvenil”. No verso seguinte, “tantas mil” transformam-se em “trinta mil”. O verso 70, além de reduzir o alexandrino a decassílabo, está ininteligível: “Onde a mãe cumulou seus dons do filho” (o texto correto é: “Onde a mãe cumulou seus dons aos dons do filho”). E assim por diante. É pena.

Francisco Achcar, 46, é professor de língua e literatura latina no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp

João Ubaldo Couto

Tradução divide crítica há mais de cem anos

Dizem as más línguas –que não são poucas– que é mais difícil ler a “Odisséia” na versão de Odorico Mendes do que no original grego. Exageros à parte, a clássica tradução ora relançada divide as águas da crítica literária brasileira há mais de um século.

O mínimo que se pode dizer dela é que é ousada. Para começar, encurtou os versos e reduziu seu número: os 12.106 hexâmetros (versos de seis pés) dos 24 cantos do original transformaram-se em 9.302 heróicos (versos decassílabos), tentando preservar o ritmo veloz de Homero.

Afora isso, Odorico Mendes lançou mão de um vocabulário rebuscado, povoado de latinismos e helenismos, cunhou neologismos, praticou inversões sintáticas vertiginosas. Em seu texto, a aurora é “dedirrósea” (de dedos róseos), Minerva é “olhicerúlea” (de olhos da cor do céu) e Circe, “crinipulcra” (de belos cabelos).

Esse malabarismo todo recebeu do crítico Antonio Candido, em seu “Formação da Literatura Brasileira” (1959), a pecha de “ápice de tolice”. Mais de 30 anos depois, informado sobre a nova edição do texto de Odorico, o velho professor qualificou a iniciativa de “interessante”, mas disse que mantém sua opinião: “Aquilo é uma chatice”. Para exemplificar, citou de memória vários versos da tradução.

Embora reconheça a qualidade do trabalho de Odorico, o helenismo Mário da Gama Kury acha que seu texto envelheceu, distanciando-se muito do leitor atual. No extremo oposto, o poeta e tradutor Haroldo de Campos agracia Odorico Mendes com o título de “patriarca da transcrição”.

Para o organizador da presente edição, o professor de grego na USP Antonio Medina Rodrigues, “a tradução de Odorico é para os que amam a língua portuguesa a ponto de gostar que ela percorra as maiores aventuras; é o mais bem concatenado projeto de uma poesia da gramática”.

Medina, autor de preciosas notas que ajudam a enfrentar o texto de Odorico, cita a influência do tradutor, até sobre poetas como Jorge de Lima, “que aproveitou em sua ‘Invenção de Orfeu’ diversas de suas soluções poéticas”.

POEMA

Na perna eis louco um pontapé lhe senta;
Firme Ulisses da trilha nem se arreda;
Cogita se a cajado o estire e acabe,
Ou se o erga e no chão lhe esmague a testa;
Mas coíbe-se e atura. Eumeu rebenta,
Alça as palmas a orar: “De Jove ó Náiades,
Se de anhos e cabritos coxas pingues
Ulisses vos queimou, torne, eu vos rogo,
E um deus no-lo encaminhe! A tí, cabreiro,
Dissipavam-se os fumos com que arruas,
A zagais incumbindo o pobre gado”.
E melanto: “Ui! Que rosna o cão matreiro?
Olha, que, em negra nau socado, ao longe
Não vão por mantimentos escambar-te.
Assim, de Apolo às frechas ou dos procos
Hoje aos golpes, Telémaco sucumba,
Como é perdido para sempre Ulisses”.

Leyla Perrone-Moisés

Tradução de Augusto de Campos é "ato de amor"

O poeta e tradutor recria com rigor e inventividade poemas de Arthur Rimbaud

Por mais polêmicas que envolvam o nome de Augusto de Campos, há um consenso de que é impossível fugir: ele é um notável tradutor. Mas esse consenso quanto a suas traduções implica, muitas vezes, sua desvalorização enquanto poeta. É contra esse absurdo que eu desejo, de início, me colocar. Augusto de Campos é um excelente tradutor de poesia porque é um excelente poeta. Perdoem-me o truísmo, mas ser poeta é a primeira condição para uma boa tradução de poesia. Além dessa primeira condição, Augusto de Campos preenche outras.

A tradução de poesia é um ato de amor e de generosidade. "Transforma-se o amador na coisa amada" e deseja partilhar com outros essa transformação. A declaração de intenções que figura na introdução a essas traduções de Rimbaud é exemplar. A tradução é uma "incurção-homenagem" e um risco assumido: "recriar, acima de tudo, a beleza estética do original; chegar a um texto cursivo, não torturado, que resulte em belos versos, versos que eu gostaria de ter escrito".

A extensa e preciosa obra de tradução de Augusto de Campos através dos anos é, tanto quanto sua obra de criação, um ininterrupto ato de amor à poesia, ato desinteressado que vem praticando fora de qualquer instituição, com irreduzível rigor. Como queria Valéry, que ele cita, o rigor de suas recusas situa sua atividade literária no domínio da ética.

O tradutor de poesia é um Pierre Menard menos ingênuo. Como Menard, ele deseja rescrever a obra "palavra por palavra". Mas ele sabe que, ao mudar de língua, isso é impossível. Ou melhor, que a única possibilidade dessa perfeita reescritura é a alteração. A fidelidade estética se alcança por felizes traições à letra, por equivalências e compensações bem calculadas. E aí voltamos ao princípio. Só um bom poeta, isto é, um amante-inventor da linguagem é capaz disso.

Ler Rimbaud em versão de Augusto de Campos é um prazer renovado. Primeiramente, os poemas em português sustentam-se como grandes poemas em português, o que é a prova dos 9 da tradução. Em seguida, para quem desejar cotejar com o original, reservam-se surpresas de transformações que ora podem ser apreciadas como achados poéticos, ora afinam a leitura que tínhamos do original, funcionando como opções críticas. O poeta-tradutor é um leitor íntimo, um crítico por dentro.

Os acertos de Augusto de Campos decorrem tanto de seu talento quanto de um conhecimento aprofundado da "oficina" de Rimbaud, enriquecido pela leitura de seus melhores críticos. Aos poetas que, como diz Campos, "publicam livros de poesia antes de ter feito os poemas", é salutar lembrar que a lição de Rimbaud é uma lição de perfeição técnica, de precisão e de concisão, e não apenas de rebeldia existencial.

"Há muitos Rimbaud em Rimbaud", diz o tradutor. O de Augusto de Campos, acertadamente, não é o visionário inconsciente que os surrealistas inventaram. Os delírios de Rimbaud estavam sob controle, seu desregramento era "racional", suas invenções respondiam à busca voluntária de "novas formas". Não há grande poesia (grande arte) que seja puro delírio. O famoso "Barco Bêbado" é a maior prova disso.

A tradução de Augusto de Campos recupera todo o ímpeto do poema, seus sobressaltos e surpresas, sem perder as amarras estruturais do texto. As liberdades tomadas pelo tradutor se inscrevem na lógica do original, e só esta permite que certas imagens sejam trocadas por outras, perfeitamente integradas no poema.

Das duas grandes fases de Rimbaud, a dos poemas metrificados e a da prosa poética, deu-se aqui preferência à primeira, que vai de 1870 a 1872 (dos 16 aos 18 anos do poeta). Esses poemas apresentam grandes dificuldades de tradução, pelas fórmulas fulgurantes que contém e pelo fato de serem uma espantosa demonstração de proficiência em versificação, destinada a impressionar de chofre os poetas renomados de Paris.

Augusto de Campos não quis "facilitar o difícil", manteve a métrica e as rimas, o que torna a "equação" poética um verdadeiro quebra-cabeça. Essa opção é a correta. Certos tradutores de poesia defendem a tese de que não se deve tentar manter a acrobacias forçadas. Ora, a tradução de um poema metrificado e rimado em versos livres desvirtua completamente o poema, guardando deste apenas um duvidoso sentido geral e algumas imagens esparsas.

É o que tem acontecido com as traduções francesas de Fernando Pessoa. Quanto à objeção relativa às "acrobacias forçadas", elas só aparecem como tal se o tradutor for incompetente. As soluções de Augusto de Campos, na imensa maioria, são tão hábeis que não se sente, no poema em português, nenhuma artificialidade.

É claro que aqui e ali certos distanciamentos da letra podem ser discutidos. Por exemplo, na magnífica tradução de "L'étoile a Pleure Rose", seria mais fiel ao original "E o Homem sangrou negro no altar dos teus quadris", em vez de "o altar dos teus quadris", sem nenhum prejuízo da métrica. E em "Vogais", o fim da terceira estrofe traz umas "brumas e escolhos" muito distantes do que diz o verso original. Aí parece ter havido uma tirania excessiva

do esquema de rimas. Mas essas pequenas implicâncias do leitor desaparecem diante da quantidade esmagadora de acertos. A “Canção da mais alta torre” é tão perfeita que poderia ser assinada por algum grande poeta simbolista de língua portuguesa. E o fim dos “Corvos” fica melhor que o original “Dans l’herbe d’où l’on peut fuir la défaite sans avenir” – “Lá onde o escuro é mais escuro./ uma derrota sem futuro”.

O Rimbaud de Augusto de Campos é um Rimbaud livre”. Livre, daquela liberação de que jovem rebelde reivindicou. Livre também pelas liberdades bem assumidas pelo tradutor. E é ainda um belíssimo “Rimbaud livre” enriquecido pelas “iluminações computadorizadas” de Augusto de Campos e Arnaldo Antunes um livro que dá gosto folhear.

POEMA

De novo me invade.
Quem? – A Eternidade.
É o mar que se vai
Com o sol que cai

Alma sentinela
Ensina-me o jogo
Da noite que gela
E do dia em fogo

Das lídes humanas
Das palmas e vaías,
Já te desenganas
E no ar te espraías.

De outra nenhuma,
Brasas de cetim,
O Dever se esfuma
Sem dizer: enfim.

Lá não há esperança
E não há futuro.
Ciência e paciência,
Suplício seguro.

De novo me invade.
Quem? – A Eternidade.
É o mar que se vai
Com o sol que cai.

Arthur Nestrovski

Nova tradução é equilibrada e respeita originais da 'Recherche'

Desde 1984, quando começaram a vencer os direitos autorais de “A la Recherche du Temps Perdu”, vêm surgindo novas edições da obra de Proust na França. Existem, hoje, duas edições críticas, consagradas tanto pelo público (a da Flammarion, aos cuidados de Jean Milly, em dez volumes) quanto pelos estudiosos (a de Jean-Yves Tadié, na Bibliothèque de la Pléiade, em quatro volumes).

Em ambos os casos, a questão do estabelecimento do texto é uma questão de honra. Quando Proust morreu, em 1922, não haviam aparecido ainda os últimos três volumes de seu romance; e os já publicados continham imperfeições e alterações editoriais, nem sempre em acordo com o resto, até então desconhecido, da obra. Além dessas, também grande número de correções e adendos nos manuscritos só foram decifrados e organizados recentemente, com base nos materiais reunidos na Biblioteca Nacional, em Paris. O texto que se tem agora é, sem dúvida, um texto mais bem cuidado e mais próximo do original. Embora não haja nenhuma mudança espetacular nos primeiros volumes, o mesmo não é o caso com os últimos, que trazem surpresas (passagens novas, finais alterados). Mesmo criticada em certos pontos, a edição da Pléiade, que inclui, em cada volume, 500 páginas de “Notas e Variantes” e mais 500 com “Esboços”, é um dos grandes monumentos bibliográficos da segunda metade do século. E este novo texto coincide praticamente palavra por palavra com o do professor Jean Milly, o que só reforça a confiabilidade dos dois.

“O dever e a tarefa de um escritor... são aqueles de um tradutor”, escreveu Proust. O primeiro dever de um tradutor de Proust, por sua vez, é dar conta do novo texto em francês. A antiga edição brasileira de “Em Busca do Tempo Perdido” (Editora Globo), notoriamente irregular, já está desclassificada só por esta contingência; embora não fosse impossível revisá-la.

A Ediouro, que relança sua série de “Clássicos”, apresenta agora um nova tradução de Proust, por Fernando Py (que já traduziu também “Jean-Santeuil”, para a Nova Fronteira). A edição não menciona fontes, e é um alívio descobrir que o texto utilizado para a tradução foi, de fato, o novo. Assim como não diz de onde partiu, a nova edição também não define onde pode chegar: despreza a possibilidade de apresentar criticamente o texto; e não há

nem notas, nem qualquer aparato crítico, além de uma introdução superficial do tradutor. Isto é uma pena, e tanto maior quando se pensa na qualidade, em geral, do texto de Fernando Py.

Há muitas felicidades no texto, como a decisão de abandonar a lusitana “Sombra das Raparigas” pela sombra mais brasileira das “Moças em Flor”; ou a substituição do “Tempo Redescoberto” pelo “Reencontrado”, bem mais de acordo com as idéias de Proust. A divisão dos parágrafos, ou melhor, sua não-divisão foi respeitada, bem como o desenho espiralado das frases. Se há pontos discutíveis, eles dizem mais respeito à leitura microscópica do que à compreensão ampla do estilo. Mas são pontos que vale a pena discutir, porque iluminam as relações entre a tradução e o comentário, ou tradução e tradição.

Dois exemplos apenas devem bastar. Podemos começar pelo começo, a primeira palavra do livro. “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”. Verdadeiro fetiche da crítica, esta frase já foi examinada minuciosamente por vários autores, de Barthes a Genette e De Man. Como se sabe, a “Recherche” é uma composição circular: o livro termina anunciando a escrita do livro, que acabou de se ler. Sua última palavra é “temps” (tempo); a primeira também tem “tempo” dentro dela. A nova edição em inglês, traduzida por Richard Howard (a sair, Random House), abre o livro com o maravilhoso “Time and again, I have gone to bed early” –que preserva o “tempo” e tem a força do estranhamento. Já o brasileiro “Durante muito tempo, deitava-me cedo” não é nem eufônico nem “obedece o mais fielmente possível as peculiaridades essenciais do autor”, como prometido.

Segunda frase: “Parfois, á peine ma bougie éteint...” A “mal apagada vela” é outro ponto conhecido dos críticos. Não há por que transformar a sintaxe num voluntarioso “mal apagava a vela”. Seria importante preservar a ambigüidade do narrador semi-adormecido, no quarto escuro, sem saber se foi ele mesmo que apagou a vela, ou se ela apagou-se sozinha.

Há 60 anos, a crítica vem aguçando nossa sensibilidade para detalhes como esses, que se multiplicam por toda a extensão gigantesca do romance. O “tom” de um texto não é, afinal, a soma indefinida dos detalhes? Questões de tradução não são nunca questões meramente de forma; a tradução é uma modalidade própria de leitura e questões de tradução são questões de interpretação. Traduzir Proust, hoje, no Brasil, deveria e poderia ser um projeto plenamente interpretativo, seja pela identidade do texto, seja pelas características da edição (ou, idealmente, ambas) –se não, para que retraduzir? A multiplicação de arbitrariedades é sempre melhor do que o império de um gosto só, mas não é o argumento mais convincente. Por seu equilíbrio e pela fonte empregada, a tradução de Fernando Py marca um novo estágio na recepção da obra de Proust no Brasil. Mas parece reivindicar toda a inocência e toda a bravura de um texto “original”. A tarefa do tradutor é uma outra espécie de busca e uma outra espécie de falência, como se demonstra a cada linha –traduzida ou não– de “Em Busca do Tempo Perdido”.

Arthur Nestrovsky é professor da PUC-SP, organizou recentemente “Riverrun - Ensaio sobre James Joyce”

Gabriel Cohn

Theodor Adorno reflete sobre a vida danificada

Sai no Brasil “Minima Moralia”, considerado a obra-prima do pensador alemão

TRECHO

“Não bater à porta - / tecnificação toma, entrementes, precisos e rudes os gestos, e com isso os homens. Ela expulsa das maneiras toda hesitação, toda ponderação, toda civilidade, subordinando-se às exigências intransigente e como que a-históricas das coisas. Desse modo, desaprende-se a fechar uma porta de maneira silenciosa, cuidadosa e, no entanto, firme. As portas dos carros e das geladeiras são para serem batidas, outras têm tendência a fechar-se por si mesmas, incentivando naqueles que entram o mau costume de não olhar para trás, de ignorar o interior da casa que os acolheu. Não se faz justiça ao novo tipo de homem, se não se tem consciência daquilo a que está incessantemente exposto pelas coisas do mundo a seu redor, até em suas mais secretas intuições. O que significa para o sujeito que não existam mais janelas que se abram como asas, mas somente vidraças de correr para serem bruscamente impelidas. Que não existam mais trinco de portas, e sim maçanetas giratórias, que não existam mais vestibulos, nem soleira dando para a rua, nem muro ao redor do jardim?”

Não falta quem considere este conjunto de não máximas não-edificantes a obra-prima de Adorno. E faz sentido. Na forma e nas preocupações substantivas esses pequenos textos, redigidos entre 1944 e 1947 (no período, portanto, em que Adorno trabalhava, junto com Horkheimer, na “Dialética Negativa”) representam precisamente seu estilo e modo de pensar.

Primeiro, na concentração ao máximo do material temático, à semelhança do que Adorno apreciava no seu campo por excelência, a música (já em Schoenberg mas é claro que exemplarmente em Webern). Depois, na exploração plena da escrita ensaística, rigorosa mas livre, não metódica nem exaustiva, que “começa onde encontra o seu tema e se interrompe onde lhe parece chegar ao fim”. Finalmente, no olhar crítico dirigido aos aspectos mais finos da vida social.

A felicidade e o jogo são inseparáveis do ensaio, escreve Adorno. Mas como, se aqui se trata de refletir sobre a “vida danificada”, a expressão cotidiana e ubíqua da infelicidade? Para fazê-lo, o ensaio se condensa na forma do aforismo, e a sua dimensão lúdica se converte no jogo irônico com o descompasso entre as referências muito pontuais nos títulos e a amplitude das questões tratadas nos textos. O resultado são textos pungentes e, na sua forma mais breve, não raro de um humor cortante: “Um alemão é alguém incapaz de dizer uma mentira sem acreditar nela”. A pontaria crítica aumenta com a concisão da forma: “Talvez um filme que atendesse às exigências do código do Hays Office pudesse chegar a ser uma grande obra de arte, mas não em um mundo em que exista um Hays Office”.

Sempre, seria difícil resistir à tentação de citar uma passagem como esta, mas aqui ela comparece também como exemplo de um problema que claramente causou muitos embaraços aos responsáveis pela tradução, os filósofos Luiz Eduardo Bicca e Guido de Almeida. Ante de mais nada, contudo, convém frisar que se trata de um trabalho de tradução dos mais cuidadosos, em face das enormes e às vezes praticamente intransponíveis dificuldades do original. Mas, vamos ao problema. É que, diante das constantes alusões a circunstâncias de todo tipo que pontilham os textos, optou-se por uma solução heróica: as notas explicativas no rodapé (por exemplo, sobre o Hays Office). Mas isso é uma armadilha.

É que os textos de “*Minima Moralia*” são construídos de tal modo que a alusão lhes é vital. Qualquer explicação externa corta as reverberações significativas, as ressonâncias no leitor sem as quais esses textos perdem sua características mais marcante: a de desafiar a leitura linear, literal. Eles estabelecem uma cumplicidade com o leitor, que se faz pelos entendimentos tácitos, pela atmosfera criada pelo jogo das alusões; mas o fazem para subitamente cortá-la, mediante a revelação da “moral da história”, numa conclusão não linear nem edificante que na realidade não conclui nada mas reitera o problema de fundo, da vida danificada.

A marca desses textos é sutileza, a construção de uma malha fina de significados que resistem a qualquer leitura exaustiva ou sistemática. Nessas circunstâncias as notas de rodapé ganham uma caráter involuntariamente irônico, como se assinalassem a natureza impenetrável do texto para o leitor desavisado.

E aqui chegamos ao cerne do problema. “*Minima Moralia*” definitivamente não é uma obra para leitores desavisados. Significa, então, que é ilegível, no Brasil, hoje? Não. Significa que o leitor deve estar atento para a circunstância de que, ao penetrar esses textos, pisa terreno minado por inumeráveis alusões e referências (assinalá-las todas na tradução significaria escrever outro volume) das quais muitas lhe escaparão, mas que isto afinal não é tão desastroso. Desavisado ele ficaria se imaginasse que a ajuda de algumas notas lhe permita o domínio de um texto que na realidade foi construído para ser rebelde.

Talvez um exemplo venha a calhar, neste ponto. No notável texto 147 Adorno cita passagem de “um dialético”, escrita “há trinta anos”. Uma nota de rodapé na edição brasileira informa que se trata de George Lukács, em sua obra “*História e Consciência de Classe*”, de 1923. A imprecisão das datas não é gratuita. Ao informar o autor e a obra, a nota passa ao largo do essencial, que é a ironia na referência a Lukács como alguém que, décadas atrás, era um “dialético” e, claro, não era mais reconhecido como tal por Adorno 20 e não 30 anos depois. Portanto é o espírito da coisa que interessa, mais do que a informação pontual.

É preciso reconhecer, contudo, que o leitor que Adorno tinha em mente, capaz de jogar inteiramente o jogo proposto nestes textos, não é encontrado aqui e agora. Mas seria tolice desistir por isso, e privar-se do contato com essa obra herdeira de uma grande tradição. Basta estar avisado de que nenhuma palavra nela é inocente.

Essa carga explosiva de cada palavra, nesses textos meticulosamente construídos, de fato não contribui para facilitar a vida dos tradutores. Com frequência as perdas são inevitáveis, por mais esforços que se façam. Tome-se o texto nº 19, intitulado “Não bater à porta” (também poderia ser “não bata”, ou “entre sem bater”). Seu tema é o embrutecimento dos gestos pela tecnificação da vida. Esse texto é um fino exemplo de como Adorno extrai amplos significados dos menores gestos corriqueiros (e esta formulação permite lembrar o duplo sentido da menção às “mínimas morais” no título, já que não se trata apenas de escrever não-máximas mas de fazê-lo para mostrar que os danos à vida justa se dão concretamente em cada mínimo gesto singular e não abstratamente no todo). Nele Adorno afirma que “desse modo, desaprende-se a fechar uma porta de maneira silenciosa, cuidadosa e, no entanto, firme”. Nada de muito problemático, parece. No entanto, ao usarem, como dificilmente poderiam deixar de fazer, os termos “silenciosa” e “cuidadosa”, os tradutores foram obrigados a abrir mãos das ressonâncias específicas dos termos originalmente empregados por Adorno (“leise” e “behutsam”).

Os termos escolhidos por Adorno estão aí para remeter a uma atmosfera particular: a da infância provida de aconchego, delicadeza, respeito. Remetem, portanto, a um dos temas prediletos de Adorno, que é do aconchego infantil como emblema da possível vida não danificada. O cuidado de que se fala aqui é com o outro, não com os objetos, como sugere a ambigüidade que o termo adquiriu na sociedade tecnificada (Adorno não se surpreenderia).

Adorno detecta, como um sismógrafo ultra-sensível, os mínimos sinais do modo como, na sociedade dada, as tendências dominantes obstam a realização justa. Seu esforço consiste em demonstrar que não há o meio de perceber essas tendências senão pelo seu registro nos pequenos gestos, que não percebê-las aí é também não as perceber como um todo, e que isso significa tornar-se cúmplice do da... Percebê-las, por sua vez, é meio caminho andado para substituir os gestos irrefletidos pelos mais ...tos. Só assim seria possível romper os nós dessa rede abrangente que, em outras passagens, Adorno denomina “nexo universal ... ofuscamento”. É como aguça a sensibilidade para as nuances da vida danificada e as exigências da vida justa. Dificilmente, haveria melhor começo do que a leitura de “Minima Moralia”, esse belo livro que em boa hora encontra na edição brasileira.

Gabriel Cohn é sociólogo, professor do Departamento de Ciência Política de USP, editor da revista “Lua Nova”, do Cedec.

William Li

Duas traduções recuperam a poesia ardente de Safo

Edições trazem a obra da única poeta da Grécia Arcaica, admirada por Platão

Safo de Lesbos (séc. 7º a.C.) é considerada um monumento da literatura grega clássica. Basta lembrar que ela é a única grande poeta da Grécia Arcaica, tendo sido elogiada até por Platão, que em geral detestava os poetas. Safo nasceu na ilha de Lesbos, e escreveu no raro dialeto eólico, e o pouco que temos de sua obra –um poema completo, quatro estrofes de outro e o restante apenas fragmentos e ruínas– deve-se a gramáticos helênicos que conservaram seus poemas como exemplo desse dialeto.

Presume-se que em Lesbos as mulheres gozavam de maior liberdade que em outras partes da Grécia, principalmente Atenas, que as confrontava dentro de casa. Safo pôde então reunir aí um grupo de mulheres que se dedicavam à música e à poesia sob proteção da deusa Afrodite. Sua obra completa incluía nove livros de poesias, usando uma grande variedade de metros, tendo ela até inventado um, o sáfico.

O assunto principal de seus poemas é o amor, dom de Afrodite. E é daí que Safo mereceu seu mais conhecido epíteto, ou seja, o de “lésbica”. Com efeito, algumas de suas companheiras lhe inspiraram as mais ardentes paixões. Em muitos de seus poemas há declarações de amor, ciúme, ódio e inveja a outras mulheres. No poema 58: “vieste e fizeste bem. Eu esperava/ queimando de amor, tu me trazes a paz” (tradução de Joaquim Fontes).

No entanto esse seu lesbianismo não deixa de ter um toque de bom humor, como lemos no poema 63: “se me queres bem, amor/ escolhe outra mais moça:/ como ser ao mesmo tempo,/ debaixo do mesmo teto,/ a amada e a mais velha? (Idem). Esse não é no entanto o tema exclusivo da poesia dalésbica Safo. Encontramos também declarações de amor a rapazes e até máximas morais.

E eis que surgem simultaneamente no Brasil duas edições bilíngües da poeta de Lesbos: a de Joaquim Fontes (Estação Liberdade) e a seleção de Pedro Alvim, da Ars Poetica.

A edição de Joaquim Fontes é mais completa. No entanto, as “ruínas” de Safo são intraduzíveis, o que leva o tradutor a nos convidar “a mergulhar neste nada, lendo o branco das páginas”. Duvido que, exceto para raros especialistas no dialeto eólico e na arte da adivinhação, algo do tipo “... a... g/ (...) Ka(1)... o/ c...” faça algum sentido.

A tradução de Pedro Alvim, embora menos literal, é muito mais fluente e moderna. Trata-se mais de uma recriação poética muito bem feita a partir dos versos de Safo.

Talvez para um estudante que esteja se iniciando em Safo e pretenda um dia ler as edições da Belles Lettres, Clarendon, Tusculum ou Quasimodo o livro de Joaquim Fontes prepare melhor, apesar da linguagem um tanto rebuscada porém mais fiel ao texto grego.

Mas para o leitor que pretende simplesmente conhecer e saborear um pouco de beleza e do frescor dos versos de Safo, a edição de Pedro Alvim é mais indicada.

UM POEMA E DUAS VERSÕES

Igual aos deuses esse homem

me parece diante de ti

sentado, e tão próximo, ouve

a doçura da tua voz

e o teu riso claro e solto. Pobre

de mim: o coração me bate

de assustado. Num ápice te vejo

e a voz se me vai;

a língua paralisa: um arrepio

A Safo, Ars Poetica

corre-me a carne; enevoados

os olhos; tontos os ouvidos

O suor me toma, um tremor

me prende. Mais verde sou

do que uma erva – e de mim

não me parece a morte longe.

Tradução de Pedro Alvim

Parece-me igual dos deuses

ser aquele homem que, à tua frente sentado,

de perto, doces palavras, inclinando o rosto,

escuta,
e quando te ris –brilho e desejo–; isso eu
juro,
me faz com pavor bater o coração no peito;
eu te vejo um instante apenas e as palavras
todas me abandonam;
a língua se parte; debaixo da minha pele,
no mesmo instante, corre um fogo sutil;

meus olhos não vêm; zumbem
meus ouvidos;
um frio suor me recobre, um frêmito se
apodera
do corpo todo, mais verde que as ervas
eu fico; e que já estou morta parece.

Tradução de Joaquim B. Fontes

Nelson Ascher

Tradutor faz poesia de Púchkin soar parnasiana

Antologia tem como mérito rigor formal superior à média das traduções no Brasil

O duelo com pistolas na Rússia seguia o modelo estabelecido na Inglaterra. Os participantes colocavam-se de frente um para o outro, a vinte passos de distância: podiam avançar cinco passos cada um, até chegar a uma proximidade máxima de dez passos, e disparar, enquanto andavam ou depois, a qualquer momento. Desconfiado de um caso entre o oficial francês D'Anthes e sua mulher, Natália Gontchárova (cuja frieza disse, num poema famoso, preferir ao calor das outras), Aleksandr Serguêievitch Púchkin desafiou-o a um duelo, que foi travado em janeiro de 1837. Atingido pelo primeiro tiro, o poeta russo, caído, acertou-o ainda, jogando feliz sua arma para o ar. A ferida de D'Anthes, contudo, era superficial. Púchkin morreria três dias depois, de peritonite.

Morreu assim, antes de completar 38 anos, o fundador da literatura russa, Púchkin praticara com brilho e originalidade todos os tipos de poesia: lírica, satírica, epigramática, erótica, dramática, épica, narrativa etc. Fora banido várias vezes, por razões políticas e, às vezes, religiosas, pelo próprio czar. Tivera um sem número de aventuras amorosas. Escrevera, além disso, contos, romances, narrações, históricas e textos ensaísticos que estão no princípio de uma tradição que, como Tolstói e Dostoiévski, renovaria completamente a prosa ocidental.

Sua importância, porém, não é de mero precursor, isolado no tempo e no espaço. Tudo o que escreveu tornou-se clássico. Em termos de extensão, variedade e acabamento só há um outro contemporâneo à cuja obra se pode comparar a sua: Goethe. Mas o russo trabalhou com uma matéria-prima muito mais ingrata, sem antecessores que tivessem desbravado pelo menos parte de seu caminho, e viveu menos que metade do tempo. Ao contrário do alemão, também, de quem se diz que, com sua grandeza, teria inibido os contemporâneos por um século. Púchkin abriu as portas de seu idioma para gerações e gerações de poetas, dramaturgos e romancistas.

Como sucede com os verdadeiros clássicos, sua obras são novidades que continuam novas. A mais conhecida é um romance em versos, “Ievguêni Oniéguin”, uma discussão sutil e penetrante dos costumes e de clima social de sua época, composta de mais de trezentas estrofes rimadas modeladas no soneto. Sua poesia narrativa culmina no “Cavaleiro de Bronze”, um conto em versos que, antecipando Kafka de um século, discorre sobre as desventuras de um humilde funcionário público que, após perder a noiva numa inundação de São Petersburgo, impreca contra a estátua equestre de Pedro, o Grande, que erguera a cidade sobre um pântano –e passa a ser por ela perseguido em seus delírios.

Particularmente moderno também é um gênero único praticado pelo russo: o microdrama. Trata-se de um conjunto de peças brevíssimas em verso entre as quais se encontra não só uma versão da história de Don Juan, “O Convidado de Pedra”, mas também seu “Mozart e Salieri”, que, tematizando a inveja de um compositor em face do outro e a hipótese do assassinato, serviu de base ao “Amadeus” de Peter Shaffer (horrendamente filmado por Milos Forman).

O leitor brasileiro já teve oportunidade de travar conhecimento com a ficção puchkiniana através das excelentes traduções de seus contos por Bóris Schnaiderman e do seu romance “A Filha do Capitão” por Helena Mazário. À parte algumas traduções esparsas, porém –as de Jorge de Sena entre elas–, sua poesia não havia sido ainda apresentada em português. A presente antologia reúne uma mostra considerável desta numa edição bilingüe que busca manter rigorosamente os esquemas métricos e de rima do original. Uma tradução como esta, que no seu rigor formal, supera de longe a média do que se faz na língua ao trazer para ela alguma das melhores composições, breves de Púchkin já é, sem dúvida, um trabalho de exceção que, por isso mesmo, merece todo o reconhecimento.

Esse trabalho, porém, não está isento de problemas capazes de reduzir consideravelmente o impacto que, em outras circunstâncias, poderia ter. Ao falar sobre as traduções tchecas do poeta, Roman Jakobson já observara que o fato de preservarem o metro e as rimas não era condição suficiente para a reprodução das qualidades do autor. Haroldo de Campos, por exemplo, explica como conseguiu imprimir um andamento necessariamente prosaico às brilhantes versões que fez de algumas estrofes do “Oniéguin”, ao traduzir em nove os versos de oito sílabas do original, escapando assim ao ranço parnasiano deste metro em português.

A manutenção mesma de rimas masculinas e femininas (oxítonas e paroxítonas), que o presente tradutor se impõe, revela-se um esforço quase inútil pelas características da língua e sua tradição versificatória. Para obter seus resultados, o tradutor sacrifica afinal elementos muito mais importantes – o que Jakobson chamou de “gramática da poesia e poesia da gramática” – como a fluência da dicção, a adequação da escolha semântica e outros. O vigor do romantismo classicista do russo soa, em português, frequentemente parnasiano. Não se recorreu aqui a uma poética válida para se criar um Púchkin brasileiro.

Quando, certa feita, Turguêniev tentou convencer Flaubert da grandeza de Púchkin através de algumas traduções (literais) que fizera, este, nem um pouco impressionado, respondeu-lhe: “É bem vulgar o seu poeta”. O francês de Turguêniev não conseguira comunicar as qualidades especificamente poéticas do texto, o que resultara num espécie de chavão prosaico. Estas traduções brasileiras realizam o vício inverso, poetizando demais, mas segundo uma poética demasiado retórica e antiquada, particularmente inadequada para reproduzir as qualidades literárias de Púchkin.

POEMA

DESEJO DE GLÓRIA (1825)

No instante em que, de amor e volúpia embriagado,
De joelhos ante ti, eu quedava calado,
Pensando, a fitar teu semblante: “Esse anjo é meu!”,
Tu sabes se renome, amor, queria eu;
Tu sabes; longe então da assembléia indiscreta,
Cansado da vaidosa alcunha de poeta,
Farto de temporais, eu não dava atenção
Ao longínquo rumor de apodo e louvação.
Podiam perturbar-me os boatos de sentença,
Se, posto em mim o olhar que languidez adensa,
E colocada a mão suave sobre mim,
Ciciavas: “Tens-me amor? estás feliz assim?
Quererás, como a mim, a alguma, no futuro?
De nunca me esquecer, amado, estás seguro?
Eu guardava mudez, constrangido, a te ouvir,
E, cheio de prazer, me punha a refletir:
“Só existe o presente, e o atroz afastamento
Nunca virá...” Então? Lágrimas e tormento,
Caiúnia e traição, isto tudo, afinal,
Me alcançou... Onde estou? Que faço? Acho-me igual
A viajante que um raio abate em descampado
E tudo em volta a mim se obumbra. Torturado
Sinto-me agora por diversa aspiração:
Desejo a glória, a fim de que a tua audição
Chegue cada vez mais meu nome; que cercada
Sejas por mim; que, assim, à uma proclamada
Por todos, minha fama estruja em teu redor,
Que, ouvindo a voz fiel no silêncio exterior,
As súplicas finais lembres que, dentre os ramos
Do jardim, fiz na noite em que nos separamos.

José Lino Grunewald

“O Livro de Jó” descerra os meandros da tradução

A versão em português do texto bíblico é a principal obra do poeta José Elói Ottoni.

*“Nem sequer a saliva é meu
sustento?*

(...)

Ah! não soltas do teu furor as iras?

*Eis que eu durmo no pó... Se me
buscares*

*Amanhã, já não sou, bem que me
firas.”*

Esta epígrafe denota a marca de José Elói Ottoni, um poeta nosso da fase colonial –assim foi capitulado, entre outros, por Sérgio Buarque de Holanda. Um poeta esquecido, quase desconhecido, destruiu ou teve destruída boa parte de sua obra. Mas, agora, o melhor dela –a tradução do “Livro de Jó”, do Antigo Testamento, em versos decassílabos– vem relançado pelas Edições Loyola e Editora Giordano.

Além da versão do texto bíblico, o livro contém uma apresentação de Cláudio Giordano, um ensaio introdutório de Haroldo de Campos, um editorial de “O Jornal”, de 10 de setembro de 1922, uma longa notícia histórica de Teófilo Benedito Ottoni, datada de 20 de setembro de 1851, um prefácio de De Genoude, bibliografia de e sobre José Elói Ottoni e uma bibliografia de Haroldo de Campos, feita por Erthos Albino de Souza. Enfim, ilustrando o texto, os belos desenhos de Orlando Marcucci.

Massaud Moisés (“Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira”) é um dos que o apontam como “lídimio precursor do Romantismo entre nós”. Mas as traduções da Bíblia são mais instigantes sob a ótica de um corte sincrônico. Veja-se o final do capítulo 3, das “Paráfrases dos Provérbios de Salomão em Verso Português”, agora em redondilha maior: “C’roa-se o sábio de glória,/ Porque um dia se humilhou:/ O insensato se confunde,/ Do nada a que s’exaltou”. A mesma passagem, na versão do padre Antônio Pereira de Figueiredo, está reduzida ao laconismo prosaico: “Os sábios possuirão a glória: a exaltação dos insensatos será a sua ignomínia”.

O “Livro de Jó” é um dos mais ricos e “modernos” componentes do Antigo Testamento, onde o dogmatismo fica minado pela dúvida e, abalada, a idéia de que a desgraça constitui fruto do pecado. Na edição da Barsa (1965), monsenhor José Alberto de Castro Pinto estipula que se trata de um drama em três atos com um prólogo. Mais recentemente, José Schiavo, em seu “Novo Dicionário de Personagens Bíblicos”, discorre sobre a última possibilidade da redação do Livro, entre 600 e 400 a.C., sua origem sumeriana, bem como, em apoio disso, faz referência às descobertas de uma expedição americana às ruínas de Naipur. Seria um conto, cuja tradução de Samuel Hoah Kramer foi editada em Paris, em 1957, no livro “L’Histoire Commence à Sumer”. “Jó teria vivido no sul da Judéia, talvez em Edom”, comenta Schiavo.

“Publica o mar: –Um fundo de divícias,/ A pérola, o coral eu crio e tenho sequer nem as primícias/ Da luz, que emana d’imortal desenho”. José Elói Ottoni perfaz um “tour de force” e o seu trabalho ressurgiu como um “ponto luminoso” na trilha do traduzir.

Na época da invenção da imprensa, apenas 33 línguas possuíam algo da Bíblia e, por volta do começo do século 19, este número passou para somente 71. Entretanto, na primeira metade do século atual, subiu para mais de 500 idiomas e dialetos. Eugene A. Nida, em seus “Princípios de Tradução Exemplificados pela Tradução da Bíblia”, ressalta, apesar dos números acima, as dificuldades desse encargo. Diz que a reprodução da palavra que corresponde exatamente ao original pode distorcer inteiramente o significado. Continuando “todos os tipos de tradução envolvem perda de informação, acréscimo de informação e/ou desvio de informação”. Pois a comunicação é “um processo de mão dupla, mesmo que uma só pessoa esteja falando”. Daí, nada a estranhar que Haroldo de Campos crie o termo transcrição ou que José Elói haja elaborado seus decassílabos.

Vamos então a quatro versões do último versículo do capítulo 38: 1) “Quem prepara ao corvo o seu sustento, quando os seus filhinhos, vagueando, gritam a Deus, por não terem que comer?” (padre Antônio Pereira de Figueiredo); 2) “Quem do corvo os filhinhos alimenta/ Da fonte ao impulso vagueando grasnam/ Reconhecem a mão, que os aviventa” (J. E. Ottoni); 3) “Quem prepara aos corvos o seu alimento, quando os seus pintainhos gritam a Deus e andam vagueando, por não terem que comer?” (padre João Ferreira D’Almeida); 4) “Quem prepara a ração do corvo/ Quando seus filhotes gritam/ ao Poderoso/ E a esmo se agitam/ à míngua de alimento?” (Haroldo de Campos).

Temos as linhas de convergência verbal, sendo que a de Haroldo de Campos é a única a chegar direto do hebraico. Aquelas dos dois religiosos reflete a opção mais prosaica. Aí está um exemplo das variantes de Nida.

Se Walter Benjamin (“A Tarefa do Tradutor”) afirma que tradução é forma e J. C. Catford (“Uma Teoria Linguística da Tradução”) assevera que a linguagem é *forma* e não substância, ficamos na constatação de que o ato de traduzir é um *ato* *significante*, na acepção saussuriana. Como dizia Roman Jakobson, “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”.

De qualquer modo, essa edição do “Livro de Jó”, na recriação histórica de José Elói Ottoni e com a contribuição de Haroldo de Campos, constitui mais um elemento para o debate em torno da tradução –principalmente de textos poéticos ou parapoéticos. Voltando a Walter Benjamin: “Toda escrita importante, em qualquer escala –porém, mais do que qualquer outra, a Escritura Sagrada– contém, entre suas linhas, a sua tradução virtual. Aquela do texto sacro é o protótipo ou ideal de toda tradução.

José Lino Grunewald é poeta e tradutor.

Nelson Ascher

Tradução de Blake é excelente serviço ao leitor

Não há tradução de poesia que sobreviva a determinado tipo de crítica. Criticar traduções é fácil havendo um original para o cotejo, sempre se encontra um ponto qualquer, semântico ou formal, onde as correspondências não são perfeitas. Tampouco existe, aliás, poema que resista a críticas desta natureza. Poemas, afinal, são jogos complexos que nada rendem quando lidos simplisticamente. Traduzi-los equivale a potencializar sua complexidade num difícil equilíbrio entre o que se perde e o que se ganha. Julgar as traduções como um mal necessário ou como um trabalho generoso, embora humilde.

De todos os professores de literatura estrangeira no país, Paulo Vizioli está entre os poucos que se dedicaram a um trabalho intenso e extensivo de tradução poética. Além de antologias mais gerais de poesia inglesa e norteamericana, ele trouxe para o português seleções generosas de John Donne, William Wordsworth e W. B. Yeats. Textos célebres por sua dificuldade, “The Waste Land”, de T. S. Eliot, ou a ode de Wordsworth – não desencorajaram o tradutor, que deles apresentou as melhores versões em português. Em 1984 ele publicou uma seleta de prosa e da poesia do poeta e gravurista visionário William Blake (1745–1827), uma das figuras mais excêntricas e fascinantes da literatura inglesa. Na época, resenhei elogiosamente suas traduções, que superavam qualitativamente outra antologia publicada concomitantemente. Pouco depois, comparei desfavoravelmente o John Donne de Vizioli com uma tradução mais feliz.

A editora Nova Alexandria, dando seqüência a um ótimo trabalho de divulgação dos clássicos estrangeiros, agora republica seu Blake consideravelmente ampliado. Seria justo esperar que nos nove anos que separam as duas edições o nível médio da poesia traduzida tivesse melhorado no país. Verificou-se o contrário, o que faz os méritos evidentes do trabalho de Vizioli valerem mais no contexto geral. Pessoas incapazes de contar até dez nos dedos da mão têm enfrentado poemas metrificadas com resultados desastrosos, e erros elementares de interpretação textual tornam-se cada vez mais corriqueiros. Em face de tamanha imperícia, Vizioli sobressai como um tradutor que mantém intactos determinados padrões de exigência. Nas suas transposição os poemas de Blake são legíveis, corretos e podem servir de exemplo ao que deveria ser a tradução honesta de poesia, algo raríssimo no Brasil e virtualmente inexistente em Portugal. Um leigo desprovido de inglês que leia seu livro sairá dele com uma visão adequada e justa do poeta traduzido.

Meus senões a esse tipo de trabalho não pretendem desmerecê-lo ou negar a sua importância pois um dos problemas centrais da língua é que a maioria esmagadora dos autores clássicos e modernos não se encontra disponível em traduções competentes e freqüentáveis. O verdadeiro reparo e a se fazer é que esse trabalho difere da idéia (e prática) da tradução não como uma subsidiária pobre da poesia mas como uma sua competidora e necessária rival. A tradução didática atende à cultura como um todo, enquanto a criativa e inspirada pertence ao fluxo e à história da própria poesia. Acrescente-se que nenhuma delas, ao contrário do que se possa pensar, floresce em tempos de poesia ruim. Um dos sintomas da quase ausência de boa poesia no Brasil de hoje é justamente a escassez de boas traduções.

Claúdia Cavalcanti

‘Nibelungos’ tem tradução do alemão

É provável que a lenda dos Nibelungos seja mais conhecida através da ópera “O Anel dos Nibelungos”, de Richard Wagner, do que de um dos textos que lhes serviram de base. “A Canção dos Nibelungos”, um poema épico escrito em médio-alto-alemão, de autor desconhecido.

São várias as versões da epopéia medieval germânica (a primeira delas datada de cerca de 1200), mas que não se diferenciam essencialmente entre si. O texto que compõe as edições críticas atuais é uma compilação das várias versões – uma tentativa de uniformização (de conteúdo, inclusive), tão complicada neste caso. A tradução para o alemão moderno implica em sérios problemas, tais as dificuldades formais do texto. Publicações recentes optaram pela tradução em prosa de cada estrofe, acompanhada de seu texto original.

“A Canção do Nibelungos” ganha agora uma tradução para o português, feita do médio-alto-alemão e baseada na comparação de vários manuscritos. Trata-se de mais uma lacuna preenchida. Antes tarde do que nunca.

Este poema épico narra a história de Siegfried e Kriemhild e as terríveis conseqüências que o seu amor traria para os Nibelungos, os Burgúndios e os Hunos. A primeira parte da epopéia traça a luta de Siegfried pela conquista da bela Kriemhild e a conseqüente morte do herói Nibelungo, assassinado por Hagen, vassalo de Günther, rei dos Burgúndios e irmão de Kriemhild. A segunda vem a ser a vingança da inconsolável viúva, disposta a lutar não

apenas contra Hagen, mas contra todo o seu povo. Para isso, ela se casa com Etzel, rei dos Hunos, nas terras de quem a vingança se concretiza, num trágico desfecho.

O guerreiro Hagen representa um legítimo defensor da ideologia feudalista. O assassinato de Siegfried é mais uma prova de sua fidelidade ao poder central, na pessoa do frágil Günther. Da mesma forma, Kriemhild também personifica a sua época, lutando por valores éticos feudais.

O texto diferencia-se muito, semântica e formalmente, da literatura daquele período. No que diz respeito à forma, ele é dividido em 39 capítulos denominados “aventuras” (aentiuren). São quase 2.400 estrofes de quatro versos, todas elas formando uma pequena unidade de conteúdo. Cada verso tem uma cesura, ocasionando a existência de rimas paralelas internas e finais.

Infelizmente a edição brasileira (aliás, como de hábito) se isentou de um prefácio que daria ao leitor estas informações, indispensáveis em textos assim. É claro que não se deve desmerecer, por este motivo, a corretíssima tradução em prosa de Luís Krausz, que preservou o estilo e vocabulário originais (com uma restrição à divisão dos parágrafos, por ser adaptada, parece um tanto aleatória). Um ponto a menos para a editora; e para o leitor, que terá um visão incompleta desse grande momento da literatura medieval.

Cláudia Cavalcanti é tradutora e doutoranda em literatura alemã da USP

Arthur Nestrovski

Poesia é uma questão de apetite

Em ‘Um Apetite pela Poesia’, Frank Kermode condena a excessiva especialização da crítica literária

“Uma quantidade sem precedentes de pessoas busca hoje... instrução formal em literatura”, escreve Frank Kermode no primeiro capítulo de “Um Apetite pela Poesia”, recém-lançado em português pela Edusp. Como no Brasil cada vez menos pessoas estudam literatura, a frase pode parecer exagerada. Mas ela reflete a realidade da maior parte do mundo acadêmico na Europa e, sem sombra de dúvida, nos Estados Unidos. Em boa medida, esse interesse é consequência (e não causa) de um extraordinário desenvolvimento da crítica literária nas últimas duas décadas. No caso dos países de língua inglesa, não há virtualmente nenhuma disciplina, nem nas ciências humanas, nem, em menor escala, nas exatas, onde não se façam sentir os reflexos de teorias originalmente formuladas no contexto da literatura. De certo modo, a crítica literária usurpou o domínio tradicionalmente reservado ao estudo da ficção e da poesia; entre os alunos de literatura, é bem mais comum encontrar bons conhecedores de Bakhtin ou Derrida do que de Rabelais ou Rousseau. E o “ou”, aqui, é da maior importância: muitas são as correntes novas da crítica e via de regra, por motivos teóricos ou profissionais, elas preferem permanecer incompatíveis entre si.

Este é o contexto mais amplo do livro de Kermode, o que o torna, de uma vez só, oportuno e, entre nós, um tanto inadequado, num sentido que vamos ver. Ao contrário de outros livros seus, mais claramente temáticos, como “The Sense of an Ending” (Oxford, 1966), “The Genesis of Secrecy” (Harvard, 1979) e “Forms of Attention” (Chicago, 1985); ou programáticos, como “History and Value” (Oxford, 1988) e “Poetry, Narrative, History” (Blackwell, 1989); ou então dos estudos específicos de poetas como Wallace Stevens, Donne e Shakespeare, “Um Apetite pela Poesia” é uma espécie de caderno pessoal de crítica. O livro justapõe um extenso prólogo, em forma de manifesto, a uma seqüência de ensaios sobre os mais variados assuntos. Escritos entre 1975 e 1986, como palestras ou capítulos de livro, os ensaios abarcam autores como Milton (“Samson Agonistes”), Stevens, Freud, Eliot e Empson, em contraponto com os ensaios de Heidegger sobre Hoelderlin, ou a tradição moderna de estudos bíblicos. Não têm um ponto comum, exceto uma noção pessoal de “cânone”, anunciada logo no início e reorquestrada em detalhe mais tarde. À luz dessa idéia, e de alguns corolários no “Prólogo”, o livro se torna, também, uma apologia do crítico como fiel depositário de certos valores da literatura, sob a ameaça de condenáveis excessos da academia.

Kermode é um pensador independente e bem situado para uma avaliação como essa. Nenhum outro crítico, hoje, acumula tantas honras e realizações. Ex-professor titular de literatura em Cambridge e Londres, ele é membro da Academia Britânica, da Academia Americana e da Ordem de Artes e Ciências da França. Atualmente lecionando na universidade de Columbia, em Nova York, Kermode é autor de mais de 15 livros de crítica e coordenador das coleções “The Oxford Authors” e “Modern Masters”, além de co-editor da monumental “Antologia Oxford da Literatura” e do não menos vultoso “Literary Guide to the Bible” (Harvard, 1987). Respeitado à direita e à esquerda, ele é talvez o último grande “homem de letras”, um erudito cordial, numa era inóspita à cordialidade e cada vez menos pródiga de erudição. E ao contrário de outros grandes “scholars”, como Angus Flechter ou o já falecido Thomas Weiskel, Kermode faz questão de intervir ativamente sobre a política da crítica, como fica claro em seu “Prólogo”, menos um aperitivo do que a prescrição para um exercício saudável do apetite pela poesia.

Contra-pondo-se aos marxistas, feministas, neo-historicistas, desconstrucionistas e semioticistas, mais meia dúzia de denominações, Kermode admite, ironicamente, estar seguindo apenas seu próprio nariz. Mas há uma boa dose de simplificação nessa defesa do fardo e do apetite. Não se pode deixar de simpatizar com ele quando acusa os novos estudiosos de se valerem de uma ou outra grande teoria como instrumento de respeitabilidade, e só quem conhece de perto as exigências pragmáticas de filiação intelectual nos Estados Unidos perceberá o quanto de desprezo se infiltra nos bem-torneados disparos do professor. Ele mesmo, porém, em seus ensaios mais os que no “Prólogo”, demonstra ter absorvido uma boa parte desses novos ensinamentos e seria ingênuo condenar “en masse” aquilo que, afinal, é um dos mais influentes movimentos intelectuais do nosso tempo. Para pesquisadores brasileiros em outras áreas que não a literatura -antropólogos, psicanalistas, historiadores- uma frase como esta não causa mais surpresa, mas talvez desconcerte os estudantes de letras, que nunca se acreditaram tão importantes: é por isto que, de todos os seus livros, este talvez não fosse o mais adequado para estas passagens, onde a crítica literária, de modo geral, permanece travada em padrões de 20 anos atrás, e tem pouca paciência ou interesse em se renovar. Não há nada mais fácil, nada mais comum do que rejeitar o que não se conhece ainda mais amparado por quem conhece o que rejeita. É bom, portanto, lembrar que o argumento inicial de Kermode está muito ligado ao que é a história institucional do ensino da literatura na Inglaterra ou nos Estados Unidos; que ele pressupõe um conhecimento real (não de ouvido) dos críticos que acusa e que o “Prólogo”, redigido como sempre, num tom admiravelmente calmo, mesmo assim serve mais como exemplo do calor da disputa entre os estudiosos do que da “prudência e sanidade” recomendada pelo próprio autor.

Esta prudência, a “preciosa hesitação”, está melhor representada na leitura específica de certos poemas, ou passagens em prosa, do que nas batalhas críticas do livro. As duas faces, só se conjugam nos ensaios finais, sobre o cânone bíblico, e no capítulo sobre Empson. A questão do cânone é crucial: entre a posição de John Barr, para quem a Bíblia, é uma coletânea de textos isolados, que não se pode considerar em conjunto, e a de Brevard Childs, para quem o conjunto pertence, forçosamente, às nossas interpretações, Kermode fica mais próximo do segundo, mas com uma qualificação. A Bíblia, para ele, é mesmo um livro: a tradição é mais forte do que a história, mas a tradição precisa ser vista como um processo de constante mudança, de comentários que reafirmam ao rescrever o livro. Este movimento é emblemático, então, da própria idéia da literatura: cabe ao crítico reescrever para reafirmar a literatura.

É curioso ver um crítico tão afinado com um poeta como Stevens, se voltar a cada meia página para imagens de reconciliação e harmonia. “A principal característica da crítica contemporânea é sua tendência de esperar da poesia uma forma de reconciliação”, escreveu Paul de Man em 1971. Isto não é mais verdade, graças, em boa medida, à obra do próprio de Man; mas parece resumir o sentido das nostalgias de Kermode. Seria instrutivo contrastar seu texto sobre Empson com o ensaio “The Dead-End of Formalist Criticism”, no livro de Paul de Man, “Blindness and Insight”. Empson, ali, recebe notas altas por perceber na pastoral “o movimento de toda poesia”, uma separação entre a consciência e o mundo natural, e aceitar, não a ambivalência, mas a incompatibilidade mesmo, como encarnação última da literatura. Comparado a ele, Frank Kermode, com sua insistência sobre as verdades intemporais, e as virtudes do “Common Reader”, ou leitor médio, parece estar no caminho de volta, não aos mestres do “New Criticism”, mas mais atrás, até a Musa do Senso Comum. O que nos impede de afirmá-lo com maior certeza é a qualidade de suas leituras localizadas, os “particulares da interpretação”, como diria Stevens. Não é impossível que o livro inteiro, à sua maneira, esteja dramatizando precisamente as disjunções identificadas por de Man, mas de uma postura que prefere, afinal, reforçar suas ilusões. Não seria isto o que sinaliza a epígrafe de Beckett: “O que fazer... como proceder na minha situação? Por aporias... logo invalidadas? Mas tem de haver outro movimento...”

Pode-se aceitar ou não as premissas de Kermode, ou sua leitura de Beckett; isto afeta pouco o prazer de se ler os ensaios reunidos em “Um Apetite Pela Poesia”. Sem diminuir a argumento mais sério que vai se dando, por assim dizer, nos bastidores, esses textos mantêm um tom informal, e uma linguagem cosmopolita e sedutora. A tradução, infelizmente, acumula erro atrás de erro, o que é surpreendente quando se considera o tradutor. Há desde erros técnicos (“crítica de recepção do leitor” por “estética da recepção”) até idiomáticos (“Aunt Sally” é um “alvo fácil”, não a misteriosa “Tia Sally”). E a revisão também não ajudou, o que faz do capítulo sobre variantes na poesia uma contribuição original à história das variantes. Mas um bom livro provavelmente resiste a tudo, como sabem os estudiosos da tradução da Bíblia. Com sua sensibilidade, sua erudição, sua defesa do equilíbrio, Frank Kermode é o grande crítico médio da literatura e, em seus melhores momentos, capaz ele mesmo de inspirar “uma quantidade sem precedentes de pessoas” a buscar instrução formal na poesia.

Arthur Nestrovski é professor na pós-graduação em Comunicação da PUC-SP, autor de “Debussy e Poe” (1986) e “Riverrun – Ensaio Sobre James Joyce” (1992), entre outros trabalhos.

Francisco Achcar

Seneca ensina a gozar a vida

“Sobre a Brevidade da Vida”, exercício filosófico do pensador latino, tem primeira tradução brasileira

Um gato devoto é chamado a servir de árbitro numa disputa entre o pardal e o macaco. Fazendo-lhes um longo discurso sobre a vaidade da vida e o valor supremo da virtude, ele desperta nos litigantes tal confiança, que eles se aproximam para ouvir melhor as palavras sábias. Subitamente ele pega um com os dentes, o outro com as garras, e come os dois. Essa estória do Pantchatantra, um fabulário sânscrito, com a propósito de uma conjectura sobre a finalidade com que Sêneca teria escrito o tratado “Sobre a Brevidade da Vida”: o objetivo seria convencer seu sogro, Pompeius Paulinus, a dedicar-se à filosofia e abandonar o alto cargo de “*praefectus annonae*” (espécie de ministro do abastecimento), e com isso possibilitar que ele, Sêneca, e Agripina, mãe de Nero, nomeasse para o posto algum correligionário. Isso teria ocorrido no ano 55 ou 56, numa ocasião em que o imperador e sua mãe se reaproximaram através de um acordo, promovido por Sêneca, que garantiu ao grupo dela, com Sêneca à frente, uma série de cargos no que hoje chamamos primeiro e segundo escalões do governo.

O que há de anacrônico no episódio não está, obviamente, nas práticas políticas de loteamento de cargos na base do “*do ut des*” (“é dando que se recebe”, na nossa versão pseudofranciscana, amaneirada e covarde). O que é magnificamente extemporâneo é que se escreva um tratado como este para um fim como esse. É como se Fernando Henrique compusesse uma geórgica para, com o beneplácito de Itamar, induzir José Aparecido a se recolher à sua fazenda mineira e descobrir a felicidade pela agricultura, ficando assim o Ministério das Relações Exteriores com Lampréia.

O objetivo de Sêneca pode ter sido pequeno, mas não sejamos moralistas; sua argúcia e sua escrita nada têm de pequeno. Ao contrário, trata-se de um grande exercício daquele tipo de filosofia que hoje não chamamos mais filosofia, mas que volta a nos interessar, nos termos de Paul Veyne, “sob um certo ângulo bem particular –o do indivíduo ou do sujeito que só conta consigo e sabe que não pode mais fiar-se numa natureza, na história ou na verdade”.

A hipótese sobre a circunstância e a datação do formidável opúsculo de Sêneca é a favorecida por William Li, em sua introdução ao texto que traduziu e a editora Nova Alexandria publicou num pequeno volume primoroso. Além da prestativa e discreta introdução e da tradução acompanhada de notas, o volume traz o texto original latino (infelizmente no fim, não ao lado da tradução).

As traduções de Sêneca para o português começam nos largos trechos de “*De Beneficiis*” que, no século 15, o Infante D. Pedro inseriu em seu “*Tratado da Virtuosa Benfeitoria*”. De então até hoje, essas traduções, com a possível exceção do teatro, não têm feito justiça, em quantidade ao menos, à grande influência do moralista em várias das figuras exponenciais da literatura de nossa língua. Baste, quanto a isso, lembrar que Sêneca era um dos autores prediletos de Vieira, um dos mais citados e glosados por ele, e que também Sá de Miranda, Francisco Manuel de Melo, a maior parte da poesia setecentista e Ricardo Reis têm marcas do escritor cordovês. Portanto, há em língua portuguesa senequismo rico e variado.

A tradução que agora nos propõe William Li para “*De Breuitate Uitae*” não pode aspirar a essa ascendência, mas tem, em primeiro lugar, o grande mérito de preencher uma lacuna feia de nosso repertório de textos. Não se poderia dizer que é uma “*tradução definitiva*” em nenhum sentido em que se queira tomar a expressão, e admitindo que pudesse existir um “*texto definitivo*”. Disse Jorge Luis Borges que a idéia de “*texto definitivo*” resulta de uma superstição. Segundo ele, se bem me lembro, o que há é uma série de rascunhos –uma série que se poderia estender indefinidamente e que só é interrompida porque não é possível continuá-la sempre. Além disso, pode muitas vezes ser arbitrária a crença de que o rascunho K seja melhor que o rascunho J. Se isso é verdade, em qualquer medida, para a literatura em geral, é ainda mais certo no que se refere a essa prática literária tão especial que é a tradução.

Começamos dizendo que a tradução de William Li é consciente de sua responsabilidade. Um mérito ainda mais básico é que o texto é gramaticalmente limpo, linguisticamente decoroso, o que não tem sido a norma, especialmente em traduções. Mas, infelizmente, a impressão é que ainda deveria haver alguns rascunhos entre o que foi publicado e o que conviria publicar. É verdade que o trabalho deve ter custado ao tradutor bem mais esforços do que aqueles de que o leitor suspeita, e que só outros praticantes dessa ingrata atividade podem imaginar. E, se o leitor não sente o esforço, isso é uma qualidade importante do trabalho, pois o que se poderia esperar de melhor, na tradução de um autor como Sêneca, do que a fluência desimpedida, a aparência de facilidade, a adesão sem problemas à língua moderna. Mas é pena que esta tradução não chegue a tanto, nem seja isenta de outros senões, alguns dificilmente evitáveis, outros contornáveis até com relativa facilidade.

Sirva de exemplo a frase selecionada para oferecer uma amostra da obra na quarta capa, e que também, por azar, oferece uma amostra concentrada de alguns traços menos felizes da tradução: “*Deve-se aprender a viver por*

toda a vida e, por mais que tu talvez te espantes, a vida toda é um aprender a morrer.” (7-3-4) É impróprio variar a construção (“deve-se aprender por toda a vida...” e “a vida toda é um aprender...”) onde o paralelismo é essencial à forma e à força de convicção do enunciado (em latim “por toda a vida deve-se aprender” repete-se sem variação). A tradução da parentética (a oração entre vírgulas) é inexata: fica um tanto descabida a nuance concessiva (“por mais que”), ausente do latim. O texto original é: *Uiuere tota uita discendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota uita discendum est mori.* O ajustamento da tradução não teria sido difícil, mantendo-se o paralelismo e o mesmo quiasmo na distribuição das orações repetida e seus complementos, os infinitivos antitéticos viver/morrer, que pontuam os extremos do período: “Viver é o que se deve aprender por toda a vida e, do que talvez mais te espantes, o que se deve aprender por toda a vida é morrer.” Ou, se o tradutor fosse um pouco menos estritamente literal: “Viver é o aprendizado de toda a vida e, do que talvez mais te espantes, o aprendizado de toda a vida é morrer.”

Falhas como essas, e várias formas de rebarbas –palavras desnecessárias ou desajeitadas, e desajeitada articulação do período longo– tolgem a simplicidade tática do texto e chegam a afetar o seu vigor persuasivo, que reside, às vezes, mais na elegância e singeleza formal da argumentação do que propriamente em seu conteúdo de verdade. Enfim, é da perícia e da poética de Sêneca que sentimos falta neste bem-vindo lançamento.

Francisco Achezar, doutor pela USP, é professor de língua e literatura latina na Unicamp e autor de “A Rosa do Povo & Claro Enigma - Carlos Drummond de Andrade” (Ática, 1993).

João Vergílio Cuter

Wittgenstein

O 'Tractatus Logico-Philosophicus', um dos principais textos da filosofia moderna, tem nova tradução em português, de Luiz Henrique L. dos Santos

Quando o “Tractatus” foi publicado, em 1921, seu autor estava dando aulas numa escola primária em Trattenbach, um vilarejo minúsculo no interior da Áustria, entre as montanhas. Sua carreira em Cambridge estaria assegurada, se quisesse. Aconselhado, por Frege, fora ao encontro de Russell em 1912 para estudar lógica e filosofia. Dois anos depois, sua ascendência sobre o mestre já era total. Toda a produção de Russell, nessa época, traz a marca de Wittgenstein. Em 1914, interrompe um de seus projetos mais ambiciosos –o livro que seria sua “summa” epistemológica–, “paralisado”, conforme suas próprias palavras, pelas críticas que recebe daquele, que, a essa altura, já elegera para seu sucessor.

Em 1918, numa série de conferências, Russell declara estar apenas expondo aquilo que havia aprendido com o ex-aluno que, a essa altura, desaparecera nos campos de batalha. Reapareceria meses depois, prisioneiro na Itália. Liberto, traz consigo o livro que escrevera durante a guerra e que, mesmo incompreendido, tornar-se-ia rapidamente um clássico. O mundo acadêmico esperava-o de braços abertos. Por que, então, o exílio? Por que as crianças de Trattenbach e não os filósofos de Cambridge?

O curso de uma vida tem poucas semelhanças com a demonstração de um teorema e Wittgenstein não é, a este respeito, nenhuma exceção. Sem querer projetar sua biografia sobre uma tela lógica, podemos, no entanto, verificar que havia uma perfeita coerência entre sua decisão e as doutrinas expostas no “Tractatus”. Deste ponto de vista, Trattenbach não foi propriamente um exílio, mas a busca de um convívio –o convívio com aquilo que não pode ser dito e de que o discurso filosófico tanto mais se afasta quanto mais insiste em querer dizer.

Numa carta famosa ao amigo Von Ficker, Wittgenstein explicita aquilo que é, a seu ver, o resultado principal obtido no “Tractatus”. “Minha obra consiste em duas partes: aquela apresentada aqui, mais tudo aquilo que eu “não” escrevi. E é esta segunda parte, precisamente, a importante. Meu livro traça limites para a esfera do ético a partir do interior, por assim dizer, e eu estou convencido de que esta é a única maneira rigorosa de traçar aqueles limites. Em suma, creio que aquilo a respeito de que muitos outros estão, hoje em dia, apenas conjecturando, eu consegui, em meu livro, pôr firmemente em seu devido lugar, ficando em silêncio sobre o assunto.” Traçar um limite para a expressão dos pensamentos –para a linguagem– e mostrar, através desse expediente, que a mera formulação dos problemas filosóficos já é sintoma de um mau entendimento da lógica da linguagem: tal é o objetivo expresso já no prefácio do “Tractatus”, objetivo este que Wittgenstein acredita ter atingido com o mais completo êxito. “A verdade dos pensamentos aqui comunicados parece-me intocável e definitiva, diz ele.

A certeza desta verdade impunha, então, um afastamento daqueles ambientes nos quais o discurso filosófico era moeda corrente e nos quais, por isso mesmo, aquilo que realmente importa na vida não se deixa transparecer. O Trinity College devia lembrar-lhe, por essa época (como também mais tarde, por outros motivos), uma caverna repleta de sombras tagarelas.

Se, uma vez compreendido (e aceito), o “Tractatus” impõe esta distância do debate filosófico, sua compreensão simão. por outro lado, uma imersão completa nesse mesmo debate. “Este livro talvez seja entendido”. diz

Wittgenstein, “apenas por quem já tenha alguma vez pensado por si próprio o que nele vem expresso”. Ainda no campo de prisioneiros, Wittgenstein desespera-se ao ler o livro de Russell sobre a “filosofia matemática”. Estava, até então, convencido de que seu antigo professor era a única pessoa realmente apta para entendê-lo e, agora, vendo-o repisar os mesmos “erros” que, já em 1914, ele apontara (a teoria dos tipos, o axioma da infinitude, a matemática, como um discurso sobre “objetos lógicos”, etc.), quase perde as esperanças. Antes de partir para Trattenbach, passará vários dias na Holanda, com Russell, discutindo cada uma das proposições do “Tractatus”.

Antes da publicação, Russell ainda escreve uma carta a Wittgenstein pedindo esclarecimentos sobre pontos que lhe pareciam obscuros na obra. Apesar disso tudo, sua introdução ao “Tractatus” pareceu a Wittgenstein tão equivocada que ele chegou a pedir que fosse suspensa a publicação do livro. Isto foi, sem dúvida, uma descortesia, mas não havia muito exagero no diagnóstico. A introdução de Russell é ruim, não porque contenha muitos erros, mas porque os que contém são absolutamente fundamentais. Estes erros, por sua vez, podem ser todos atribuídos a um certo defeito de perspectiva de que Russell não consegue se livrar. Era difícil para ele reconhecer que, naquele livro, não havia uma continuação, um aprofundamento de sua obra, mas algo radicalmente novo.

Embora pronto a admitir que a análise da linguagem proposta nos “Principia Mathematica” contivesse imperfeições, não conseguia compreender que o discípulo havia posto em xeque todo o seu projeto enquanto tal, assentado na necessidade de formular uma linguagem logicamente perfeita na qual o sentido não estivesse contaminado pelas imperfeições das linguagem cotidiana, nem corresse o risco de dissolver-se em antinomias. É isso que o leva a privilegiar (interpretando mal) as passagens em que Wittgenstein refere-se à “sintaxe lógica da linguagem”, esquecendo-se de afirmações tão claras como a do aforismo 5.5563: “todas as proposições de nossa linguagem corrente estão logicamente, assim como estão, em perfeita ordem.”

Russell fôra, sem dúvida, a pessoa que, depois de Frege, mais havia “pensado por si próprio” os problemas abordados no “Tractatus” – a mais habilitada, portanto, a compreender o livro. O que seu fracasso nos ensina, porém, não é que o livro seja incompreensível, mas que é preciso pensá-lo contra o pano de fundo do debate filosófico que lhe dá origem; é preciso, por assim dizer, vislumbrar nesse debate uma “comédia de erros” da qual o “Tractatus” pretende ser o desfecho reordenador. Na mesma medida em que o “Tractatus” pressupõe um bom conhecimento, no leitor, das teorias lógicas e semânticas formuladas por Frege e por Russell, pressupõe, também, que já tenha reconhecido a complexa inviabilidade das soluções apresentadas por essas teorias. É preciso que ele tenha, num certo sentido, “testado logicamente” aquelas alternativas, que tenha “pensado por si próprio” em seus pressupostos e conseqüências e esteja, finalmente, exausto de bater a cabeça contra a parede. A este leitor, e somente a ele, o discurso heróico (porque impossível) do “Tractatus” conseguirá mostrar a única saída possível dos labirintos da linguagem, conduzindo-o para bem perto da vida e para bem longe dos departamentos de filosofia.

É pouco provável que a nova edição que acaba de ser publicada do “Tractatus” venha a fornecer algum professor para as escolas primárias do Alto Xingu. Fornece, porém, no estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos (“A Essência da Proposição e a Essência do Mundo”), o instrumento indispensável para que a aventura pelo texto de Wittgenstein se torne possível. O leitor é conduzido, através desta introdução, ao centro da arena filosófica em que surge o “Tractatus”, exibindo tanto a maneira pela qual Frege e Russell tentaram formular uma teoria lógica do sentido proposicional, quanto as fragilidades inerentes a cada uma dessas tentativas. Expõem, em seguida, a solução que Wittgenstein apresenta para o dilema, e as conseqüências que, inevitavelmente, seguem-se dessa solução, reordenando os argumentos do “Tractatus” de modo a evidenciar a ordem das razões oculta, neste mais do que em qualquer outro livro, sob a ordem das matérias.

O texto introdutório não é, seguramente, fácil. A despeito de ser claro e preciso, é extremamente denso. Nele estão dados, porém, todos os elementos necessários ao seu entendimento – é, neste sentido, auto-suficiente. Suas cem páginas estão divididas em nove seções. Na primeira, o projeto geral do “Tractatus” é definido na intersecção de duas tradições presentes, sob diferentes roupagens, ao longo da história da filosofia. De um lado, temos a “tradição crítica”, que pretende responder à questão sobre a possibilidade do conhecimento com base na consideração dos instrumentos que dispomos para conhecer (dela participam, por exemplo, Hume e Kant); de outro, temos a “tradição lógica”, que procura determinar a forma essencial de todo e qualquer discurso possível sobre o ser (aqui, podemos reconhecer Aristóteles, Leibniz, Frege e Russell).

Colocando-se na junção dessas duas tradições, o projeto do “Tractatus” poderia ser definido, segundo o prof. Luiz Henrique, pela busca dos limites de todo e qualquer conhecimento possível através da determinação da forma essencial de todo e qualquer discurso possível sobre o ser. Da segunda até a quarta seção, são expostos os momentos principais do desenvolvimento histórico da assim chamada “tradição lógica”. O movimento expositivo é articulado, porém, de tal forma, que os três principais atores nesse desenvolvimento que vai dar no “Tractatus” – Aristóteles, Frege e Russell – aparecem como se participassem de um grande “drama lógico” em que determinadas opções

tornam outras necessárias ou impossíveis, conforme o caso, e no qual as peças que serão jogadas no tabuleiro do “Tractatus” vão, sucessivamente, entrando em cena.

É este método expositivo que permite ao prof. Luiz Henrique colocar o leitor naquela posição privilegiada que o “Tractatus” exige para a compreensão de suas teses e de seus motivos: a um só tempo imerso no debate filosófico que o precede e consciente das aporias a que todas as opções inscritas nesse debate parecem conduzir. Desenvolve, então, desde a quinta seção até a nona, uma exposição sistemática do “Tractatus” passando da teoria da figuração às funções de verdade e destas àquilo que Wittgenstein acreditava ser a forma essencial de todo o discurso possível sobre o ser. Completa-se, então, o projeto anunciado no início do texto, mostrando-se como, através da determinação da forma essencial do discurso. Wittgenstein consegue delimitar o campo de todo o conhecimento possível. Todo o discurso filosófico é excluído desse campo enquanto mero amontoado de contra-sensos. A filosofia, porém, é preservada na forma de uma atividade: “toda atividade que conduza à apreensão da estrutura essencial e dos fundamentos absolutos do mundo” que a forma essencial da proposição revelou ser, a um só tempo, existente e inefável. Tal atividade consiste, em última análise, segundo o “Tractatus”, em “nada dizer, senão o que se pode dizer”. Para tanto, as crianças de Trattenbach são interlocutores mais sábias do que os filósofos de Cambridge. O caminho que leva a Trattenbach, porém, é longo e difícil. Vem encartado, nesta edição do “Tractatus”, em excelente capa.

João Vergílio Cuter é professor do departamento da Filosofia da PUC de São Paulo

O AUTOR

Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951) foi contemporâneo das principais “invenções” que definiriam o mundo moderno. Wittgenstein nasceu em Viena, em 1889, numa época em que a cidade apresentava ao mundo a psicanálise de Freud, a música dodecafônica de Schoenberg, a arquitetura de Adolf Loos e a pintura de Gustav Klimt e Oskar Kokoschka. Alguns desses talentos frequentava a mansão dos Wittgenstein, uma das mais ricas do Império Austro-Húngaro. Ao caçula de Karl e Leopoldine Wittgenstein caberia inventar uma nova maneira de filosofar.

Na infância, Wittgenstein também foi contemporâneo de Adolf Hitler. Estudou na mesma escola do futuro Fuehrer, a Realschule em Linz. Em 1905, Hitler foi convidado a deixar a escola pelo seu desempenho sofrível. Wittgenstein ficou até 1906, ainda sem revelar qualquer talento especial.

A precocidade de Ludwig, que balbuciou as primeiras palavras aos quatro anos de idade, manifestou-se na obsessão pelo “dever de ser um gênio”. A idéia, inspirada pela obra do obscuro Otto Weiniger, fez piruetas na cabeça do jovem Ludwig, que leu “Sexo e Caráter” na puberdade. O livro era um manual de misoginia e anti-semitismo e colocava ao homem uma única saída honrada na vida: a genialidade. Wittgenstein perseguiu isso com determinação. Em 1942, o filósofo comparou-se a um ciclista: “Tenho de continuar pedalando para não cair”. Em 62 anos de idade, foi jardineiro, professor, soldado e inventor de motor para aviões. Projetou e construiu casas e retirou-se em vilarejos remotos para dedicar-se exclusivamente à filosofia.

Na Universidade de Cambridge, onde chegou em 1912, foi discípulo de Bertrand Russell. Em 1939, tornou-se professor da universidade. Nessa época, já era reconhecido como o maior filósofo de sua época. Os títulos, como ele mesmo escreveu, não lhe davam prazer. Em 1947, desistiu da cadeira em Cambridge e passou a dedicar-se intensamente à escritura de “Investigações Filosóficas”, livro que só seria publicado em 1953, dois anos depois de sua morte, em decorrência de um câncer.

Durante a vida, Ludwig Wittgenstein manteve-se avesso à publicidade e às especulações sobre sua intimidade. “Aquilo que não pode ser dito deve ser calado” é uma de suas frases mais famosas. Biógrafos e “scholars” fizeram ouvidos moucos à sentença. Páginas e páginas de especulações sobre sua sexualidade e sobre sua personalidade sombria têm sido publicadas desde sua morte, procurando uma conexão entre o seu homoerotismo e suas teorias sobre a linguagem. (Hélio Guimarães)

Felipe Fortuna

As mãos de W. H. Auden

O poeta britânico analisa suas obsessões estéticas nos ensaios reunidos em 'A Mão do Artista', onde critica a tecnologia e afirma que só se pode ser moderno 'por falta de decoro'

Os veredictos dos críticos que escrevem as resenhas, mesmo quando justos, raramente são úteis. É por que seriam? A função do crítico é explicar a obra ao público e não de dizer ao escritor o que deveria ou poderia ter escrito. W. H. Auden, em "Fazer, Saber e Avaliar"

É grande a antipatia de W. H. Auden (1907-1973) pelo exercício da crítica literária - a tal ponto que, ao imaginar uma Universidade da Poesia, decidiu que "a biblioteca não contaria com obras de crítica literária, e o único exercício crítico pedido aos alunos seria a composição de paródias". Mas sua ojeriza se deve a uma atitude irônica ou literária: o poeta não esconde sua admiração por críticos como C. S. Lewis e Edward Muir e nenhum leitor o entenderia se não estivesse interessado em traduzir a sofisticada composição das idéias de poemas como "Herman Melville" ou "A Thanksgiving", no qual ele expõe e enumera suas influências. "The Dyer's Hand" (1962) agrupa, mais do que as escolhas estéticas de W. H. Auden, as suas obsessões. No livro, encontram-se tanto o melômano a afirmar que "todo dó maior atingido com segurança põe em terra a teoria de que somos fantoches do destino e do acaso" quanto o admirador de Shakespeare. Tanto a paisagem e a literatura da Europa quanto as da América.

O autor de "The Age of Anxiety" (1947) é um exemplar típico de escritor moderno que profere diatribes contra as novas tecnologias. Numa passagem de sua aula inaugural na Universidade de Oxford, em 1956, não deixou de fazer sua crítica aos automóveis e aos edifícios de escritórios, da mesma maneira como escreverá anos depois, quando desistiu, horrorizado, à chegada do primeiro homem à Lua, acreditando que só se poderia ser moderno por "falta de decoro":

*The automobile, the aeroplane,
A useful gadgets, but profane:
The enginery of which I dream
Is moved by water or by steam.
(“Doggered By a Senior Citizen”)*

Ao declarar sua aversão à crítica, W. H. Auden poderia facilmente declarar o mesmo quanto à sua poesia: pois o poeta que soube, segundo João Cabral de Melo Neto, "como botar prosa no verso, / como trasmudá-la em poesia", não privilegiava apenas uma forma para expressar idéias. A aula inaugural em Oxford é um primor de autobiografia e de consciência do fazer poético, o que entre nós só foi praticado por Manuel Bandeira em "Itinerário de Pasárgada" (1954). Com ironia, W. H. Auden apresenta-se como alguém que chegou à poesia por acaso, sem se outorgar o privilégio de um "destino" ou de uma "vocação" para a literatura. Anti-riлкеano, o poeta não dá conselhos nem idealiza o talento poético, sabendo avaliar a importância da imitação e da cópia no aprendizado do escritor novato. O poeta salienta da música - elemento essencial não apenas nos aspectos de tom, tempo e ritmo, mas também de versificação. E lamenta os poetas ditos instintivos, por não terem lucidez sobre o processo artístico.

Nas análises de D. H. Lawrence e de Marianne Moore, revela-se a extensão de sua acuidade crítica: sob o pretexto de estudar o bestiário existente nos poemas daqueles autores, W. H. Auden acaba desenvolvendo teses sobre o estilo, sobre a tendência filosófica de cada um. Um tanto implacável com o autor de "Birds, Beasts and Flowers" (1923), W. H. Auden investiga o "exagero de masculinidade" do autor e reconhece sua a força de sua originalidade, em especial no início da carreira. E conclui: D. H. Lawrence seria um escritor interessado primordialmente na existência das coisas ou dos animais, sem querer projetar qualquer cumplicidade com qualidades humanas; seu dogmatismo e sua impaciência só desaparecem diante da contemplação de uma paisagem, dos fenômenos naturais e, daquilo que não se identifica, diretamente, à sua existência. Ao contrário, Marianne Moore gostaria da humanidade, e para ela uma criatura "seria mais sagrada do que um animal". Embora sugestiva, a análise de W. H. Auden talvez pudesse ser adequada caso considerasse seriamente a afirmação de que o poeta tem predileção por animais exóticos, "visíveis apenas em zoológicos ou fotografias tiradas por exploradores", porque assim o leitor poderia também desconfiar de um amor nem tão intenso assim pelas coisas vivas.

Mas a análise não está má para quem confessara que, ao conhecer a poesia de Marianne Moore, não entendera absolutamente nada - por causa, principalmente, da incapacidade de "ouvir" os seus versos. Nesse momento, a qualidade da crítica de W. H. Auden aparece: sem autocomiseração, sem dogmatismo e desconfiada de suas teses. No caso de Moore, um admirável exemplo de leitura persistente acerca de uma autora que, afinal, se identificava

plenamente com a tradição racional e culta que formou a sua própria poesia. E, felizmente, a análise não se pauta pelo que há de pior na crítica de W. H. Auden, o freudismo vulgarizado e esquemático de algumas de suas interpretações, a exemplo da terceira parte do livro “A Fonte de Narciso”.

Um aspecto importante de “The Dyer’s Hand” é o da conciliação, poucas vezes do conflito, entre sua formação européia e a formação americana. O Auden inglês e anglicano converteu-se no Auden americano, introspectivo, metafísico. Em “Poesia Norte-Americana”, expressa magistralmente, com a análise dos estilos de Emerson e de Henry Thoreau, que a mobilidade do colonizador do Novo Mundo gerava uma atitude de indiferença em relação às pessoas, enquanto a natureza na Europa é humanizada e afável, e as pessoas, um tanto sedentárias.

“The Dyer’s Hand” é um raro livro de crítica no tocante à generosidade das observações de W. H. Auden, que não deixa de ressaltar suas limitações diante de algumas expressões da arte. Ao mesmo tempo, seu autor explica fluentemente matérias complexas como a relação entre poesia e música. Ele foi libretista, mas não deixou de insistir na dificuldade que um poeta terá na composição dos versos.

A tradução não totalmente confiável. A começar pelo título, uma tola decisão mercadológica em que se despreza e até se contraria a inteligente observação de W. H. Auden de que o crítico tem tarefa semelhante à do tintureiro (dyer). Em várias passagens, inventou-se o adjetivo “detrimental” (muitas vezes “detrimentais”!) em vez do substantivo “detrimento”. Noutras, o lamentável uso da conjunção “enquanto” para significar similaridade, o que produz frases como “para ilustrar o uso da relação senhor-criado, enquanto parábola do ágape”... Alguns monges, segundo a tradução, chegavam aos seus “estúdios” e errinhos de revisão transformaram “voyeur” em “voyer”. Na pág. 50, um subjuntivo virou chocante condicional. Erros de revisão fizeram com que enforcada se transformasse em “enfocada”, o que salvou Cordélia da morte. A tudo isso W. H. Auden sobreviveu, embora com nova mão, enxertada no Brasil.

Felipe Fortuna, 30, é poeta e ensaísta, autor de “Atrito” (poemas) e “A Escola da Sedução” (ensaaios).

Milton Meira do Nascimento

Rousseau

Saem ‘Carta a d’Alembert’ e ‘O Discurso Sobre a Desigualdade’, obras em que o filósofo critica o Estado, a ciência e as artes

Por que iria o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) opor-se tão radicalmente à instalação do teatro de comédia em Genebra se era frequentador assíduo do teatro em Paris? À primeira vista, seria mais uma de suas “reações incoerentes”, apontadas por seus inimigos.

Ser favorável ao teatro de comédia era, segundo d’Alembert, acompanhar o movimento dos tempos novos, era estar ao lado das pessoas esclarecidas, pois o teatro serviria para aprimorar os costumes, formar bons cidadãos.

Quando soube, através de Diderot, que d’Alembert havia escrito o verbete “Genebra” para a “Enciclopédia”, Rousseau imediatamente procurou inteirar-se do conteúdo do artigo e pôs-se redigir a resposta sigilosamente, guardando a sete chaves o seu maior trunfo contra a confraria dos filósofos. Contra essa tentativa de assalto a Genebra, era necessário mais do que uma simples reação de defesa. Impunha-se uma contra-ofensiva imediata.

A argumentação do autor do verbete “Genebra” centrava-se no fato de que as autoridades genebrinas não toleravam a comédia e os comediantes por receio de ver a juventude adquirir os hábitos desregrados dos atores. Mas o comportamento deles poderia ser controlado por leis rigorosas. Assim, não só seria possível tolerá-los, mas também protegê-los até que pudessem incorporar-se à cidade, gozando dos mesmos privilégios dos outros cidadãos. Além disso, uma República esclarecida como esta poderia muito bem subvencionar o teatro de comédia.

Talvez vissemos desmoronar-se o preconceito contra a profissão de comediante e Genebra servisse de modelo aos profissionais do teatro. “Nossos padres perderiam o hábito de excomungá-los e nossos burgueses e de encará-los com desprezo; e uma pequena República teria a glória de ter reformado a Europa sobre este ponto, mais importante, talvez, do que se pensa.

A opinião difundida de que os atores têm comportamentos não muito abonadores, que servem de mau exemplo para a juventude, e de que tudo isso advém da profissão mesmo poderia ser mudada em toda a Europa a partir do exemplo de Genebra. Sem contar que o teatro, por si mesmo, tornaria melhores os genebrinos.

Ao que Rousseau responde: “Eis aí o quadro mais agradável e mais sedutor que nos podiam oferecer; mas, ao mesmo tempo, eis aí o mais perigoso conselho que nos poderiam dar”.

Tem início então o movimento de peças que deixará atordoado o inimigo; a análise minuciosa dos gêneros mais importantes do teatro, a comédia e a tragédia. Em primeiro lugar, o “objetivo principal do teatro é agradar”. Sua utilidade não é importante. O teatro não pode ser um local onde se vai para ouvir conselhos ou lições de moral. Nada mais insuportável do que ouvir sermões na sala de espetáculos. O autor nada mais deve fazer do que

“acompanhar o sentimento do público”. Sua arte consiste em “pintar o quadro das paixões humanas”. E cada povo teria suas preferências por gêneros que mais se adaptassem a suas tradições, aos seus costumes, ao seu modo de ser.

Em contrapartida, bem ao estilo da tradição da filosofia das luzes, d’Alembert instrumentaliza o teatro, assim como todas as expressões artísticas. Rousseau está na contracorrente. Respondera negativamente à questão proposta pela Academia de Dijon no concurso de 1750, afirmando que o progresso das ciências e das artes em nada contribuiu para o aprimoramento dos costumes. Ganhou o prêmio, mas não esperava ser obrigado a voltar a insistir sobre o mesmo ponto oito anos depois. Desta vez, não se tratava de uma dissertação de cunho especulativo, mas de uma posição política a ser tomada como cidadão.

Fica patente a diferença de Rousseau diante da corrente da filosofia ilustrada, liderada por Voltaire, a respeito do papel das artes e das ciências.

O segundo movimento de peças na “Carta”, desenvolve-se no terreno da filosofia da história. Rousseau, agora, utilizará todo o seu arsenal teórico, passando pelo “Discurso Sobre as Ciências e as Artes”, pelo “Discurso Sobre a Origem da Desigualdade” [*leia texto na pág. ao lado*] e pelo “Contrato Social”, nesta época ainda em elaboração.

A humanidade não caminha numa progressão contínua para melhor. Os homens não se tornam melhores com o passar dos tempos. Com o cultivo das ciências e das artes, com o aprimoramento da razão, aumentam também os vícios. Na verdade, a história registra a decadência, a degeneração e o desmoronamento das civilizações.

Os corpos políticos possuem um desenvolvimento análogo ao dos corpos orgânicos. Têm nascimento, infância, juventude, maturidade, velhice e morte. E cada um deles possui características próprias, uma constituição peculiar.

Diante desse quadro, como descobrir o remédio adequado para os males da civilização? Um povo já envelhecido pode recuperar o vigor da juventude? Leis sábias e rigorosas podem consertar os vícios? Pode-se mudar a opinião pública? Costumes de povos ditos “mais civilizados” podem ser transpostos para outros “mais atrasados”?

As respostas indicarão que os procedimentos mais adequados serão aqueles que levam em consideração cada paciente em particular, cada povo em particular e que não há milagre universal para os males da sociedade.

Ora, Genebra não é Paris. Seus costumes não são os mesmos e o estágio de desenvolvimento, de envelhecimento, de degeneração de cada uma delas não pode ser comparável. Os costumes de um povo nascem com sua constituição. À medida que envelhecem, perdem o vigor da juventude. E a arte do legislador e dos governos é a da preservação da saúde de um corpo que, mais cedo ou mais tarde, morrerá. Se é verdade que médicos despreparados aplicam remédios errados ao paciente, levando-o à morte prematura, maus governantes e legisladores sem competência em nada contribuem para a conservação dos corpos políticos.

Por aí se vê o quanto parecia impensável, para Rousseau, a instalação do teatro de comédia, que tanto sucesso fazia em Paris, numa pacata cidade de apenas 24 mil almas. Não pelo teatro em si, mas pelos supostos benefícios que tal iniciativa traria à cidade. Genebra é simples, frugal, campestre. Ainda mantém o vigor de um povo jovem. Que tipo de teatro conviria a ela? O teatro de comédia retrata muito bem os hábitos dos parisienses. Que tipo de teatro retrataria melhor a alma, as paixões dos genebrinos? Certamente, espetáculos ao ar livre, festas cívicas, nas quais os próprios cidadãos seriam os autores.

O impacto da “Carta” de Rousseau foi sentido imediatamente por d’Alembert e por Voltaire. Os cidadãos de Genebra não permitiram a instalação do teatro de comédia. A querela continuou por vários anos. Só mesmo após a morte de Rousseau e Voltaire foi dada a permissão para a instalação do teatro em Genebra, mais de 20 anos após a publicação da “Carta”.

Rousseau havia captado a alma do povo de Genebra. Conseguira neutralizar o ataque de d’Alembert mostrando que este não conhecia nem as leis da história nem as da opinião pública e pouco entendia de arte dramática.

Era muito pretensão querer mudar a opinião pública sobre o julgamento que se fazia dos comediantes não só em Genebra, mas em toda a Europa. O governo que conseguir mudar a opinião pública, mudará os costumes de um povo. Mas, para realizar essa façanha, é bom saber que a opinião pública é volúvel. Ela nasce da constituição mesma do povo. Quando se corrompem os costumes, a ação sobre a opinião pública passa a ser um jogo no escuro. “Como os dados que caem da mão, qualquer que seja o impulso que lhes imprimirmos, não darão facilmente o número que queremos”.

Não resta dúvida de que o verbete “Genebra” propiciou a Rousseau a oportunidade de deixar-nos um de seus textos mais importantes. Vemos aí uma teoria da arte dramática, uma filosofia da história e uma teoria da opinião pública, expostas de maneira simples, rigorosa, como instrumentos de combate público.

A nova tradução da “Carta”, pela Editora da Unicamp, vem acompanhada de um belo ensaio de Luiz Fernando Franklin de Matos, como introdução, do verbete “Genebra” e da resposta de d’Alembert a Rousseau. Infelizmente, o leitor brasileiro terá uma certa dificuldade em aproveitar tudo isso, porque a edição não está bem cuidada, apresentando erros de revisão que, por vezes, comprometem a compreensão do texto.

Milton Meira do Nascimento é professor de ética e filosofia política do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

Vinicius Torres Freire

Nova tradução quer revisar fama equivocada de Rilke

José Paulo Paes traduz antologia de toda a obra madura do poeta alemão nascido em Praga

Rilke escreveu certa vez que a “fama era a soma de equívocos criados em torno de uma pessoa”. Até hoje há uma névoa de suspiros sentimentais e borborigmos existencialistas em torno da obra de René Karl Wilhelm Joseph Maria Rilke (1875-1926). A imagem dos poemas de Rilke ficou congelada nessa tumba vaporosa desde que, entre os anos 30 e 50, difundiu-se entre nós o equívoco de que os textos das “Elegias de Duino”, “Sonetos a Orfeu” e outros menores seriam um contraponto contemporâneo e “sério” aos “exageros modernistas”.

Numa leitura rápida, as elegias afinal não pareciam abstratas, etéreas, confessionais e suficientemente “elevadas” em relação ao estilo mesclado ou baixo da literatura moderna do país? Um prefácio didático e a tradução de uma antologia de toda obra madura do poeta, por José Paulo Paes, deve passar um ventilador nas brumas que envolveram a recepção do poeta no país.

Em uma crônica de 1956, Manuel Bandeira se dizia “perseguido” por dois versos da literatura alemã -um de Goethe e outro de Rilke. “De Rilke, não é nenhum daqueles que põe em transe a geração de 45.” O verso, de “Karussell”: “e, de quando em quando, um elefante branco”. A voga Rilke começou suas marolas no grupo “A Festa” (do qual pelo menos saiu Cecília Meireles) e plasmou sonetos e sonetos da chamada geração de 45 (Ledo Ivo, Geir Campos, Domingos Carvalho da Silva, etc.). Gerou traduções das “Elegias”, de “O Porta-Estandarte Cristóvão Rilke” (a obra mais popular de Rilke) e do algo meloso e perigoso receituário de “Cartas a um Jovem Poeta” - perigoso por se prestar a equívocos em relação à “inspiração” e porque radicalmente pessoal e entranhado no “método”, digamos, de trabalho do poeta Rilke.

O equívoco em torno do qual surgiu a fama brumosa de Rilke tem história. Entre poetas e filósofos há uma velha questão, disse Íon a Platão. A velha questão refere-se à natureza do que diz a poesia - que se imagine que ela seja uma paráfrase do mundo ou da alma e que seja interpretada através de outra paráfrase. As “Elegias de Duino” não são uma confissão. Não há, ou é poeticamente irrelevante, o conhecimento que se possa extrair sobre a solidão ou desamparo diante da vida ou morte. Sentimentos sinceros são banais. E é irrelevante, também, que possa haver heideggerianismo nos versos, apesar de o filósofo da Floresta Negra ter dito que ele via suas idéias expressas no poemas.

Mallarmé, Rilke e todos os melhores poetas do fim da civilização burguesa levaram às últimas conseqüências a percepção românticos de que o reino deles, e das melhores pessoas da terra, não era desse mundo. Mallarmé quis “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”. Isto é, criar enigmas impessoais, combinando palavras de maneira inaudita, para dizer o que a “língua normal” era incapaz de perceber e expressar. Escreveu poemas, “objetos” criados por uma linguagem que procurava se exilar do circuito reificado da vida. Ou segundo o clichê, criou uma religião da transcendência estética em face de uma realidade insuportável. Em Rilke esse desejo de exílio, místico, tem traços religiosos e se transforma em pelo menos duas fases de sua vida como poeta maduro.

Rainer Maria Rilke nasceu René, nome de sua irmã morta. Sua mãe, filha de um conselheiro da corte e que tinha fumaças de nobreza, o vestiu de menina por três anos. Em outro clássico da classe média novecentista. Rilke ajudou a criar uma mística em torno de sua origem social. Nasceu em um castelinho, que logo virou uma espécie de cortiço. Seu pai era inspetor de ferrovias.

Sua família queria que ele fosse oficial de carreira. Frágil e mimado, não aguentou o “primor de horrores” dos dois colégios militares por onde passou. Começou estudos de direito e administração, mas acabou estudando arte na Universidade de Munique, que não terminou. A não ser nos seus poemas, jamais trabalhou. Adorava sua coleção de gravatas e polainas.

Aos 22 anos conheceu Lou Andreas-Salome, paixão de Nietzsche e Freud, entre outros, primeira e mais importante de uma série de mulheres que o tratariam maternalmente e o ensinariam a viver. Rilke teve a sorte de não encontrar pelo caminho mulher alguma que o destruísse. Em vez disso, lhes emprestaram castelos e o patrocinaram por toda a vida ambulante -jamais passava mais do que alguns meses na mesma cidade. O castelo de Duino, perto de Trieste, onde começou a escrever as elegias, foi cedido por sua amiga Marie von Thurn und Taxis, princesa. Manteve com elas uma correspondência torrencial e um tanto safada: “Minha cara dama veneziana, acho que poderei aceitar seu novo convite de estadia, mas gostaria de lembrar que estou obstinado em manter minha solidão para realizar o meu trabalho.” Em Duino, passava meses sem falar com alma viva. De vez em quando era interrompido por um quarteto de cordas, que aparecia para tocar Mozart e Beethoven.

Através da escultora Clara Westhoff, com quem se casou por dois anos e se relacionou por toda a vida, Rilke tomou contato com as artes plásticas e com influências que causaram a primeira grande mudança em seu trabalho. O poeta conheceu Clara em Wormswede, uma aldeia do norte da Alemanha reduto de artistas do *Inwendstil* (arti-

nouveau alemão). Através de mulher, conheceu o escultor francês Auguste Rodin, de quem Clara fora aluna. Nessa época, por 1902, Rilke já concluíra seus “Livros de Horas”.

Segundo o próprio Rilke, ou sua espécie de alter ego de “Anotações de Malte Laurids Brigge”, novela publicada em 1910, Rodin o “ensinou a ver”. Seus poemas se tornaram mais objetivos, visuais e concentrados – são os “Poemas Novos”, poemas-coisa. Até o “Livro de Horas”, Rilke é um monge e seus poemas são marcados pelo romantismo e pelo “Sehnsucht”, palavra alemã que significa uma nostalgia, um lamento, pelo que não é, seja no espaço ou no futuro ou passado. Esse desejo de transcendência se objetiva em “Novos Poemas” que se estruturam como os poemas do melhor simbolismo. Rilke, ele mesmo diz, fica à espera da “experiência”, solitária, seja observando um animal ou uma obra de arte. Mas depois de estruturada pelo poeta, tanto uma “Pietà” quanto uma “Pantera” não fazem mais parte da experiência vivida comum.

Depois de uma crise, “a fonte das ‘experiências’ secara”, Rilke começa a escrever em 1911 uma grande fonte de mal-entendidos sobre sua fama, as “Elegias de Duino”, que publicou em 1923. Suas inclinações platônicas (o anjo das elegias reconhece a realidade superior e invisível) e pietistas no material do poema, se transformou um matéria de misticismo diluído.

Rilke tinha leucemia. Ao dar uma rosa para uma admiradora egípcia, infeccionou um dedo nos espinhos. Morreu em 1926, recusando ópio para aliviar a dor.

POEMAS

A PANTERA

No Jardin des Plantes, Paris
Seu olhar, de tanto percorrer as grades,
está fatigado, já nada retém.
É como se existisse uma infinidade
de grades e mundo nenhum mais além.

O seu passo elástico e macio,
dentro
do circuito menor, a cada volta
urde
como que uma dança de força: no
centro
delas, uma vontade maior se aturde.

Certas vezes, a cortina das pupilas
ergue-se em silêncio. - Uma imagem
então
penetra, a calma dos membros tensos trilha-
e se apaga quando chega ao coração.

Francisco Costa

“Fugados” mostra o melhor neobarroco de Lezama Lima

Livro de contos do escritor cubano sai pela editora Iluminuras, em excelente tradução

No ano de 1966 a sorte literária de um escritor cubano nascido em Havana começa a mudar. Ele sai das sombras diretamente para uma luz intensa que o leva a ser conhecido nos quatro cantos da América primeiro, do mundo depois. Era editado “Paradiso”, romance monstruoso. Seu legendário autor, José Lezama Lima (1910-1976), já havia então publicado os cinco contos que aparecem agora no volume de “Fugados”, menos o ensaio que dá fecho ao livro (“Auto-Retrato Poético”, de 1970). Muitas datas em poucas linhas. O leitor desculpe, porque quando se trata da literatura cubana deste século, não há jeito, é um suceder interminável de datas marcando o nascimento de revistas, contos, poemas, discussões, brigas, rixas. E igualmente a morte das mesmas revistas, das mesmas brigas, rixas e, claro, dos homens.

“Fugados, aparentemente o livro de contos esparsos de um escritor genial, vale menos por si mesmo do que por tudo aquilo que traz na malha de sua rede. Não basta dizer que fazem parte dele os contos do melhor ultrabarroco ou neobarroco (como queira) a surgir garboso e afetado de sua estranha vibração nas palavras. É antes de mais nada a vida cultural de uma cidade, Havana, exuberante em suas formas de texto.

Cuba pode estar para o Novo Mundo, no “novecentos”, como a Irlanda para o Velho Mundo. Ambas são ilhas - mas diferem num ponto. O país de Joyce manda que os homens de letras andem cada um para o seu lado. Não em Cuba. Parece que em “la” Havana todos se tropeçam todo o tempo. O término de grande revista literária como “Espuela de Plata” (1939-1941) chegou ser o germe de outras três, “Nadie Parecia”; “Poeta” e “Clavideo” – que igreja havia para até mais.

A radicalização do barroco, o néon cubano, que tem em Lezama Lima seu maior artífice, é o grande chamariz para a literatura da ilha. Já se comentou muito que Lezama estava pouco se lixando para o “fato” a ser narrado, o

que lhe importava era a elaboração da cortina de fumaça a ser lançada em torno desse “fato”? É possível mesmo afirmar que sua asma tornasse seu texto cerebral demais e afetivo de menos.

Entre o fato e sua apresentação no papel há tantas passagens, tantas camadas de linguagem, que a impressão que resulta é a de um “beat” lidando com um bárbaro, vasto, aparato mitológico.

Há o reverso dessa situação, por exemplo, na linguagem-chão de outro autor genial, Virgílio Pinera (1912-1979), que se ergueu através de um antilezamismo calculado (veja-se o grande poema “La Islã em Peso”), mas que mantinha com Lezama uma relação de amor e ódio que durou a vida toda. Por sinal, o tigrino Cabrera Infante, assinando um de seus textos costumeiramente mordazes, e bastante celebrado já, na revista “Vuelta” de abril de 1980 (nº 41), “Vidas para Leerle” (Vidas para Lê-las”, abre o jogo ostensivamente sobre a homossexualidade tanto de Lezama quanto do Pinera. E não deixa passar a “catoliqueria” de Lezama. Observa com perspicácia ainda de início que não “há” duas vidas mais “dissimiles” e mesmo assim tão “similares”. Um era bicha pobre que gostava de transar com homens rudes e odiava a afetação cultural (Pinera). O outro aspirava à “respeitabilidade”, gostava de ser chamado de “Mestre” e de garotões vistosos (Lezama).

Conta uma história, narrada com variações, que uma vez as diferenças entre os dois ficaram tão sérias que eles foram às vias de fato. A mordidas e puxões de cabelo, segundo uns, a pedradas segundo Infante –de Pinera em Lezama, com a garotada gritando em volta: “Que salte el gordo! Que salte el gordo!” Lezama era alto e gordo, bigode e charutos completavam a composição visual, ao passo que Pinera era magro e baixo. Quando as pedras acabaram, os moleques passaram a xingar Virgílio. Depois foi cada um para o seu lado sem se falarem. Período de inimizade que durou longo tempo. Sobre a relação entre os dois Pinera escreveu inclusive uma peça em um ato intitulada “O Magro e o Gordo”.

(Aqui um parêntese –o que fazem os editores brasileiros que ainda não publicaram a tese de doutoramento de Teresa Cristófani Barreto, “O Dito Interdito de Virgílio Pinera”, que não apenas trata de Pinera e Lezama, mas traz uma pesquisa de fôlego em que toda a vida cultural de Cuba aparece em cronologia minuciosa, de 1910 a 1991? Não sabem o serviço que prestariam ao leitor.).

Em 87 aconteceu para a vida cultural do país um sério evento, “Paradiso” era publicado no Brasil com tradução da paranaense Josely Vianna Baptista. Ao espanto sucedeu a alegria. A tradutora tinha “achado a mão”. A prosa suntuosa do “Leon de la Havana Vieja” tinha encontrado uma expressão em português. Josely, ao que parece, aperfeiçoou sua arte neste livro de contos. Num dos melhores –é possível esse adjetivo para Lezama, já que como Borges, todos os seus contos parecem iguais?-, “Caranguijos, Andorinhas”, que apareceu na revista “Orígenes”, mitológica, em 1946, vê-se a arte da tradutora: “(Eugênio Sofonisco) enquanto trabalhava o ferro, as chispas o mantinham no ouro instantâneo, no pestanejo estelar. Quando recebia as moedas, tinha a impressão de que lhe devolviam as mesmas chispas congeladas, cortadas como o pão.” Esse pique de tradução ganha o melhor momento no melhor do conto do livro, “O Jogo das Decapitações”, originalmente publicado em “Espuela de Plata” 1941. aí todo o jogo da cena de Lezama será aproveitado, as imagens aplicadas em seu rebuscamento, o caleidoscópio do texto salta buscando o olho do leitor. É Lezama esgrimindo em sua melhor forma. De qualquer modo, é no ensaio “Auto-Retrato Falado” que está a melhor informação. O autor joga “nuvem” sobre a página, a princípio como sempre faz, mas pouco a pouco vai se desfazendo das adiposidades, para no fim encontrar a si mesmo com uma humildade desconhecida para o leitor acostumado à prosa suntuosa que vai evoluir até o “Oppiano Licario”, romance inacabado que seria a continuação perfeita de “Paradiso”. Lezama fala em primeira pessoa da avó, do tio Alberto, do orgulho de sua raiz basco-“criolla”, da “rena da escrivaniinha e uma mãozinha de âmbar nas costas”. Por rápidos instantes o homem que moldou a vida literária de Cuba neste século e participou de todas as grandes revistas e acontecimentos culturais mais importantes, mostra seu rosto verdadeiro. Só por alguns instantes. A tradutora registra.

Não poderia deixar de acrescentar que o texto de apresentação é de Haroldo de Campos, com sua agudeza habitual. O posfácio é da tradutora, que “traduz” criticamente algumas das operações literárias do cubano. “Fugados” é um grande momento que merece comemoração. Ponto para a Iluminuras. Melhor para o leitor. Francisco Costa é editor-executivo da “Revista da USP”

Arthur Nestrovski

Contos cruéis de Maupassant

Saem dois livros do escritor, admirado por Henry James e Proust, e autor de impiedosos retratos da aristocracia parisiense, considerados ‘ousados’ para a época vitoriana

“Livros como esse são um verdadeiro veneno para uma moça.” A citação aparece, entre aspas, numa nota da “Interpretação dos Sonhos” de Freud, sintetizando a opinião da época sobre Guy de Maupassant (1850-1893).

Conhecido como autor de contos cruéis sobre a aristocracia parisiense, Maupassant foi sinônimo de uma literatura “risqué”. Esse juízo faz parte, hoje, da história do período vitoriano, mas já está distante como a cartola e o monóculo. Igualmente marcadas pelo espanto frente a suas verdades sexuais, mas num outro plano de pertinência e realização, são as idéias que fazem dele os seus dois maiores leitores: Marcel Proust e Henry James.

Em seu grande ensaio de 1888 sobre o “talentoso e lascivo Guy”, Henry James se curva à habilidade em “fixar o olhar sobre algum pequeno ponto da vida humana”. Sua obra é a demonstração do axioma de que o “efeito da verdade” aparece melhor na superfície do que na profundidade. Capaz de vibrar em harmonia com o pessimismo “brutal”, admirador dessa “ciência da simplicidade”, nos contos sobre camponeses normandos, James não pode, contudo, aceitar a limitação mais característica do mestre observador. “Maupassant simplesmente deixou de lado a porção reflexiva dos homens e mulheres... Nem tudo está dito quando se representa os atores do palco do mundo como meras vítimas indefesas, uma mera soma de apetites.” Outro ponto de vista “trará, de certo, uma outra perfeição”. Para James, como se vê, Maupassant é menos um modelo do que um aprendiz de Henry James –que é, em certa medida, como nós o lemos.

A relação entre Maupassant e Proust é menos explícita, mas mais abrangente. O efeito da verdade, neste caso, está estrategicamente escondido mas embora se deixe sentir por toda a parte. E o texto fundamental, aqui, é este romance, “Forte como a Morte”, de 1889. Maupassant tantas vezes parece um esboço bruto de Henry James; aqui está mesmo na esfera de Proust. É inútil lembrar que “Em Busca do Tempo Perdido” só viria a ser escrito anos mais tarde; a cronologia literária tem duas mãos e outros princípios de causa e efeito.

Combinando as lições de Flaubert, com o exemplo ainda vivo do “Adolphe” de Benjamin Constant, “Forte como a Morte” é uma anatomia do envelhecimento, reconhecido na frustração amorosa e sexual. Apaixonado pela filha de sua amante, o pintor Bertin vai descobrir o que é o destino do corpo, em descompasso com as paixões. Pouco a pouco, a monotonia frívola dos diálogos de sociedade e a monotonia um pouco menos frívola de um adultério conveniente vão se colorindo de luto, daquilo de que também não se deveria falar, porque sua lembrança, como diz a mãe da menina, tornaria a vida impossível de viver. Os amantes, reconciliados, só podem se consolar parcialmente pela passagem do tempo e o fim de uma vida quase em comum. Não resta, afinal, nenhuma imagem, de tantas minuciosamente observadas; tudo é passagem, e a lição do realista Maupassant vai convergir para aquele ponto onde o livro e a consciência se consomem mutuamente. Seu ponto de fuga, na última linha e último sopro de vida de Bertin, é o indecifrável horizonte onde se misturam a realidade vivida e o caráter ilusório da percepção. A morte de Bertin é a figura daquilo que está para além da representação e que assume outras formas nas “vicissitudes dos instintos” e “intermitências do coração”.

Para o leitor de Proust, este tema geral se dramatizar em muito cenários: a busca obsessiva da amante, a fixação pela arte, a morte da mãe, o ciúme, a música. Como se sabe, foi Maupassant o modelo para o autor fictício de “Jean Santeuil”, a primeira versão da “Recherche”. Este autor se transformará, depois, no pintor Elstir. (Como se não bastasse, a figura da amante, ao que tudo indica, foi inspirada em Madame Straus, caso mai-sucedido de Maupassant, glorificada depois por Proust como Duquesa de Guermantes). É talvez inevitável, agora, ler o romance de Maupassant como se fosse a obra de um personagem de Proust. Isto faz dele um autor menor, mas também maior do que o seria sozinho: sua dívida com Proust é enorme.

Outra forma de lê-lo seria privilegiar, não tanto a sátira, mas as dissonâncias entre a palavra e o ato. Maupassant é um ficcionista do erro, e do que acontece quando se confunde as palavras e o mundo. Outro nome para isto é ideologia, o que explica, em parte, a atração de Adorno por ele, mas dá um significado irônico à declaração, há alguns anos, do ex-presidente Giscard d’Estaing, no programa “Apostrophes” da TV francesa, de que “gostaria de ter sido Maupassant”.

Bem traduzido por Sérgio Rubens e pelo quarteto de tradutores gaúchas, Maupassant reaparece depois de anos de esquecimento. Situado no ponto nevrálgico da ficção, dividido entre o “realismo” e a presença, não é só um dos escritores mais tristes da literatura, como queria Carpeaux. Com sua tentativa não exatamente bem-sucedida, mas também não fracassada de equilibrar emoção e escrita. Maupassant de dispersa na obra de outros, porque é, um pouco, a obra de todos. Maupassant é um dos nomes para literatura, essa tão difícil “ciência simples” da representação.

Arthur Nestrovski é professor na pós-graduação da PUC-SP. É autor de “Debussy e Poe” (L&PM) e organizador de “riverrun – ensaios sobre James Joyce” (Imago)

Luiz Alberto M. Cabral

Tradução capta desenho sintático da “Íliada”

- 470 Agora acodem moços com crateras plenas
de vinho que as coroa, e as principais em copas
à roda distribuem. Por todo o dia cantam
os Dânaos, aplacando o deus - peã bellissimo! -,
dança de jovens para o Arqueiro, alegre a ouvi-los.
- 475 E só quando se pôs o sol e veio o escuro,
só então repousaram no navio fundeado;
e só quando reluz a Aurora, dedos róseos,
menina da manhã, se vão rumo ao exército
enorme dos Aqueus. O Arqueiro envia um vento
- 480 favorável. O mastro erguido, as velas pandas,
brancas, sopradas bem no centro, e em torno à quilha
que avança, as ondas -rastros púrpura- soando,
soando, enquanto a nau ao longo rasga a rota.

Tradução de HAROLDO DE CAMPOS e TRAJANO VIEIRA

O QUE É

A “*Iliada*” é um poema épico com 24 cantos atribuídos ao poeta grego Homero (século 8 a.C.). O título é derivado de “*Iliion*”, nome poético da cidade de Tróia.

Seu tema é a cólera de Aquiles, causada por uma afronta cometida por Agamêmnon, comandante de exército grego no cerco de Tróia. Esse incidente é um breve episódio ocorrido no décimo ano da operação militar e é o assunto geral da obra.

Há duas maneiras básicas de se traduzir a “*Iliada*”: “uma consiste na retenção de todas as singularidades verbais do original; outra, na severa eliminação dos detalhes que distraem ou detêm, na subordinação do sempre irregular Homero de cada verso ao Homero essencial ou convencional” (1)

Em “*A Ira de Aquiles*”, Haroldo de Campos e Trajano Vieira optaram pela primeira e defrontaram-se com o complexo dialeto poético de uma língua jamais empregada na conversação diária; rica de sinônimos, formas alternantes e vocabulário audacioso, provenientes das mais diversas fontes (2).

A qualidade primorosa da tradução se deve à conjugação da fina sensibilidade poética de Haroldo ao eficiente trabalho de pesquisa do idioma grego por Trajano. Evidência disso é a solução poética encontrada para o verso 50, que parte diretamente do resgate semântico do termo original: o adjetivo “*argós*” (aplicado a “*cães*”), que em grego significa “brilhante”, “branco” e, por extensão, dá idéia de luminosidade, “rápido”, “ágil” (3), é vertido na bela imagem “rápida prata, os cães”.

Ao lado das soluções poéticas e precisas, que imperam na tradução, há, porém, algumas imprecisões, como a do verso 141, em que “*hála dian*” (literalmente “*mar divino*”) foi vertida por “*mar salino*”; no verso 532, “*hála Bathedian*” (“*mar profundo*”) por, novamente, “*mar salino*”. Ainda com referência a “*mar*”, a solução do verso 350, “*mar-salino-cinza*” (por “*halós poliês*”) pode até ser precisa e consoante aos modernos estudos homéricos, mas é pouco poética; como também o é a solução do verso 336 -literalmente, “*Ele (Agamêmnon) nos envia por causa de Briseide*”, por “*a culpa é de Agamêmnon, guloso de Briseida*”.

O caráter pioneiro desta tradução consiste no obstinado afã em reproduzir o “*desenho sintático*” do original, valendo-se de recursos até então inexplorados nas duas consagradas traduções brasileiras (de Odorico Mendes, pela editora Atena, e de Carlos Alberto Nunes, pela Ediouro), como o “*enjambement não periódico ou progressivo*” (versos 4-5, 14-15, 41-42), a utilização precisa da “*epanáfora*” (versos 436-9), o emprego da “*tmese*” (verso 579) e a perspicaz solução para o “*dual*” do verso 200 (“*olhos terríveis brilham*”), que mantém a ambiguidade e intensifica o efeito expressivo.

Nesse empenho ambicioso de “*recriar a poesia da gramática*” do canto 1 da “*Iliada*”, foi revelado o recurso da “*personificação*” e seu emprego dotou as imagens poéticas de uma das principais características do pensamento arcaico: o aspecto concreto da linguagem. O melhor exemplo é o verso 223 “*fala negra*” (“*atartero epésein*”), que nos leva a pensar na “*palavra vermelha de Hölderlin*” (4). Exato procedimento poderia, no entanto, ter sido aplicado a outras passagens, como a do verso 24, literalmente “*antes que a velhice lhe alcance*” (em que “*velhice*” é agente), traduzida por até que fique velha” (passivo).

Mas se no plano sintático a logopéia seguiu de perto as sinuosidades do original, no plano semântico nem sempre foi possível (por exemplo, no verso 193, a difícil expressão “*katà phréna kai katà thymón*” é vertida pelo abstrato “*no íntimo*”). Isso se deve ao mencionado aspecto das línguas arcaicas e a ocorrência de formas específicas, sem equivalentes nas línguas modernas. Para dar só um exemplo, o termo que as traduções vertem por “*força*”

corresponde, em Homero, a nada menos que oito palavras distintas, cada uma dotada de significado vital e sensível, bem longe de significar “força” no sentido abstrato (5).

Mesmo assim, soluções originais, sempre poéticas, foram encontradas para os problemáticos epítetos homéricos. Como exemplo temos o verso 456, em que o adjetivo “aeikéa” (“sem semelhante”) é aplicado a “peste” (“loigón”) e vertido por “mal sem cara, praga”; e o verso 462, em que “aithopa” (“de aspecto brilhante”; de “aithó”, iluminar, queimar, e “Óps”, olho, rosto) é aplicado a “vinho” (“oinon”) e traduzido por “vinho rosto-de-fogo”; evidências de um trabalho acurado em todos os planos linguísticos.

O ritmo do hexâmetro dactílico é praticamente impossível de ser recriado nas línguas modernas e constitui uma das principais dificuldades para o tradutor de Homero que almeja a transposição em versos. A adoção precursora do metro do decassílabo revelou-se, contudo, um experimento profícuo e uma proposta estimulante para novas traduções de poesia épica em língua portuguesa. Sua eficácia pode ser comprovada pelo predomínio da concisão elegante nas expressões e, aliado ao bom gosto na escolha do léxico, pela melopéia sedutora gerando pura fruição musical. Bem o exemplificam os versos 470-483, mais belo momento da tradução (*veja texto ao lado*).

O leitor está, portanto, diante de uma tradução de alto nível, que não poupa esforços para nos dar uma amostra significativa da beleza perene do maior poema de todos os tempos.

Notas

- (1) Borges, Jorge Luis, acerca da discussão de dois famosos tradutores de Homero para o inglês (Newman e Arnold), in “Prosa completa”, volume I, pág. 183, Bruguera, Barcelona, 1980. O título do ensaio é “Las versiones Homéricas”
 - (2) Bowra, C. M. “Historia de la Literatura Griega”, trad. de Alfonso Reyes, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1983, pág. 22
 - (3) Bailly, A. “Dictionnaire Greco-Français”, Hachette, Paris, 1980, pág. 260
 - (4) Campos, Haroldo de. “A Palavra Vermelha de Hölderlin”, in: “A Arte no Horizonte do Provável”. Perspectiva, São Paulo, 1969.
 - (5) Snell, Bruno. “La Concepción Homérica del Hombre”, in “Las Fuentes el Pensamiento Europeo”, trad. de José Vivas, Madrid, 1965, pág. 42.
- Luiz Alberto Machado Cabral é pós-graduando em grego antigo na USP

Walter Cenevita

Crimes de “lesa-tradução”

Versões deturpadas de termos jurídicos comprometem enredo de livros como ‘A Firma’ e ‘Filadélfia’

O número crescente de filmes e de livros que romaneiam (e criticam) a vida dos advogados nos Estados Unidos propôs um problema para os tradutores brasileiros.

Obras como “A Firma”, “O Dossiê Pelicano”, filmes como “Filadélfia” e “Ônus da Prova” referem situações da vida jurídica norte-americana, a cujo respeito a desinformação dos tradutores provoca erros que distorcem a realidade numa espécie de samba da tradução doída.

Não se repetiu a completa loucura de traduzir “The physician” (“O médico”) de Noah Gordon por “O Físico” (que, em inglês, é the physicist), mas se passou perto com o livro “A Firma”, de John Grisham, que melhor andaria, no Brasil, se chamado “A Sociedade dos Advogados”, nome usado na lei, nos regulamentos e pelos profissionais.

“A Firma” ainda é melhor do que a imperdoável ofensa à inteligência do leitor em “Presumed Innocent”, do excelente Scott Turrow, adaptado para “Acima de Qualquer Suspeita”, no filme com Harrison Ford e Greta Scacchi.

Antes de ir à frente é necessário fazer justiça aos nossos tradutores de “best-sellers”. Trabalham, geralmente, em regime de urgência. É raro que sejam bem remunerados.

Sei disso porque me formei em direito ganhando a vida —entre mil outras atividades— fazendo traduções. O critério da produção em massa impede maior pesquisa, o que se agrava substancialmente quando o tradutor enfrenta palavras estranhas à sua atividade normal. É o que tem acontecido com termos jurídicos, em livros escritos por advogados militantes no original inglês. Termos que despertam confusão pela pluralidade de significados, que o tradutor profissional precisaria conhecer.

Em “A Firma”, o herói Mitchell McDeere se forma em Harvard e vai trabalhar em Memphis, numa sociedade de advogados ligada à Máfia.

É contratado antes mesmo de prestar o que a tradução chama de “exame de doutorado” confundindo o Exame de Ordem (“the bar exam”) com curso de doutoramento, que tem nível universitário de pós-graduação, geralmente depois do mestrado. Mestrado? A tradução também mistura as coisas. Num certo momento alguém diz ao personagem central: “if you want to pursue a master’s in taxation” (ou seja, “se você quiser fazer o mestrado em direito fiscal...”) o texto brasileiro sai com este disparate: “se você quiser fazer doutorado em tributação legal...”

O nome da editora propõe um paradoxo. É a “Rocco”. Em homenagem ao grande jurista e estadista italiano Alfredo Rocco (1875-1935), deveria ser mais cuidadosa, em vez de “to cheat” (enganar, iludir) os leitores. Não se assuste com o termo inglês: “A Firma” transforma “to cheat” (colar na prova, consultando livros, lendo o exame de

um colega ou recebendo informação sem que o professor perceba) em “colar grau”, ou seja, completar o curso e se formar.

Num certo momento de “A Firma”, Mitchell ouve de um sócio do escritório explicações sobre o atendimento de determinado cliente. Diz que fazem muito para o cliente, “everything but litigation”. Na versão brasileira esta frase, que se traduziria como “fazemos de tudo, menos a defesa dele em juízo”, saiu assim: “fazemos... tudo, menos litígios” (Ver, em separado, um glossário de termos que podem provocar mais confusão).

Em “O Dossiê Pelicano”, outro sucesso de John Grisham, as coisas se complicam porque o enredo se desenvolve a contar de dois homicídios em que as vítimas são ministros da Suprema Corte.

Escrevi “ministros” e não juizes, como fez a tradução brasileira, porque o magistrado que atua na Suprema Corte dos Estados Unidos é “justice” e não “judge”. No Brasil o termo equivalente, para o juiz do Supremo Tribunal Federal é “ministro”, cujo uso seria, assim, recomendável.

Nesse livro, porém, há mais do que adaptações infelizes. Há, por exemplo, o erro de chamar “study carrel” de “saleta particular de estudo”, quando, em verdade, é a pequena área ou o espaço destinado ao conforto dos consulentes dos livros de uma biblioteca.

Os italianos são injustos ao dizerem que o tradutor é um traidor. Há traduções que são verdadeiras obras-primas, pois transpõem para o novo idioma valores literários insuspeitados no texto original.

Todavia, há limites técnicos que exigem um mínimo de conhecimento e de fidelidade do tradutor. Na complicada linguagem dos juristas a fidelidade é necessária para que a tradução seja, pelo menos, inteligível.

GLOSSÁRIO

American Bar Association - entidade equivalente à OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) vem referida freqüentemente nos EUA, pelas iniciais ABA.

Bar - é a advocacia, enquanto conjunto de todos os advogados. “The bar exam” corresponde ao nosso Exame de Ordem, provas que o formado em direito tem de fazer para ser registrado na OAB (assim como na ABA) e poder advogar. Não se confunde com curso de doutorado ou com a defesa de tese com a qual este se encerra.

Circuit - corresponde a região. Nela atuam um ou mais juizes (ou tribunais), com competência específica para o julgamento de causas e para administrar a justiça estatal.

Concurring opinion - deve traduzir-se como “declaração de voto vencedor”, à moda brasileira, pois se trata de declaração que, embora distinta da que representa a decisão da maioria do tribunal, concorda com seu sentido geral. Com a “dissenting opinion” o juiz discorda da maioria (é voto vencido). Em português a decisão do tribunal, unânime ou por maioria, se chama acórdão, arresto.

County - é uma das divisões civis do Estados Unidos, por critério, judiciais (que, no Brasil, caracterizam as comarcas) ou políticos (aquí são vilas, distritos, municípios).

Court of appeals - em alguns Estados americanos é a última instância de julgamento. Há onze regiões judiciárias nos Estados Unidos, havendo em cada uma delas um tribunal de apelação. Este cumpre função semelhante à dos nossos tribunais de justiça (há um em cada Estado) ou tribunais regionais federais (há um em cada região).

Distinguished brethrens - na linguagem floreada dos tribunais se traduz como “eminentes ministros”, “eminentes colegas”.

Docket - tem mais de um sentido: é a pauta de casos a serem julgados; é ementa, o sumário ou a forma reduzida da sentença ou do acórdão; e, ainda, a lista de decisões de um ou mais tribunais.

Securities - a melhor tradução é “direito empresarial” como na frase “... to cheat on a securities exam...” (colar numa prova de direito empresarial) em “A Firma”.

Leda Tenório da Motta

A Viagem ao mal de Céline

Sai tradução brasileira de “Viagem ao Fim da Noite”, o primeiro romance do autor

Os bons sentimentos têm raramente lugar na boa literatura, que não é o melhor lugar para o lugar-comum. Mas isso posto, raramente a literatura terá abrigado tão péssimos sentimentos como os que nutrem pelo homem de modo geral, e muito em particular pelos judeus, o cavalheiro Louis-Ferdinand Destouches, dito Céline, por isso mesmo geralmente desconhecido como o mais importante escritor francês deste século junto com o judeu Marcel Proust.

De fato, fora do círculo de especialistas debruçados sobre o sentido de sua violenta transfiguração romanesca do mundo contemporâneo e de suas guerras de abertura, tão naturalmente na linha de mira do escritor como na de Proust estavam os salões da Terceira República, como ele mesmo nos diz, ninguém sabe muito bem por quem tomar Céline.

E isso fica claro na apresentação da tradução brasileira de “Voyage au Bout de la Nuit” -tradução impecável da anarquizadora escrita falada celiniana -onde Rosa Freire d’Aguiar, a tradutora, se acha visivelmente em apuros diante da mistura de fineza e truculência que caracteriza a obra e a vida quase intratáveis deste filho de uma comerciante de rendas e bordados que, afora escrever como um mesmo, no afã mínimo de se equiparar a Proust, se casava com bailarinas (“Voyage” é dedicado a um delas) e se apresentava, fazendo uso da hipérbole, um dos traços mais marcantes de sua prosa, como o “maior lixo do planeta”.

Em seu texto cuidadoso e cheio de informações preciosas, a apresentadora trata de separar o lixo do bordado, pedindo que se feche os olhos para a primeira metade, como aconselhava Henry Miller, citado por ela e seguidor confesso de Céline. Mas o interessante, nos parece, talvez fosse sofrer Céline por inteiro, computando, como fizeram alguns, sem confundir o cidadão e o escritor, as delicadas relações que se estabelecem, em plano inconsciente, entre o fato ficcional e o subjetivo.

A investigação dessas relações levanta a suspeita sutilíssima de um Céline judeu pelo avesso, identificado com o perseguidor nazista. Na lógica dessa pista, o anti-semitismo é um delírio de perseguição invertido. Céline precisa do judeu imundo como causa externa, para não desmoronar internamente. O objeto de ódio e indispensável à coerência do sujeito instável que ele é, tanto quanto é necessário para explicar projetivamente, em terreno político, a infecção do corpo social francês em guerra. O corpo social francês em guerra. O corpo bem moldado da bailarina, outro objeto altamente investido, seria a contrapartida positiva dessa frágil criação identitária, via o *álibi exterior*.

Mas enfrentar Céline por completo -do estilista ao colaboracionista, autor de panfletos abomináveis, escritos no período de 37 a 41 a até hoje mantidos sob censura- não é a única dificuldade que ao apresentador se apresenta. Um outro espinho é o caráter hiperbólico de seu irado discurso, e o erro comum, neste caso, é ler em primeiro grau os seus excessos, confundir o enunciado a enunciação com, tomá-lo pela palavra, enfim, como se fora sincera, ou como se a palavra poética significasse pura e simplesmente o que diz. É assim que se chega aos enunciados supostamente fascistas e aos reproches conhecidos.

O Céline cidadão como o Céline romancista não é exatamente um fascista, as coisas são muito mais complicadas que isso, e vale a pena frisá-lo quando se lança entre nós, no ano do centenário de nascimento, o livro de estreia, publicado em 1932, de acordo com o escritor para fazer dinheiro. “Voyage au Bout de la Nuit”, que lhe rende de fato dividendos, muito úteis quando estiver fugindo na Liberação, com a casa de Montmartre saqueada e a cabeça a prêmio, será traduzido em toda parte, e recepcionado como esplêndido diagnóstico do mal-estar dos tempos.

Se público e críticos, entre eles Sartre, mudam de idéia na sequência, é que dentre todas as abjeções já contidas em “Voyage”, para quem quisesse ver, só se vê agora a inventiva anti-semita, e se reduz a grande visada nihilista, originária de um radical pessimismo de saída, que não poupa nem judeus nem brancos nem negros nem amarelos, mas abarca o planeta todo, “podridão em suspenso”, segundo a definição celiniana do homem.

Definição que não convém nem um pouco à esquerda e ao bom sentido da história, eis porque o pós-guerra execra o escritor, e a revista “Les Temps Modernes” de Sartre, que ele chamou um dia “o asno de óculos”, se inaugura em 1945 com um artigo em que é especialmente visado.

Médico de periferia (até fim) e, segundo uma de sua arengas maníacas, bem mais interessado nos adiantamentos da Gallimard do que no futuro das letras, o Dr. Destouches está em excelente posição para apreciar através da doença o sentido natural de tudo, que é a decomposição. “Nossa vida é uma viagem”, traz em epígrafe o romance de estreia.

A palavra viagem, significante forte em Céline não tem outra acepção que não a de caminho para a morte. A desmesura hiperbólica apenas agrava, a partir de “Morte a Crédito” (tradução brasileira da Nova Fronteira), essa sombria visão, na base do achincalhe de tudo e de todos.

É isso o que realmente conta. Mas fora isso, talvez fosse bom sublinhar. Em nome dos bons sentimentos, que não há em Céline passagem ao ato nenhuma: toda a sua ofensa ao judeu é por escrito. O surto persecutório, embora envolva a mais grave questão ética deste século, não extrapola a obsessão do estilo e a folha de papel, quer dizer: o tormento interior.

Leda Tenório da Motta é crítica literária

Arthur Nestrovski

As murchas flores do mal de “Bilitis”

A fraude borgiana de Louys guarda apenas um charme de época

Poeta, romancista e editor, Pierre Louys (1870-1925) foi um dos maiores nomes da literatura francesa no fim-do-século. Admirado por Valéry e Gide, parceiro e amigo do compositor Debussy, ele foi um incentivador dos simbolistas e uma eminência no círculo de herdeiros poéticos de Mallarmé.

Mas o século 20 não foi gentil com a sua memória e ele sobrevive, hoje, mais como uma nota de rodapé na biografia de seus amigos do que como o autor de “Aphrodite” (1986) ou “La Femme et le Pantin” (1900).

Talvez, de todas as suas obras, a mais importante tenha sido a revista “La Conque”, que ele fundou e editou em meados da década de 1880. Foi ali que apareceram os primeiros poemas de Valéry, entre outros. E é isto também o que lhe confere a glória menor de ser uma nota de rodapé para o conto “Pierre Menard”, de Borges.

Menard, que publicou “um soneto simbolista (...) duas vezes (com variantes) na revista “La Conque”, é o grande herói da teoria literária moderna: ele reescreve, de memória, mas palavra por palavra, alguns capítulos do “Don Quixote”, provando a seguir a superioridade da cópia. A recriação (não a criação) se transforma, com ele, na marca por excelência da literatura. Noções tradicionais de causa e efeito -toda a mitologia da origem- caem por terra, quando a leitura se mostra como forma suprema da literatura.

Numa cultura já tão tardia, cada autor e cada leitor está sempre reinventando os outros e o plágio, bem mascarado, é, num certo nível, sinônimo de invenção. A literatura realça a distância entre as palavras e as coisas, e escolhe ficar do lado das palavras. Se neste contexto a história de Borges é um diálogo com Valéry, também não é por acaso que faz referência à revista de Louys -pois foi ele o autor de uma das mais extraordinárias fraudes, ou paródias, literárias da história.

Publicadas há exatamente cem anos, suas “Canções de Bilitis” vêm prefaciadas por uma breve “biografia”, combinando filologia clássica e arqueologia, e descrevendo a existência de uma poetisa grega, contemporânea de Safo. Seguem-se 146 poemas em prosa, “traduzidos” por Louys num “romance lírico”, dividido em três partes: as “Bucólicas”, com a narrativa do primeiro amor de Bilitis; as “Elegias”, em que se detalha sua grande paixão lésbica; e os “Epigramas”, relativos à vida posterior, como cortesã. Três epitáfios compõem a coda, que, como grande parte da coletânea, fica entre o erótico, o solene e o sentimental.

Há muitas ironias envolvidas no destino desses poemas eróticos “gregos”. Segundo se conta, foi só no leito de morte que Louys confessou ser o verdadeiro autor das “Canções”, até então consideradas autênticas. A revelação custaria caro ao prestígio do poeta, na mesma medida em que recupera, agora, alguma coisa de seu interesse.

É difícil crer na suposta ingenuidade dos filólogos franceses, mas a sedução do helenismo sempre foi grande e até o novo (e bom) tradutor brasileiro parece disposto, ainda hoje, a acreditar no francês “fin-de-siècle” de Louys como expressão do “perfeito estilo grego de 2.500 anos antes”.

Para nós, que aprendemos a ler com Borges, é difícil avaliar a extensão da ofensa praticada por Louys. Mas é preciso lembrar que é nessa mesma época que se dá o estabelecimento da história literária como disciplina acadêmica na França. É justamente nesse período que surgem a “dissertação” e a “explicação de texto” como exercícios escolares; e é neste momento que se promove a separação entre crítica (subjéctiva) e história (científica). Ao pôr em cheque o estudo das “fontes”, o pastiche de Louys desafia a própria condição do estudo “científico” da literatura, bem como dos valores humanísticos sobre os quais este estudo se ancora.

Ao contrário do que diz o tradutor dessa linda edição em português, as “Canções” não só “resvalam”, sim, pela pornografia, mas podem até ser lidas como estrategicamente obscenas. O que dizer de frases como essas: “Ela entrou, e apaixonadamente, com os olhos semicerrados, uniu seus lábios aos meus e nossas línguas se conheceram... Ela, em pé, se apoiava em mim, toda amor e consentido. Um dos meus joelhos, aos poucos, subia entre suas coxas quentes...”?

Ou “quando... procuras meu seio, boca estendida, e me sugas com vagar entre teus lábios palpitantes”? Ou ainda, na mais antiga e inigualada tradução de Guilherme de Almeida: “Porque vi tremer sobre a água mil pequenos lábios de luz: o sexo puro, ou o sorriso de Kypris Philommeidès”.

Como ensina Barbara Johnson, o desvelamento textual de Mallarmé acaba sempre levando ao “último véu -a escrita em si”. E o desvelamento de Louys é tanto textual quanto sexual. O conhecimento sexual é o mais difícil e mais elementar território da consciência; mas só se chega a ele, na obra de Louys, pelas vias do distanciamento.

Há sem dúvida, uma boa dose de voyeurismo nestes poemas, que têm tanto de “grego” quantos são “gregos” os pavilhões em tom pastel de Puvis de Chavannes, ou o fauno de Mallarmé. O estilo “grego”, aqui -todo o artifício do pastiche-, representa, isto sim, uma possibilidade de fazer ver o que não se pode, ou não se deve ver. Uma geração mais tarde, é precisamente o esvaziamento de todos os estilos que vai cumprir o mesmo papel: devolver as palavras às coisas e dissolver a literatura na experiência.

Longe da política sexual -longe de uma leitura ideológica dos poemas-, é isto o que ainda guarda interesse em Louys. Não é muito, mas é significativo no contexto da época. A virtude crítica, no entanto, nem sempre é o ganho da estética. As ironias, aqui, são externas aos poemas; e sobram só os “fulminantes e irresistíveis caprichos” de que falava Valéry, sobra o orientalismo (que Louys cultivava em casa, também, com sua amante Zorah Ben Brahim) e sobra um charme já meio gasto da época, para se desfrutar em pequenas doses e sem levar muito a sério.

“Psiquê está sempre livre”, diz uma das canções, na linguagem liberada deste “pequeno livro de amor antigo”. “Psiquê está sempre presa” seria um aforismo mais realista e mais condizente com a nossa época. Desde o início do século 19, aliás, que o realismo não cessa nunca de se reinventar, sob as mais variadas e mais irônicas formas. Um de seus disfarces involuntários é o maneirismo, como atesta a poesia de Louys -que nisso, também, antecipa alguns traços do maneirismo do nosso próprio fim-de-século.

Fora dos rodapés, ou da partitura de Debussy, talvez não seja mais possível, a esta altura, reviver o charme desses poemas. São flores meio murchas do mal, que nem os humanistas nem os ironistas têm força para reanimar. Resta saber até que ponto o nosso maneirismo é tão diferente do de Louys e até que ponto as nossas canções vão ter vida mais longa que as sedutoras, enganosas e tão datadas “Canções de Bilitis”.

Arthur Nestrovski é professor na pós-graduação em comunicação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, autor de “Debussy e Poe (L&PM)” e organizador de “riverrun - Ensaio sobre James Joyce” (Imago)

Arthur Nestrovski

Karel Tchépek reconta a Bíblia

A editora 34 lança tradução de “Histórias Apócrifas”, de um dos maiores escritores tchecos

Salvo engano, só há duas palavras em português derivada do tcheco. A primeira é “pistola”, que existe em nossa língua desde o século 16. A segunda é “robô”, que vem do tcheco “robota”, “trabalho pesado”, e foi inventada pelo dramaturgo, romancista, jornalista e contista Karel Tchépek (1890-1938), numa de suas peças mais conhecidas.

Até a metade do século, nenhum outro escritor disputava com Tchépek a estima mundial como maior escritor do seu país. Isto pode soar estranho agora, quando a literatura tcheca praticamente se resume a Kafka (que escrevia em alemão) e, em menor escala, Jaroslav Hasek, autor de “O Bom Soldado Schweik”. Mas a peça de Tchépek, “R. U. R.” (Sigla para “Robôs Universais Rossum”) -uma mistura de ficção científica e fábula moral, onde o mundo é dominado pelos robôs- atingiu enorme sucesso na década de 20 e transformou Tchépek num autor de porte internacional.

A ela se seguia outro grande sucesso, “O Segredo de Makropulos” (1922). Melhor conhecida como “O Caso Makropulos”, na recriação operística do compositor tcheco Janacek, esta é outra narrativa quase alegórica, sobre a imortalidade -o elixir da vida, que, a despeito de tudo, ninguém quer. As duas peças não resistiram ao tempo; são pouco mais que curiosidades de época e contribuíram, retrospectivamente, para abafar a reputação do seu autor. Tchépek, hoje, é tido apenas como o inventor da palavra “robô”, e um precursor meio sem graça da ficção científica e da sátira à tecnologia.

Isto é uma grande injustiça, que a tradução das “Histórias Apócrifas” apenas começa a reparar entre nós, mas reparar em grande estilo. Mais uma vez somos devedores de Nelson Ascher, que dirige a Coleção Leste, e do tradutor Aleksandar Jovanovic, responsável por aquela que é, provavelmente, a primeira tradução literária direta do tcheco para o português.

“Apócrifo” significa tudo aquilo cuja autenticidade não foi provada. Mas a palavra tem também conotações religiosas: os “Evangelhos Apócrifos” são os textos não incluídos pela Igreja no cânone das escrituras “autênticas”, se é que existe critério de autenticidade nesse caso. Reunindo pequenos escritos, redigidos desde 1920 até sua morte em 1938, as “Histórias” de Tchépek são explícita e irresistivelmente “apócrifas”. São recontagens, em diálogos imaginários, da história “real” -nem épica, nem lírica, nem dramática, a história dos pequenos homens e mulheres, que se transformam em História, com “h” maiúsculo, cada vez que alguém faz do acontecido um poema, ou um evangelho.

No melhor estilo do Leste, a arma de Tchépek, seu verdadeiro instrumento de leitura, é o humor. Ele serve não só para desbancar a solenidade desses monumentos da nossa memória, mas também como um disfarce necessário para boa dose de melancolia -a melancolia de um “talvez nada disso precisasse ter sido assim”.

No final das contas, ao recontar histórias da Bíblia, ou da antiguidade clássica, Tchépek não está inventando uma nova versão “apócrifa”, mas revelando que o “original” já era apócrifo também. A autoridade, ou autenticidade desses grandes textos, sua predominância cultural, nos faz esquecer uma dimensão primariamente literária, que Tchépek traz à luz mais uma vez.

Para nós, hoje, estratégias como essa fazem pensar em Borges e em alguns aspectos de Calvino. Mas Tchépek morreu sem ler estes seus precursores do futuro; do passado, transformou as “Vidas Imaginárias” de Marcel Schwob numa influência, entre outras, do pós-romantismo francês. O jovem Tchépek, aliás, traduziu para o tcheco uma antologia de poesia francesa do século 19, num volume totêmico para a poesia tcheca moderna. Anos mais tarde, já maduro, ele se voltaria para a cultura inglesa. Mais do que qualquer outro, quem se faz escutar nas inúmeras vozes dessas “Histórias Apócrifas” é o espectro do poeta inglês Robert Browning, um dos maiores nomes da literatura vitoriana. Os diálogos de Luciano ficam mais atrás, nessa tradição.

Contra este pano de fundo, “Histórias” propõe uma outra experiência, única. Só uma reprodução na íntegra poderia dar a idéia do que se passa em diálogos como “Sobre a Decadência dos Tempos”, em que um casal de velhinhos da idade das cavernas lamenta os novos costumes dos jovens -como fazer comércio com os estrangeiros (“A gente nunca deve meter-se com estrangeiros. É uma sabedoria ancestral... todos os estrangeiros devem ser atacados e degolados!”), ou pintar bisões nas paredes (“isso não pode durar muito”); ou “Tersites”, onde o mal-humorado soldado grego reclama contra a baixa luta de interesses que faz mover a Guerra de Tróia; ou “Sobre os Cinco Pães”, onde um padeiro da Palestina protesta contra o milagre da multiplicação: “Esse homem, ele simplesmente levanta os olhos para o céu e, assim, sem mais nem menos, tem pão para cinco mil pessoas... Não tem despesa alguma, não trabalho nenhum. Então, é claro que pode ficar distribuindo pão de graça...”

Em cada um desses casos, a voz que fala e que incrimina é, ao mesmo tempo, sua autocondenação - tecnicamente, é o que se chama de ironia. Mas a ironia corta em dois sentidos: condena, igualmente, a história transmitida.

São ambições altas, por trás de toda graça; mas nada disso faz diminuir o prazer da leitura - "a leitura mais agradável que eu conheço", na opinião de Milan Kundera. Se essas histórias têm como artifício a idéia, não inteiramente para ser levada a sério, de que a "verdadeira" história é esta, e não a que conhecemos, apontam também para uma outra dimensão, característica de Tchépek. É o que os tchecos chamam de "lidkost", ou qualidade humana do espírito. Contra os superlativos e os super-homens, Tchépek é um cultuador de pequenos gestos e pequenas percepções. Contra o expressionismo e contra o realismo, ambos concentrados sobre que há de excepcional na realidade, ele nos oferece uma literatura em escala cotidiana, uma literatura "menor", num sentido não-metafísico.

Historicamente, são os ideólogos que reescrevem a história. Tchépek também, mas ele a reescreve ironicamente, e de todas as figuras a ironia é a que menos se presta como instrumento de dominação. O quase-herói improvável dessas "Histórias" é Pilatos, quando explica a José de Arimatéia: "há mais verdades nos homens do que nas palavras. Preocupam-me mais os homens que as verdades deles. E nisso também existe um credo; para isso também se torna necessária uma alma e um entusiasmo. Eu creio. Creio, sim, de modo absoluto e sem dúvida alguma. Mas o que é verdade?"

Melhor ainda do que nas "Histórias Apócrifas" é em "Coisas Íntimas" (1925) que se revela aquilo que, por falta de outra palavra, poderia ser descrito como a simpatia humana de Tchépek. São pequenos textos sobre os gatos, o prazer de receber cartas, o fascínio do fogo, as tecnologias domésticas, a dificuldade de encontrar um livro certo quando se está com gripe, um elogio aos desastrosos, uma ode à indolência.

É aqui, também, que se encontra seu breve ensaio "Sobre a Literatura". Depois de rever, em lindas descrições, o trabalho diário do padeiro, do fazendeiro, do pintor de paredes e outros, guardados na memória desde a infância. Tchépek descreve a si mesmo, sentado na varanda, escrevendo. Nenhum menino viria observar o trabalho do escritor. Mas -diz ele, em palavras que são praticamente o seu credo e que ultrapassam, ou quase, as ironias-, "eu gostaria que todas aquelas coisas que eu costumava ver estivessem também no meu trabalho: os golpes sonoros do ferreiro e as cores do pintor de paredes, a paciência do alfaiate e o lascar cuidadoso do pedreiro, o corre-corre do padeiro, a humildade dos pobres, e toda força vigorosa e o talento que homens majestosos emprestam ao trabalho, frente aos olhos assombrados e maravilhados de uma criança.

O credo de Pilatos e o do escritor podem ser combinados a uma outra imagem, para formar um perfil do seu autor. Além da literatura e da política, a jardinagem foi sua outra grande paixão. Não o cultivo das rosas, "coisas de diletante", como ele escreveu num dos seus textos do "Anuário do Jardineiro" (1929), mas algo "que tem raízes mais fundas, mais dentro do chão." Coube à sua mulher, Olga Scheinpflugová, escrever aquela que é, talvez, de todas, a imagem mais definitiva de Tchépek. Ela resume, em poucas palavras, a única forma de felicidade ainda possível, para um homem que já percebeu tudo e já viveu todas as idades; "ele nunca foi mais feliz do que quando enfiava as mãos fundo na terra, com a bunda virada para o céu."

Arthur Nestrovská é professor na pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica-SP e autor de "Debussy e Poe" e "riverrun - ensaios sobre James Joyce".

José Paulo Paes

Uma epopéia grega no Caribe

"Omeros", do Nobel de literatura Derek Walcott, revela a nostalgia modernista pela poesia épica

Ainda que o Prêmio Nobel nem sempre possa ser tomada como padrão de excelência literária, não se lhe pode negar o alto valor promocional. Veja-se o caso ainda recente de Derek Walcott. Por mais temerária que fosse, uma editora brasileira jamais se abalancharia a comprar os direitos e mandar traduzir "Omeros", o mais ambicioso poema desse obscuro poeta das Antilhas Inglesas.

Entretanto, o Nobel de literatura com que Walcott foi agraciado, em 1992, serviu para tirá-lo da obscuridade e possibilitar que, em tradução, as perto de trezentos páginas de texto cerrado de "Omeros" fossem lidas por um público maior que o reduzido círculo de aficionados com acesso à edição original em inglês. Nesse público maior estão incluídos os leitores brasileiros, a cujo alcance a Companhia das Letras acaba de pôr a criteriosa tradução de "Omeros" feita por Paulo Vizioli.

No prefácio a sua tradução, oferece-nos Vizioli, acerca do poeta e do poema, informações infinitamente mais substanciais e pertinentes do que a meia dúzia de linhas que a nossa imprensa -sempre tão pressurosa em dar

cobertura ao rock mais imbecil quão em fazer vista grossa para tudo que diga respeito à verdadeira cultura- dignou-se conceder-lhe quando da atribuição do Nobel.

De ascendência inglesa e negra, Derek Walcott nasceu em 1930 na ilha de Saint Lucia, arquipélago da Pequenas Antilhas, uma antiga colônia britânica. Coursou universidade na Jamaica, estudou teatro nos Estados Unidos, encenou peças suas em Londres e no Caribe e dirige atualmente uma oficina de criação literária na Universidade de Boston.

Com os seus perto de 5.000 tercetos. “Omeros” é mais um caso probante daquela nostalgia da épica que desde cedo temperou a obsessão da modernidade com a poesia pura. Ao expungir o poema de quanto cheirasse a prosaico, a fim de elevar-lhe ao máximo o poder de sugestividade, os corifeus da poesia pura só fizeram pôr em prática as idéias postuladas por Edgar Allan Poe em “O Princípio Poético”, com o que institucionalizaram a medida do poema curto.

As tentativas de criar uma épica modernista que, sem abrir mão dos recursos de concentração de sentido desenvolvido pela prática simbolista dessa medida de eleição, lograsse combiná-los consubstancialmente à narração, à descrição, à digressão e a outros recursos próprios do poema longo, sempre deram resultados discutíveis. É o que se pode ver em exemplos como o dos “Cantos”, de Ezra Pound, do “Paterson”, de William Carlos William, da “Odisséia”, de Nikos Kazantzákis, ou da “Invenção de Orfeu”, de Jorge de Lima.

Ao estigma do discutível não foge tampouco a épica intentada por Walcott em “Omeros”. A modernidade da sua dicção se patenteia desde logo no uso reiterado da metáfora de impacto, da elipse sugestiva e do símbolo plurívoco; do corte e flash-back cinematográficos e do foco narrativo múltiplo; da alusão e colagem intertextual e do auto-questionamento metalinguístico. Mas esses recursos de concentração de sentido convivem pouco à vontade, as mais das vezes, com a repetitividade das descrições paisagísticas e com o enfraquecimento da tensão dramática por digressões como a dos Livros 4 e 5.

“Omeros” é a grafia grega do nome de Homero, proto e arquiopoeta cuja figura surge repetidas vezes ao longo do poema, ora à guisa de evocação literária, ora em carne e osso, ora sob a forma de avatares como Sete Mares, o velho pescador cego.

A ação dramática de “Omeros” está ambientada na ilha de Saint Lucia e seus três protagonistas, que descendem dos escravos negros para lá levados no começo da colonização, ostentam nomes de protagonistas da “Íliada”.

Os pescadores Achille e Hector, outrora amigos, se desentendem por uma questão de somenos e seu desentendimento agrava-se quando a bela mulata Helen deixa Achille para ir viver com Hector. Helen foi empregada dos Plunketts, um casal de ingleses residentes na ilha, simbolicamente identificados com Ulisses e Penélope a certa altura do poema.

Completa o elenco de personagem de primeiro plano, além da taverneira, sibila e mãe-de-santo Ma Kilman, o ex-pescador Philoctete, rebaixado e plantador de inhame por causa de uma fétida e aparentemente incurável chaga que lhe fôra infligida no tornozelo pela ponta de uma âncora.

Nem a fútil querela entre Achille e Hector, nem a pacífica e “desacidentada” existência dos demais personagens seriam matéria digna de uma poema épico, se as conotações mítico-simbólicas de que se revestem no contexto da narrativa não os elevassem à categoria de figurações ricas de sentido.

Outrossim, a verdadeira matéria épica de “Omeros” são o passado e o presente da ilha de Saint Lucia. Passado que remonta às viagens de Colombo, que foi quem batizou a ilha com o nome da mártir siracusiana mais tarde santificada como protetora dos cegos; já nisso transluz um primeiro vínculo simbólico com a cegueira de Homero.

Mas o sucesso verdadeiramente épico da história de Saint Lucia foi a batalha naval das Santas, na qual a frota do almirante Rodney venceu a de De Grasse, com o que a ilha passou de colônia francesa a inglesa.

Sobre a história de Saint Lucia ama debruçar-se o major Plunkett, cuja imaginação confunde a beleza tropical e selvagem da ilha com a beleza mulata e arrogante de Helen, pelo que não lhe é difícil comparar a batalha das Santas à guerra de Tróia e ver em Helen, ou numa Helena qualquer, a causa ou pretexto dessas e de tantas outras guerras.

Isto traz à lembrança uma antiga tradição divulgada pelo poeta Estesícoro (século 7 a.C.), de que Helena jamais fôra raptada por Paris nem levada para Tróia; lá estivera apenas um fantasma ou simulacro seu, fabricado pelos deuses para incitar os gregos a luta. A tal versão recorreu modernamente Giorgos Seféris, em seu poema “Helena”, para com ela simbolizar as ficções ideológicas e os embustes interesseiros que têm levado os homens a se matarem uns aos outros no correr dos séculos.

Em “Omeros”, o major Plunkett -militar reformado que planejara percorrer o império britânico para apreciar-lhe a derrocada histórica, mas que acabou se fixando em Saint Lucia, a que via como um novo Éden antes da queda- é uma das figurações do tema da culpa/remorso (em seu caso, do colonialismo inglês, a cujos interesses servira como militar).

Mas há outras figurações do mesmo tema no poema de Walcott. O seu Philoctete é um duplo moderno do Filoctetes da “Íliada”, o qual, punido pelos deuses com uma ferida de odor insuportável, porque revelou o lugar onde Hércules fora incinerado, só pôde curar-se graças o sumo de uma planta receitada pelo centauro Quíron.

Também a ferida da Philoctete cicatriza após um banho curativo preparado por Ma Kilman com a flor e as folhas de uma planta trazida da África por um andorinhão. Essa cura milagrosa é tida pelo próprio poeta (cujas intervenções são marcadas, na dicção da narrativa, por uma mudança da terceira para a primeira pessoa do singular) como “a experiência de uma ilha que se curava a si própria” do esquecimento de suas raízes africanas, recuperando assim a condição edênica.

Mas a principal figuração da culpa pós-edênica e de seu resgate pela catarse conscientizadora surge num dos mais belo episódios do poema, aquele em que Achille remonta em sonho à aldeia dos seus antepassados, do outro lado do oceano, no Golfo de Benin, e lá reencontra o pai Afolabe, que o censura pela perda do seu nome africano e pela desmemória da fala da tribo.

Achille lhe explica que “no mundo de onde eu venho, aceitamos os sons que nos foram dados” sem cuidar de saber-lhes o significado ao que Afolabe retruca que, se ele “está contente de não saber o que significam nossos nomes”, então, “filho sem nome”, não passa do “fantasma de um nome”.

Avulta nesta passagem crucial o papel fundante da nomeação, em que a poesia tem a sua própria razão de ser, do vínculo indissolúvel entre idioma e identidade cultural. A perda da língua de origem e a imposição ao negro escravo da língua de seus senhores europeus alienou-se de suas origens e desnaturou-o espiritualmente. Só tomando consciência desse desnaturamento e de suas causas poderá o negro ou mestiço antilhando recuperar a perdida identidade cultural.

Essa a leitura que inculca o episódio de Ma Kilman orando em transe “na língua das formigas e de sua avó” (as formigas são símbolo dos escravos negros), enquanto colhe a flor e as folhas que vão curar a ferida vergonhosa de Philoctete, com quem o próprio poeta se identifica: “Sinto a vergonha, o autodesprezo, escorrendo de todos os nossos corpos (...) não há diferença alguma entre mim e Philoctete.”

Essa assunção expiatória da vergonha e autodesprezo do personagem pelo seu criador se faz acompanhar de um compromisso de engajamento literário. Referindo-se às mulheres negras que vira na infância carregando carvão para os navios, o fantasma do pai do poeta diz que as primeiras rimas do filho nasceram do “dístico daqueles pés que se multiplicam” (dístico, a estrofe de dois versos; pé no significado secundário de unidade métrica do verso), pelo que o “dever que você tem (...) é (...) dar a esses pés uma voz”.

O poeta cumpre tal dever dando voz nos seus versos, ainda que sob o signo da culpa e da vergonha, aos deuses da África -Xangô, Erzulie, Ogum, Dambala- e à nostalgia da língua e dos usos tribais que ficaram esquecidos no outro lado do oceano.

A incongruência dos nomes desses deuses e desses usos “bárbaros” -para usar a designação lidimamente grega- com as referências homéricas, que pontilham desde seu título a narração e a simbólica de “Omeros”, não há de passar despercebida ao leitor mais sensível. Ela aponta, de resto, para a irredutível duplicidade da mestiçagem cultural, onde o sincretismo aparece não como uma precária acomodação de alteridades.

Dessa irredutibilidade se dá conta o próprio poeta ao perguntar-se, em certo passo, quando iria “deixar de ouvir a Guerra de Tróia em dois pescadores aos xingos no empório de Ma Kilman” para poder entrar enfim “naquela luz além da metáfora”. Ainda que ele não consiga ver a plenitude da luz, consegue ter dela um intenso vislumbre no sonho africano de Achille, sem dúvida o momento epifânico de “Omeros”.

Na introdução que escreveu para a sua tradução do poema de Walcott, Paulo Vizioli sustenta que “Omeros” supera as demais tentativas épicas da modernidade porque, em vez de recorrer a mitos nacionais, recorre a mitos universais, no caso extraídos da “prestigiosa” fonte homérica. Tenho para mim que o núcleo da significatividade de “Omeros” está antes no contraste do caráter confesadamente “livresco” das suas alusões homéricas com a “sinceridade” emocional de sua nostalgia africana. É por via desse contraste que a arte exuberante de Derek Walcott alcança exprimir, isomorficamente, tanto a problemática pessoal dele quanto da condição mestiça (e colonial) da ilha caribenha em que nasceu e de que é o grande bardo.

As aspas aqui postas em “livresco” e “sinceridade” visam acentuar que tais palavras devem ser lidas não como juízos de valor de um crítico extratextual, mas como ênfases intratextuais que balisam a própria semântica de “Omeros”.

José Paulo Paes é ensaísta, tradutor e poeta, autor de “Um por Todos” e “A Poesia Morreu mas Eu Juro que Não Fui Eu”

TRECHO

da amendoeira-do-mar sobre a baía quando Philoctete soprou o búzio
nem a batida solitária de um rufar de onda, nem uma vela
a taramelar pronta para o descanso após um dia de trabalho,

e o ajudante, calculando profundidade, curvado sobre a amurada,
sondando depois, desanimado, as braças com um remo,
o mesmo rito que seus companheiros logo iriam repetir

quando chegasse a vez deles de fazerem quietos como Hector,
baixando uma canoa de pinho-resinoso no entresseio da terra,
para dormir sob as conchas empilhadas, em qualquer tempo que fizer

sobre o montículo coroado de violetas. Agachando-se para seu amigo ouvir,
Achille murmurou algo sobre o rio ancestral de todos eles,
e as coisas que iria reconhecer quando chegasse lá,

seu verdadeiro lar, para sempre e sempre e sempre
e todo sempre, *compère*. Então Philoctete veio coxeando
e firmemente descansou a mão num ombro que tremia,

para ancorar sua tristeza. Sete Mares e Helen
não se aproximaram. Achille levava um remo até a igreja
e o pusera de pé do lado de fora com a lata vermelha.

Agora sua voz ganhou força. Disse ele: "Companheiro, esta é sua lança",
e devagar deitou o remo, do modo como havia colocado
os remos paralelos no casco da gomeira no dia

em que o andorinhão africano e sua sombra disputaram corrida.
E era esta a oração que Achille não podia proferir:
"A lança que lhe dou, amigo, é apenas madreira.

O vexame passou. Eu sei como você a tratou bem.
Você nunca soube da minha admiração quando se postava
cruzando o sol na proa da canoa comprida

com as placas do peito como um escudo; eu diria
que qualquer inimigo assim é uma honra. Porque nenhum africano
jamais lançou com tanta beleza sua ampla rede de arrastão

na baía junto a qual nasceu. Você está me ouvindo? Os outros
não sabiam que você gostava de mim. Tudo bem. Tenha um bom sono. Boa noite."
Achille removeu a mão de Philoctete, e então viu Helen

de pé sozinha e com um véu na luz enviuante.
Ele então estendeu um braço até a sepultura ergueu a lata
para ela. Helen acenou com a cabeça. Um vento apagou o sol.

(Extraído do Livro Sexto, capítulo 46, l, de "Omeros")
Derek Walcott
Tradução de Paulo Vizioli

João Vergílio G. Cuter

O batismo do mundo segundo Wittgenstein

Nova tradução de "Investigações Filosóficas" desrespeita original

"Palavras designam objetos; sentenças são designações concatenadas"; esse é o mote que dá início àquela que é, talvez, a mais influente obra de filosofia de nosso século -as "Investigações Filosóficas" de Ludwig Wittgenstein (1899-1951), recentemente lançadas pela editora Vozes numa nova tradução de Marcos G. Montagnoli, com revisão técnica e prefácio de Emmanuel Carneiro Leão.

Difícil imaginar mote mais singelo. Mais difícil ainda, talvez, seja acreditar que alguma coisa importante possa ser pensada a partir dele. A maioria das pessoas, diante da frase, tenderia a pensar algo mais ou menos assim: "Muito bem, isto parece óbvio. Sentenças são compostas de palavras e palavras designam coisas do mundo-mesas, cadeiras e tudo mais. E daí?". Como é possível que alguém tenha exercido tanta influência após passar a vida toda meditando sobre esse tipo de banalidade?

Não há exagero em pensar que Wittgenstein tenha passado a vida meditando sobre aquele mote. Aos 33 anos, publica um livro, o "Tractatus Logico-Philosophicus", que, em essência, vai fazer a mais radical (porque mais consequente) defesa de uma concepção da linguagem compatível com ele. As "Investigações Filosóficas", publicadas postumamente, são o ataque mais devastador a toda e qualquer concepção da linguagem e da racionalidade humana que seja compatível, ainda que remotamente, com o que aquela frase singela quer dizer. E a importância do livro está justamente aí.

O pensamento clássico legou-nos uma infinidade de concepções a respeito do que seja o mundo que essa razão procura conhecer e sobre a qual pretende agir. Quase todas essas concepções implicam necessariamente o que vem dito naquela frase. Aceitar o argumento das "Investigações Filosóficas" é portanto recusar concepções há muito

tempo acalentadas do que seja a racionalidade humana. Que nova concepção podemos ter, agora, ainda não é claro. Mas é perfeitamente claro que nada de muito semelhante irá surgir.

Mas qual era, exatamente, a questão que Wittgenstein procurava responder? Ou, mais exatamente, qual seria a questão em torno da qual, para ele, todas as outras questões se articulavam? Girar o botão de um rádio é uma experiência que pode nos conduzir ao problema do qual Wittgenstein ocupou-se durante toda a vida. Quando nenhuma emissora está sendo sintonizada, os ruídos que ouvimos têm uma existência meramente física. São apenas sons, nada mais. A respeito deles, podemos dizer muitas coisas; que são altos ou baixos, semelhantes a isto ou aquilo. Eles próprios, porém, nada dizem.

O que acontece, então, quando esses ruídos dão lugar à voz de um locutor? Podemos, sem dúvida, descrever fisicamente esta voz e determinar, inclusive, certas propriedades que a fazem ser diferente, enquanto som, dos ruídos que ouvíamos. Um físico faria isto falando em termos de comprimentos de onda, frequência e coisas do gênero. Uma voz falando em português seria, neste tipo de descrição, análoga ao canto elaboradíssimo de um pássaro. Uma voz falando em chinês, ao de uma subespécie igualmente exótica.

Sentimos, porém, que na voz do locutor há algo mais que isto, pois, além de ouvirmos, entendemos o que ele fala. O que entendemos, porém, ao ouvirmos o rádio, não poderíamos encontrar em nenhuma descrição física da voz. A voz do locutor está para o rádio como o corpo humano para uma pedra. (O locutor chinês, para quem não entende, seria como um corpo sem vida) O que é isto, então, que dá vida ao som?

Quem me lê, agora, também tem uma série de ocorrências físicas sob os olhos (tiras impressas num elaboradíssimo padrão). Se tivesse, porém, diante de si um jornal numa língua desconhecida, as tiras decorativas estariam ali (uma “subespécie” destas que você vê), mas algo estaria ausente. O que vem a ser o sentido, essa espécie de alma capaz de transformar em sentenças as manchas de tinta que vemos sobre o papel? Como foi possível ao sentido unir-se a essa espécie de corpo? Foi em torno desta inquietação que toda a filosofia de Wittgenstein, do começo ao fim, se organizou.

Há casos em que a resposta à questão parece bastante simples. O batismo, por exemplo, parece ser capaz de realizar o milagre desta união entre a alma e o corpo da palavra. Pelo batismo, um novo nome é incorporado à linguagem. O som do nome, arbitrariamente escolhido pelos pais, torna-se, pelo batismo, unido à pessoa que é batizada. Irá, de agora em diante, representar essa pessoa na esfera da linguagem. Quando falarem dela, pronunciarão seu nome (ou algo equivalente a ele). Enquanto som, nada aconteceu ao nome -da mesma forma que nada acontece ao corpo de um parlamentar pelo fato de ter sido eleito.

O nome, porém, como o parlamentar, está investido de uma função peculiar. Esta função manifesta-se no fato de que, quando eu ouço ou pronuncio aquele som, não o faço à maneira de um papagaio, mas quero “dizer algo” por intermédio dele. Tampouco um analfabeto, quando assina, está fazendo um complicadíssimo desenho. Neste ponto exato terminaria o animal e começaria o homem: na capacidade de realizar o milagre do batismo.

Assim funcionava, sem dúvida, a linguagem de Funes, o prodigioso tetraplégico que, inerte numa cama, ia batizando cada detalhe de cada instante que vivera ou poderia ter vivido. A cada instante, Funes criava uma infinidade de palavras e cada uma delas ressoava numa corda bem determinada em sua memória. Uma sentença era obtida pela justaposição destas palavras, cujo efeito era, então, um acorde. É verdade que Borges via em Funes sinais muito claros de oligofrenia, mas é sempre possível pensar, também, que não teria dedicado o tempo necessário para ouvi-lo.

Seja lá como for, a memória de Funes não parece ser condição necessária para a solução do enigma da linguagem por intermédio da cerimônia do batismo. A solução é, na verdade, muito simples, e admitiria um grande número de variantes, todas elas construídas a partir de um mesmo mote; palavras designam coisas; sentenças são concatenações de palavras e representam, assim, coisas concatenadas.

Estas concatenações de coisas não precisariam existir para que uma sentença tivesse sentido. Se eu disser que as letras impressas nesta página são todas vermelhas, você entende o que eu estou dizendo e é capaz, inclusive, de comparar o que eu digo com aquilo que você está vendo. Sabe o que foi batizado, em português, com os nomes “letra”, “vermelho”, etc., e a concatenação destas palavras apresenta, diante de você, uma certa “figura”, digamos assim, que você compara à página do jornal. Neste caso, há uma discordância e, por isso, a sentença é falsa. Se eu disser “As letras desta sentença são negras”, você irá intuir uma perfeita concordância entre a “figura” que se formou e a página. Neste caso, a sentença é verdadeira.

Não creio que Wittgenstein tenha jamais pretendido negar legitimidade aos batismos. O que ele nega, isto sim, é que o sentido proposicional nasça de uma concatenação de batismos e que estes, quando ocorrem consistem numa certa “associação” que deve, em última instância, ser levada a efeito pela mente de cada um de nós (ou então, como queria o “Tractatus”, por Aquele-que-não-tem-nome, que está fora do tempo e do espaço e que pressinto, às minhas costas, no Além-mundo).

Suponhamos que uma criança, após alguma treinamento, tenha aprendido a utilizar a palavra “cadeira”. Suponhamos, ainda, que esse treinamento envolveu, entre outras coisas, a apresentação à criança de algumas cadeiras. Apontando para tais objetos, o instrutor vai repetindo o som “cadeira”. Depois de algum tempo, a criança sozinha, profere a palavra cadeira diante de objetos daquela espécie.

Até aqui, nada de extraordinário. Se nos perguntamos, porém, como poderíamos descrever o resultado desse processo, nossa tendência será, quase que certamente, recorrer às associações mentais. O que aconteceu, diríamos, é que a criança associou mentalmente o som à coisa. E, neste ponto, começa o calvário do mentalismo.

Que coisa? As cadeiras que ela viu? E as que ela ainda não viu? Não deverá, também, chamá-las pelo mesmo nome? (O mentalista acusa o golpe, mas volta à carga: não se trata apenas de associações mentais, mas de associações entre sons e imagens mentais. Ou, de forma ainda mais ousada: associações mentais entre imagens sonoras -também mentais- e um ponto no sistema -mental, naturalmente de relações.)

Prossegue o calvário: Que tipo de imagem? Uma cópia exata? De qual cadeira? Do que elas têm em comum? E se a criança estiver diante de uma cadeira que não tem alguma daquelas características? Há um conjunto de características que todas compartilham? Que conjunto é este? (Aqui intervém uma série de derrotas humilhantes.) E esse esquema ou imagem mental -seja ele lá o que for- não teria, ele também, que ser interpretado? Não teria que ser aprendido? E aprender não significa, segundo você diz, associar? O que com quê? (Recomeça a surra, agora com o auxílio da Terceira Cadeira.)

E suponha que você pudesse verificar se a criança tem ou não alguma “imagem” desse tipo na cabeça (por meio, digamos, de algum tipo muito avançado de exame cerebral). E, apenas por hipótese, suponha que você verificasse que ele não possui qualquer imagem semelhante (ainda que remotamente) a uma cadeira. E que, apesar disso, ela continuasse a chamar cadeiras de “cadeira”. Você diria que aquilo *prova* que ela não entende a palavra cadeira? (Sem aquele “exame avançadíssimo no cérebro”, então, jamais saberemos se alguém está entendendo o que falamos...) Ou será que você diria que ela entende perfeitamente a palavra *apesar* de não possuir a imagem? (E, neste caso, o que você está admitindo é que a imagem é totalmente *irrelevante* enquanto critério para o entendimento da palavra...)

A idéia de que o passo fundamental na constituição do sentido seria dado por uma associação que o indivíduo faria mentalmente entre palavras e coisas é suficiente, sem dúvida, para posicionar o indivíduo (ou, mais especificamente, a “mente humana”) no centro do jogo da racionalidade.

É no interior da linguagem, no interior de determinadas regiões da linguagem, que se estabelece a distinção entre o verdadeiro e o falso, entre a certeza e a dúvida, entre o certo e o errado, entre a realidade e a ficção. Dizer que a linguagem poderia constituir-se apenas com base neste jogo de associações privadas, que o indivíduo poderia, idealmente, criar e jogar consigo próprio, é dizer que o indivíduo humano é medida do verdadeiro e do falso, da certeza e da dúvida, do certo e do errado, da realidade e da ficção.

Se, na expressão “indivíduo humano”, damos ênfase à palavra “indivíduo”, estaremos metidos na cela do relativismo desvairado que, no “Teeteto”, Platão põe na boca de Protágoras; se a ênfase recair sobre a palavra “humano”, teremos, então, o horizonte cheio de promessas da Razão, incorporado em cada um de nós. De Protágoras, suponho, ninguém sente saudades. Mas, com a Razão clássica, é diferente. Há coisas demais a serem deixadas no caminho. A questão é saber exatamente o que nos foi deixado em troca. E, ainda que não se tenha, aqui, uma resposta clara, já sabemos, a esta altura, que uma outra questão está indissolivelmente ligada a esta.

O que dá vida ao símbolo? O que vem a ser o sentido proposicional? A resposta de Wittgenstein, nas “Investigações Filosóficas” é -o uso. Entender a palavra cadeira não é nada além de saber usá-la na situações adequadas. É a partir do momento que a criança aprende a *utilizar* uma expressão que esta expressão adquire aquilo que tendemos a chamar de “vida”. Ela deixa de ser um som entre outros e passa a ser um som significativo.

Este uso, porém, não deve ser entendido como uma exteriorização de regras que cada indivíduo guardaria “dentro de si”, na alma, na mente, no cérebro, ou sabe-se lá onde. Não é difícil, creio, imaginar o roteiro de “O Calvário - Parte 2”. (O que é uma regra? Uma fórmula? E que regra devo seguir para aplicá-la? Um diagrama? E que regra seguir para interpretá-lo? Etc.)

Não que o uso da linguagem não seja uma atividade sujeita a regras. Se a linguagem não envolvesse regras, não haveria como distinguir o uso correto do uso incorreto de uma expressão. Esta distinção, porém, impede que eu, o indivíduo humano, entre sorratamente pela porta dos fundos para reocupar o posto de medida de todas as coisas. O indivíduo, isolado, pode no máximo ser medida do que lhe parece correto ou incorreto.

A vida da linguagem, porém, exige distinção mais forte. O que permite o uso da linguagem no comércio social é o fato de que o arbítrio a respeito do que é e do que não é correto coloca-se numa instância que escapa ao alcance dos indivíduos isolados -aquela instância, justamente, em que podemos dizer: “isto pode até lhe parecer correto,

mas não é". A linguagem só pode ganhar vida num terreno em que tal distinção seja possível. Na alma, na mente ou no cérebro, ela certamente não é.

Aceitar o argumento das "Investigações Filosóficas" é, em grande medida, repassar a um "nós" as tarefas que a filosofia clássica atribuiu ao "eu". E é aceitar, também, que só por um feliz acaso esse "nós" coincidiria com a espécie humana. As diversas pretensões de validade que orientam a vida humana (a verdade, a sinceridade, a correção moral, a beleza) teriam escapado das gaiolas de Protágoras apenas para cair nas celas mais amplas da cultura, da época, dos paradigmas científicos ou da última moda.

Já não há um mundo estável à nossa frente, povoado de objetos e fatos, esperando que a linguagem os recubra, nem um eu postado à porta do universo com o metro da verdade. O mundo das "Investigações Filosóficas" é, definitivamente, o nosso mundo e, se a racionalidade puder ser reconquistada, é dentro dele, apenas, que poderemos encontrá-la.

Por tudo isso, pela importância que tem para o pensamento contemporâneo, eu deveria encerrar este artigo saudando a publicação que a editora Vozes nos oferece. Não é o caso. Mais uma vez, é preciso constatar a triste realidade: subdesenvolvimento não é apenas falta de dinheiro, mas o péssimo uso do pouco que se tem. Já havia, no mercado, duas más traduções das "Investigações Filosóficas": a publicada na coleção Os Pensadores e outra, pela Fundação Calouste Gulbenkian. Agora, temos três.

Não me refiro, é claro, apenas a minúcias (erros de digitação ou de português). Elas poderiam, sem dúvida, ser apontadas e, para quem faz uma primeira leitura do livro, podem representar um obstáculo sério (pontos de interrogação, por exemplo, foram substituídos por pontos finais em mais de uma passagem). Não me refiro tampouco, a opções que, na minha opinião, são menos felizes (como traduzir "meinem", do começo ao fim, por "ter em mente").

Refiro-me, por exemplo, ao fato haver, em média, um parágrafo a cada três páginas que, na tradução, tornou-se, ou completamente incompreensível, ou completamente discordante do original. Refiro-me a sentenças inteiras que foram completamente suprimidas, ou ainda, à figura do parágrafo 48, cujas cores foram substituídas por uma legenda que, ela mesma, está completamente incorreta.

A tradução não é irrecuperável, mas, tal como está, não passa de um rascunho necessitando urgentemente de uma revisão técnica que, apesar de alardeada na página de rosto, na melhor das hipóteses não foi feita. A tradução inglesa, da sra. Anscombe, é excelente, bastante clara e facilmente encontrável.

João Vergílio Gallerant Cuter é professor de filosofia de Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)

Augusto Massi

Uma arqueologia poética

José Paulo Paes lança tradução de poemas de Seféris, que serão debatidos em evento

José Paulo Paes volta a se debruçar sobre a poesia de Giorgos Seféris (1900-1971). Anteriormente, havia traduzido 12 poemas que figuram na antologia "Poesia Moderna Grega". Algumas traduções foram inteiramente revistas para este volume, caso por exemplo de "O Ar de um Dia" e "Strátis Marinheiro entre os Agapantos".

É importante destacar que a obra deste prêmio Nobel de 1963, não sendo muito extensa, possui um desenho perfeito, onde fulguram livros-poemas, emblemáticos, caso de "A Cisterna" (cuja tradução foi publicada pela primeira vez no "Mais!" em 22/01/95) e "Tordo" que, traduzidos, auxiliam na compreensão de sua poética.

Giorgos Seféris nasceu em Esmirna, Turquia -na época, uma cidade grega da Ásia Menor. Seu pai, o jurista Stilianós Seferiadis, ensinou direito internacional na Universidade de Atenas, da qual foi reitor, em 1931. Era um homem de letras e realizou versões modernas do teatro de Sófocles, além de traduzir a obra de Byron. Quando, em 1922, o conflito com os Turcos atinge Esmirna, provocando o êxodo de um milhão de gregos, a família de Seféris já estava em Atenas e o poeta em Paris, onde fora estudar direito.

A obra poética de Seféris reconcilia duas tradições. De um lado, a formação européia que o filia à "poesia pura" e resulta na tradução de "Monsieur Teste", de Valéry. De outro, a consciência histórica e o interesse pelo método mítico do "contínuo paralelo entre contemporaneidade e antiguidade" vislumbrado por Eliot na construção do "Ulysses" de Joyce.

O grande interesse que Seféris manifesta pela poesia histórica de Eliot, e que o levou a traduzir "The West Land", não deve ser visto sob o ângulo das influências, mas como afinidade intelectual. Segundo Paes, "tanto quanto Eliot, Seféris só tem olhos para um suposto declínio cultural e ético do mundo contemporâneo que contrasta nostalgicamente com a grandeza do pretérito".

Já no âmbito da poesia grega moderna. Seféris pertence à chamada geração de 30, na qual ocupa uma posição particular. Foi um herdeiro capaz de achar um ponto de equilíbrio entre as conquistas da escola de Atenas, representada por Kostís Palamás (1859-1943), e a voz isolada de Konstantinos Kaváfis (1863-1933).

Com relação aos companheiros de geração, foi um precursor da abertura da cultura grega às correntes estética europeias. Seféris foi um dos fundadores da revista “Novas Letras” (1935-1940), que abrigou uma geração de poetas divididos entre várias orientações: a “poesia pura” capitaneada por Seféris, o surrealismo de Odísséias Eltis (1911) e a poesia social de Yanis Ristos (1909-1990).

Em Seféris, vários motivos confluem para o registro de forças desintegradas. É recorrente a idéia de transitoriedade e circunstância, seus títulos apontam nesta direção: “Diário de Bordo” ou “Caderno de Exercícios”. A questão da identidade também enfatiza este aspecto fragmentário, com o poeta assumindo diferentes *personae*: em “Cartas de Matias Pascal”, que se apropria do personagem de Pirandello, ou em “O Sr. Strátis Marinheiro Descreve um Homem”, que cria um personagem que será retomado em sua novela “Seis Noites na Acrópole”.

Mas, uma leitura atenta dos versos de Seféris capta no solo de sua poética uma tentativa de reintegrar o homem na paisagem do mundo, restaurar a eternidade do mito nas ruínas da história. Por isso, as verdadeiras viagens de Seféris não ocorrem fora do território grego: o poema “O Rei de Asine” (1940) foi inspirado por uma visita às ruínas da Acrópole de Asine, no Peloponeso; duas viagens a Chipre resultaram no livro “Diário de Bordo 3” (1955), onde podemos ouvir as ressonâncias da insurreição contra a ocupação britânica da ilha; ou a visão dos destroços em “Tordo”, pequeno vapor afundado pelos alemães, fruto de uma temporada na Ilha de Poros.

A poesia de Seféris obedece a um princípio arqueológico, tentativa de resgatar do mundo dos mortos os objetos que ainda guardam alguma inscrição de vida: uma cisterna, uma máscara, um vapor naufragado. Seféris é poeta na medida em que escava na tradição moderna europeia o caráter multissecular do helenismo. O seu drama individual encarna um destino histórico e mítico: “Terra do sol e nem podeis olhar o sol de frente. Terras do homem e nem podeis olhar o homem de frente”.

POEMA

O NAUFRÁGIO DO “TORDO”

“Este madeiro que me refrescou a fronte,
nas horas em que o sol a pino incendiava as veias,
há de florescer em mãos estranhas. Toma-o, de
/presente;
é pau de limoeiro...”

Ouvi a voz
enquanto olhava o mar, tentando discernir
um barco que afundara ali havia anos.
Chamava-se “Tordo”; um pequeno naufrágio;
/espedaçados,
os mastros flutuavam de través no fundo, quais
/tentáculos
ou lembranças de sonho a lhe marcar a quilha,
turva boca de um grande cetáceo morto
/desfazendo-se

nas águas. Vasta, a calma se estendia.
E outras vozes, devagar, por sua vez,
fizeram-se ouvir, murmúrios tênues e sedentos
que surdiam do lado de lá do sol, das trevas;
dir-se-ia voltassem para lambe uma gota de sangue;
eram-me conhecidas, mas não as podia distinguir.
E ouviu-se a voz do velho, eu a senti
tombar no próprio coração do dia,
tranquila, como que imobilizada:
“E se me condenardes a beber veneno, sou-vos

/grato;
vosso direito será o meu direito; aonde posso eu ir?
Rolar por países estranhos, pedra arredondada?
Antes prefiro a morte;
sabe o deus quem se encaminha a melhor sorte.”

Terras do sol e nem podeis olhar o sol de frente.
Terras do homem e nem podeis olhar o homem
/de frente.

GIORGOS SEFÉRIS

Tradução de JOSÉ PAULO PAES

Augusto Massi

Uma odisséia pela lírica grega moderna

A tradução poética é sempre uma forma de eleição. Desde o final do século 19, assumiu o compromisso de ser uma leitura seduzida pela lâmpada da interpretação. Traduções, como as que Baudelaire realizou da obra de Poe, foram decisivas para os rumos da lírica moderna.

No Brasil, depois da inquestionável contribuição concretista, a tradução poética adquiriu a dimensão de tecnologia de ponta, laboratório de pesquisa que todo poeta jovem frequenta. José Paulo Paes, que certamente colaborou para várias destas conquistas, hoje, é um dos melhores tradutores que o país já teve. No entanto, julgo que sua contribuição seja de outra ordem.

Nos últimos anos, ele tem insistido com frequência na noção de modéstia. Não se trata da modesta grandeza de Bandeira. Quando Paes defende a literatura de entretenimento, quando escreve odes mínimas, quando chama os tradutores de “modestos construtores do mundo”, revela sua crença no trabalho miúdo, no esforço metódico e orgulhoso do aluno.

O poeta José Paulo Paes não procura o tom menor, afirmação de humildade tão natural em Bandeira. A sua poesia é simples porque estudou a anatomia dos epigramas, resíduos e meias palavras, que expressam a justa medida de sua cumplicidade: um por todos.

Munido de tal modéstia, já na idade madura começa a estudar o grego moderno. Em vários ensaios, menciona uma mítica viagem, à Grécia, sonho de juventude, realizado na vida adulta. Aproximou-se da língua grega, adotando a visão do homem comum.

Sua odisséia tem início no final da década de 70. Em 1982, traz a público os primeiros frutos: “Poemas”, de Konstantinos Kaváfis (Nova Fronteira). Em dois anos, traduziu 73 dos 154 poemas do autor de “À Espera dos Bárbaros”. Em nossa língua só havia, anteriormente, a tradução do poeta e crítico português Jorge de Sena.

Quatro anos depois, aparece a antologia “Poesia Moderna da Grécia” (Guanabara). O volume já reflete uma visada panorâmica e sistemática. Aqui, podemos descobrir a riqueza da experiência lírica grega, a poesia homérica de Nikos Kazantzákis (1883-1957), o conhecido romancista de “Zorba, o Grego”; a dicção meditativa de Giórgos Seféris; o surrealismo libertário de Odisséas Elltis; a poesia civil de Yiánnis Ritsos; e o delicado penumbrismo de Kóstas Ouránis (1890-1953).

Dois anos depois, traduziu “O Soldado” de Aléxis Zakythinós (1934), em plaquete da editora Escopo (Brasília). O autor pertence à geração do pós-guerra e foi embaixador da Grécia no Brasil.

Juntamente com Sarándis Andricópoulos e a poetisa Mándó Aravandinou, Aléxis forneceu material para que Poe traduzisse, em 1991, “Poetas Gregos Contemporâneos” (Noa Noa). Através desta obra, nosso tradutor pode dar continuidade ao seu trabalho, oferecendo uma visão bastante representativa da poesia grega moderna.

Salvo algumas traduções avulsas, como a série de poemas de Ritsos publicados na “Novos Estudos Cebrap”, a longa odisséia através da poesia grega moderna remontou às origens com a publicação dos “Epigramas”, de Paladas (Nova Alexandria), para finalmente retornar às ilhas poético-míticas de Seféris.

Arthur Nestrovski

A poesia do abandono

A Nova Alexandria lança coletânea de Coleridge em tradução de Paulo Vizioli

“As formas da cultura exercem às vezes seu mais forte apelo no instante mesmo em que a vida já está lhes deixando para trás.” Com estas palavras, o grande crítico vitoriano Walter Pater dá início a seu ensaio sobre Coleridge (em “Appreciations”, 1889).

Elas resumem o misto de homenagem e censura que marca o texto inteiro de Pater, mas, para nós, em retrospecto, ganham um peso adicional. Cem anos depois, Pater é um luxo raro, um autor de exceção, enquanto Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) permanece no centro do cânone.

Mas nem por isto a frase de Pater deixa de ser verdade: pelo contrário, num momento em que a crítica vem se voltando cada vez mais para o estudo das situações de limite, da ambivalência e da memória, esse tom peculiar de Coleridge, o abandono constante das coisas, só faz dobrar seu apelo.

Ele é o poeta da passagem, de uma consciência que só se reconhece no instante mesmo em que a vida já está lhe deixando para trás. Vale dizer que ele é um poeta do nosso tempo, talvez até mais do que o nosso tempo é, em alguma medida, obra sua.

Há muitos “Coleridges” convivendo juntos na nossa cultura. Existe o poeta das antologias, um dos três grandes nomes da primeira geração do romantismo inglês (os outros são Wordsworth e Blake). Fora da escola, existe o

visionário do palácio de Xanadu, homenageado por Orson Welles em "Cidadão Kane"; e o crítico lapidar, definindo a leitura como "suspensão voluntária da incredulidade" -palavras repetidas por Sharon Stone, a caminho de seu memorável depoimento em "Instinto Selvagem".

Existe ainda a figura carismática das biografias, o amigo de Wordsworth e mentor de De Quincey, o gênio da conversa, mas palestrante irresponsável, da novela "The Coxon Fund", de Henry James; e o viciado em ópio e sofredor incurável de um mau casamento.

Num outro plano, não se pode esquecer do Coleridge estudioso de Shakespeare, dividindo até hoje com o setecentista Samuel Johnson a glória de ser seu maior leitor. "Eu mesmo tenho alguma coisa de Hamlet", pensava ele; não é menos verdade afirmar que o nosso Hamlet tem, também, alguma coisa de Coleridge. Como o próprio Shakespeare e, entre os modernos, Kafka ou Freud, Coleridge é um desses autores que vem frequentar a rotina espontânea da nossa imaginação.

Os abandonos e, junto com eles, o que Freud chamou de trabalho do luto são parte do que há de mais sedutor nessa poesia; mas há uma outra forma ascética de perda, que se revela cedo em sua obra: é o abandono da própria poesia. Quase todos os seus poemas foram escritos num período de cerca de 15 anos, a contar de 1796 (ano de "A Harpa Eólica"). Em 1811, depois de um longo período de virtual inatividade, ele ainda escreve dois fragmentos impressionantes, "Ne Plus Ultra", e "Limbo". A lírica, aqui, chega à fronteira de um novo estado, outra dimensão da linguagem e do pensamento.

Depois disto, ou talvez por causa disto, Coleridge se despede dos ideais de integração que marcam toda sua poesia e passa a dedicar-se exclusivamente à crítica e à prosa. Compreender esta outra passagem de Coleridge -das continuidades da poesia às descontinuidades da prosa- é compreender alguma coisa do que se dá na raiz do "romantismo", algo que hoje se conhece melhor pelo nome de "modernidade".

Foi Coleridge o introdutor do idealismo alemão nos países de língua inglesa. Seu diálogo com a filosofia de Kant e Schelling percorre as páginas da "Biografia Literária", um vasto volume ditado nos últimos anos, onde reflexões pessoais se combinam com idéias de método, uma teoria da poesia e a mais vigorosa leitura da obra de Wordsworth. O que fascina Coleridge em Kant, como de resto em Milton e Shakespeare, é uma noção de poesia, para ele, é uma forma determinada do pensamento. A poesia pensa um pensamento que não é pensável em outro lugar. E o que o poeta almeja, justamente, é promover a coincidência entre pensamento e poesia.

A partir de poemas como "A Harpa Eólica", "O Rouxinol" e especialmente "Geada à Meia-Noite" (1798), pode-se dizer que a poesia deixa de ter um assunto, exterior a si mesma. Deixa de ter um assunto e passa a ser um processo, que é o poeta pensando. É bem verdade que a integração entre consciência e linguagem é mais uma ficção do que uma solução para os poemas de Coleridge. Mas é deste ideal que procedem sua teoria da imaginação e os ensaios sobre o método.

Um estudo mais paciente de Coleridge precisaria debruçar-se sobre a questão da "forma orgânica", do poema que vai se criando a si mesmo. Desta perspectiva, nenhum poema é mais perfeito do que "Geada à Meia-Noite". Num cenário noturno de inverno, o poeta se deixa guiar pela musa do silêncio e faz de si mesmo um campo infinito de regressões. Imagens dentro de imagens vão conduzi-lo pelos recessos da lembrança, de tal modo que a forma orgânica corresponde aos desvios da consciência.

Na benção final -uma das passagens mais comoventes da poesia inglesa-, o poema vem se completar num círculo. Coleridge, aqui, descobre o mito da memória. Sua influência pode ser traçada, desde o "Prelúdio" de Wordsworth, o maior poema romântico inglês, até o maior romance moderno, em Proust.

Melhor conhecidos, no entanto, são os três pesadelos góticos, ou fantasmagorias: "A Balada do Velho Marinheiro", "Kubla Khan" e "Christabel". Compulsões, ambivalências, terror e sexualidade fazem desses três uma verdadeira floresta de símbolos. Para Coleridge, depois de um poema como "Geada à Meia-Noite", eles são menos um novo caminho do que um labirinto cheio de vozes confusas. Outros autores, mais plenamente irônicos, como Baudelaire ou Tennyson, transitam com sucesso por essas vias. Mas, para Coleridge, ainda seria preciso inventar outra idéia de literatura.

Nem ironia, nem consciência -o que sobra, então, para um poeta?

Admirador da tradição metafísica do século 17, Coleridge, em seus últimos fragmentos, já está no limite de uma poesia tão autoconsciente que tudo se torna alegoria. Em poemas como "Limbo" ou "Ne Plus Ultra", ele abandona toda poesia de molde encantatório.

As ironias agora são grandes demais para o poema. A poesia não cabe mais na poesia; na impossibilidade de fazer as palavras e as coisas coincidirem num universo humano, só resta a Coleridge ver a poesia se dissolver em crítica. Alegorizada ao máximo, a poesia percebe uma poesia mais alta dentro de si, e essa poesia é a prosa. Essa poesia é a crítica, que multiplica as ironias e faz da leitura um novo instrumento de construção e dissolução. É nesta

encruzilhada, onde se encontram alegoria, leitura e consciência, que vem se instalar um modelo “moderno” de literatura e crítica -da crítica como literatura e vice-versa.

Coleridge é, como se vê, uma figura central deste grande período, que ainda não acabou. Mal conhecido no Brasil, onde a poesia romântica continua pouco estudada, ressurgiu agora num coletânea, sob os cuidados de Paulo Vizioli. Em texto bilingüe, encontram-se aí nove poemas, incluindo “A Balada do Velho Marinheiro” e “Geada à Meia-Noite”, e umas 50 páginas de “Biografia Literária”.

O simples fato de oferecer esses textos ao leitor brasileiro já faz do livro num lançamento importante e as possíveis restrições não desmerecem o resultado. A tradução é o Inferno das Línguas -e só quem já tentou sabe o quanto custa sobreviver neste fogo. (O próprio Coleridge, desistindo de traduzir os alemães, reescreveu Schelling com suas palavras em certos trechos da “Biografia”. Menos hábil do que Borges, acabou pensando no Purgatório, acusado de roubo e plágio!).

A tradução de Paulo Vizioli será útil, acredito, na medida inversa de suas ambições. Como um instrumento de auxílio à leitura de texto original, é mais bem sucedida do que como uma coleção de poemas em português. Pois deve-se aplaudir as façanhas da métrica e o virtuosismo da rima, mas não quando uma e outra acabam sendo meios de contorção do poema. Com alguma frequência, a tradução se resolve numa linguagem de cancionero, como no final da “Harpa”: “A paz, esta casinha, e a ti, minha adorada!”

Acentos shakespearianos e miltonianos se perdem, o que é talvez inevitável em qualquer tradução (“Theses shapings of the unregenerate mind” torna-se, em português, “Essas formulações da mente impenitente”, com o feio eco no fim e uma cobra de “ss” no início). A economia do inglês (“Through caverns measureless to man”) também cria problemas para o tradutor (“Por antros que incomensuráveis são para o homem”). São questões melhor trabalhadas no texto em prosa da “Biografia”.

A boa Introdução tem um caráter informativo, mas talvez excessivamente convencional, quando se pensa no contexto de leitura dos românticos hoje, no Brasil. Vizioli tem razão quando afirma, logo no início, que Coleridge “começa a ombrear com Wordsworth na opinião da crítica atual”: mas, deste ponto de vista, é frustrante não encontrar, no resto da Introdução, quase nenhum indício do que são de fato as preocupações da crítica atual. A Introdução poderia ter sido escrita, sem alterações, há 30 ou 40 anos; e, de fato, a obra mais recente na Bibliografia é de 1968, e a maioria dos outros títulos é da década de 50.

Nada disto invalida o projeto: cada um lerá ali o que quiser. Mas não se pode deixar de apontar um fracasso relativo da empreitada, na medida em que não assume um papel mais crítico, mas também não se contenta com uma função auxiliar. O Coleridge de Vizioli fica lado a lado com um outro poeta, “original”, que, traduzido pela crítica hoje é mais contemporâneo do que sua nova tradução.

Isto não é só a repetição do velho adágio, segundo o qual um grande autor é contemporâneo de todas as eras. Num contexto crítico como o nosso, ainda tão dominado pelos ideais modernistas, e tão pouco atento às relações entre o modernismo e o romantismo, a leitura de um poeta como Coleridge poderia ter um efeito maior do que se imagina. A suposta falência da sua poesia é um desafio para a interpretação literária e nos obriga a refletir sobre as falências e bloqueios da nossa própria crítica. Como dizia Álvaro Lins, em outras circunstâncias, “talvez seja a hora de buscar alguma coisa um pouco mais atrás para criar um pouco mais à frente”. Mais à frente, também, está Coleridge, esperando para ser recriado e exercendo o seu mais forte apelo contra outras formas da crítica, no instante mesmo em que a vida, quem sabe, já não lhes deixou para trás.

Arthur Nestrovski é professor na Pós-Graduação em Comunicação e coordenador do Centro de Estudos da Cultura da Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP); sobre Coleridge, escreveu o ensaio “O Poeta da Passagem”, na antologia “Artepensamento” (Companhia das Letras)

Nelson Ascher

No útero do nada

Primeira tradução do poeta argentino Olivério Gironde é destaque da Bienal do Rio

O argentino Olivério Gironde (1891-1967) é o terceiro e menos conhecido membro do triunvirato de poetas que renovou a poesia hispano-americana neste século. Os outros dois são o chileno Vicente Huidobro, autor de “Altazor”, e o peruano César Vallejo, autor de “Trilce”.

Mas, embora estes dois tenham sido bem divulgados e traduzidos para vários idiomas, a ótima versão brasileira que Régis Bonvicino fez de “A Pupila do Zero” é a primeira para qualquer língua. Além do texto bilingüe dos poemas, ela também inclui ensaios críticos do tradutor, de Jorge Schwartz e Raúl Antelo, um ensaio gráfico de Guilherme Mansur e ilustrações de Regina Silveira.

Trata-se do último livro de Gironde que, antes disso, havia também participado decisivamente das vanguardas dos anos 20. Seu título original é “En la Masedula”, algo assim como “no mais profundo âmago da medula” ou

“dentro do mais íntimo interior”. Régis optou, seguindo os passos de outro entusiasta de Gironde, o crítico e poeta argentino Saúl Yurkievitch, por lançar mão de um verso do poeta para batizar o volume. Este, embora ignorado pelo público mais amplo, inclusive em seu próprio país, onde, entre os anos 60 e 90, não foi nem sequer reeditado, contava com um seleto círculo de admiradores no Brasil: Haroldo e Augusto de Campos, que traduziram três de seus poemas, o crítico Jorge Schwartz que, sobre ele, publicou em 1983 seu “Vanguarda e Cosmopolitismo”, Samuel León, editor de “A Pupila do Zero”, e o próprio Régis, cujo projeto de traduzi-lo remonta aos anos 70.

A poesia de Gironde, embora singular, não é sem precedentes. Seu tradutor a compara a Augusto dos Anjos, mas pode-se ir além, regredir mais e, com Anatol Rosenfeld, que, em seu ensaio pioneiro, achou borgesianamente os “precursores” do brasileiro no expressionismo alemão, pode-se também falar do parentesco do argentino com Gottfried Benn, que, num de seus poemas, para escapar à dor do humano, desejava ser, como os “ancestrais primevos”, “um grumo de lodo num pântano morno”.

Na poesia do argentino proliferam igualmente as imagens de um estado primitivo, pré-humano, mas com uma diferença importante; ele o situa não no passado remoto, mas dentro de si mesmo. E mais do que isso: ele o gera nos seus poemas com imagens incorporadas, com justaposições violentas de termos aparentemente incompatíveis, com neologismos chocantes e, sobretudo, com prefixações e sufixações de palavras antes familiares que, flexionadas em novas situações gramaticais, tornam-se abruptamente estranhas. Tudo isso é recapturado na tradução. Sua linguagem -dadaísta na sua impaciência em face da normalidade instituída- vive num perpétuo retorno ao estado embrionário, onde as regras ainda não teriam sido fixadas, podendo, portanto, ser alteradas à vontade.

Não se trata, porém, do estado ou da linguagem de uma utópica inocência primordial, mas sim de algo informado por todo o vivido. Seu estado de indiferenciação talvez se assemelhe assim não tanto aos dos tecidos ainda em formação quanto ao que lhes ocorre durante a decomposição final. Ela ilustra deste modo a idéia da morte como uma espécie de regresso ao útero do nada. Gironde leva a lírica, enquanto poesia do eu, ao seu limite interior de dissolução. Ele, por assim dizer, “elabora” muitos dos temas e questões centrais da psicanálise -e esta adoraria, sem dúvida, poder reivindicar para si uma poesia cuja linguagem, referindo-se continuamente a “ego” e “libido”, patenteia, no entanto, quão friável é o princípio da identidade. Mas o “pré-eu” a que o poeta remete nada tem a ver com o “id” -aquela fantasia de ficção-científica finissecular inventada pelo curandeiro vienense.

Apropriando-se da terminologia psicanalítica para seus próprios fins, o que Gironde faz, mais do que dar corpo à língua do eu, é enraizá-la no orgânico, em tudo que este possui de funcionante e de potencialmente podre. À sua maneira, então, o argentino concentra e cifra um tema que remonta, pelo menos, à carniça de Baudelaire.

Se o francês buscava explicitar em seu poema a continuidade ou parentesco entre a beleza transitória do que vive e o repugnante de sua decomposição, o argentino, por sua vez, imbui esta última de consciência, fazendo, de certa forma, até mesmo a carniça baudelaireana falar. Daí a pertinência da epígrafe de Jorge Schwartz ao seu ensaio: trata-se da última estrofe de um poema no qual o poeta barroco espanhol Quevedo diz que, após a morte, seu sangue “há de ser cinza, mas terá sentido” e suas medulas “hão de ser pó, mas pó enamorado”.

Paulo César de Souza

O processo criativo de Freud

Sai no Brasil trabalho que reconstitui a partir de manuscritos a gênese da teoria freudiana

Este livro é o mais completo estudo até hoje realizado sobre a gênese das obras de Freud. A psicanalista e editora Ilse Grubrich Simitis fez algo inédito: ocupou-se dos manuscritos de Freud que se acham na Biblioteca do Congresso, em Washington -manuscritos de textos e anotações, não documentos pessoais, como fez a maioria dos pesquisadores.

Nisso ela teve a sorte de encontrar bem mais do que esperava: não só os originais das obras publicadas a partir de 1913 (quando ele passou a guardar seus manuscritos), mas versões anteriores das mesmas, variantes de textos fundamentais e uma espécie de “diário científico”, de registros de observações clínicas e de hipóteses que ocorriam ao criador da psicanálise. Isso lhe permitiu lançar uma nova luz sobre o processo criativo de Freud, questionar seriamente a versão impressa de determinados textos e estabelecer prolegômenos para toda futura edição de Freud.

Claro que a mera sorte não bastou para esse trabalho: a autora é excepcionalmente qualificada, reunindo talentos de pesquisadora, historiadora, psicóloga e crítica literária.

Esta breve resenha não pode dar idéia da riqueza do conteúdo desse livro (já procurei fazê-lo aqui mesmo no “Mais!”, em 12.fev.95). Mas um passar de olhos por alguns cabeçalhos de páginas talvez ajude neste sentido: “Contra o Furor Biographicus”, “O Projeto de uma Edição Crítica Completa”, “A Lenda da Facilidade (de Freud)

Para Escrever”, “Letra e Modo de Escrever”, “Semântica dos Sintomas”, “Impressões do Mundo Interior”, “Rascunho de ‘O Ego e o Id’”, “Variantes da História do ‘Homem dos Lobos’”, “Primeira Versão de ‘Moisés e o Monoteísmo’”, “Dimensão Autobiográfica Latente”, “Intervenções de Editores”, “Modernidade do Pensamento Freudiano”.

Estes são cabeçalhos de páginas ímpares, que indicam o tema abordado naquela página específica. Os cabeçalhos pares correspondem aos títulos dos capítulos. Trata-se de uma ordenação pouco usada, mas que auxilia o leitor na busca de uma informação. Foi adotada na edição original do livro e também na brasileira (por exigência da autora, suponho; também a capa e as ilustrações são as mesmas). Ocorre que, a editora Imago preferiu um formato maior que o original, de modo que o número de páginas resultou menor (são 399 no volume em alemão).

Foi preciso, então, suprimir um bom número de cabeçalhos ímpares e atentar para a correspondência entre os cabeçalhos mantidos e os conteúdos de suas páginas. Algo que nem sempre se fez devidamente, pois, dos títulos acima, o primeiro foi omitido (e esse livro se opõe resolutamente ao interesse injustificado pela pessoa de Freud), e aquele sobre o “Homem dos Lobos” não corresponde à página na qual está.

Isso nos leva ao eterno problema do grau de fidelidade da edição brasileira. A impressão inicial é de uma tradução correta, o que surpreende, devido à rapidez com que foi realizada (esta parece ser a primeira edição estrangeira do livro, lançado na Alemanha em 93). Mas a leitura atenta de certos trechos, comparando-os com o original, mostra alguns deslizes. À pág. 104, na transcrição do manuscrito intitulado “Idéias e Descobertas”, a frase que diz “O Surgimento da consciência de culpa, análogo à angústia orgânica” deve ter uma vírgula depois da palavra “angústia”, ou seja, o adjetivo se refere à gênese da consciência de culpa, não à angústia (pág. 128 do original).

No parágrafo reproduzido na contracapa se lê: “Talvez isso dê aos psicanalistas da atualidade uma visão do futuro de sua ciência”. Mais correto seria: “Talvez isso inspire os psicanalistas da atualidade (...) no tocante ao futuro de sua ciência”.

Outras versões questionáveis seriam as de “culpa paterna” para *Vaterbeschuldigung* (“incriminação do pai”, pág. 104), “ruptura” para *Abbrechen* (“interrupção”, 109), “fontes inesgotáveis” para *unversiegten Quellen* (“fontes não esgotadas”, 176), “também” para *gleichsam* (“como que”, 108). Uma ou outra omissão também se faz notar: *sozusagen* (“por assim dizer”), pág. 15, linha 27), *enttaueschter* (“decepcionado”, pág. 176, linha 25).

No entanto, estes exemplos não chegam a caracterizar o conjunto da tradução, que em geral pode ser lida sem maiores sobressaltos, provavelmente graças ao trabalho da revisora.

É certo que estilisticamente, o texto não “ombreia” com o original. A sra. Grubrich-Simitis é uma prosadora notável, e na versão há coisas como “rigor irritantemente rígido” (pág. 12), que ofendem qualquer ouvido, não apenas os de psicanalistas. Em suma, esta é uma edição cuja leitura será proveitosa para todos os que se interessam por Freud, mas que requer alguma cautela dos que dele se ocupam profissionalmente.

Paulo César de Souza é autor de “A Sabimada – A Revolta Separatista da Bahia” e “Freud, Nietzsche e Outros Alemães” (Imago) e tradutor de obras de Nietzsche e Brecht

Thelma Lessa da Fonseca

Os perigos da filosofia

É publicada no Brasil a primeira tradução de 'O Ser e o Nada', de Jean-Paul Sartre

A versão em português da obra capital de Sartre. “O Ser e o Nada”, supõe um esforço inestimável que, no entanto, pode ser compensado, já que pode ser útil tanto ao leigo quanto ao especialista: o primeiro teria a facilidade de poder ler o texto em sua própria língua; para o segundo, uma tradução fixaria critérios que poderiam até mesmo estabelecer padrões de convenção.

Ambos os objetivos seriam legítimos do ponto de vista do autor. Sabe-se que a terminologia utilizada pelo existencialismo apresenta consideráveis desafios. Ao escrever “O Existencialismo É um Humanismo”, Sartre atestou não apenas estar ciente desse fato, mas ainda assumiu, como compromisso filosófico, a tarefa de tornar sua doutrina acessível a um público menos restrito. A sedução que o movimento filosófico havia provocado extrapolou o círculo dos especialistas e suscitou polêmicas que exigiram uma tomada de posição por parte de Sartre. Alguns esclarecimentos lhe pareceram necessários e foi, então, que esse texto de divulgação teve lugar, como se sabe.

Diante disso, a iniciativa de traduzir “O Ser e o Nada” é coerente com algumas das posturas do próprio autor. Trata-se, no entanto, de um projeto temerário. Isto porque o hermetismo da terminologia sartriana, na realidade, supõe questões teóricas que não podem ser reduzidas a problemas de tradução, pois envolvem querelas interpretativas. Além de considerá-las, a tradução do texto sartriano deve também acautelá-las pela via da letra do próprio texto.

O próprio Sartre, tanto na forma como no conteúdo, expressou as dificuldades e riscos da interpretação. Na terceira parte do livro, ele descreve algumas das artimanhas da linguagem: “Mas, nessa tentativa primordial (“tentative première”) para encontrar uma linguagem fascinante, caminho às cegas, pois me oriento somente pela forma abstrata e vazia de minha objetividade para o outro. Nem sequer posso conceber que efeitos terão meus gestos e atitudes, já que sempre serão retomados e fundamentados por uma liberdade que irá transcendê-los (“qui les dépassera”) e só podem ter significação caso esta liberdade lhes confira uma. Assim, o ‘sentido’ de minhas expressões sempre me escapa (...)” (pág. 465, 1).

A partir daí, depreende-se que a terminologia sartriana é norteadada pela idéia de que os sentidos, não sendo auto-evidentes, têm sua compreensão dada por uma consciência que extrapola as intenções do autor. A palavra não é, para ele, o mero reflexo de um ser que existisse por si próprio, mas, sim, um constructo, cujo significado é necessariamente dado pelo outro.

Levando-se essa idéia em consideração, algumas decisões teóricas implícitas no texto de Paulo Perdígão merecem ser comentadas. A começar pelo trecho acima citado, vale notar que o tradutor descarta o equivalente em português mais próximo da expressão francesa em proveito de termos com imbricadas conotações filosóficas: “transcender” para “dépasser”, que bem poderia ser vertido para “ultrapassar”; “primordial” para “première”, que poderia ser facilmente traduzido como “primeira”.

Na introdução do texto (pág. 16), o leitor encontra uma oração de construção inextricável: “O fenômeno não indica, com altivez, o desprezo, um ser verdadeiro que fosse, ele sim, absoluto”. Neste trecho, Sartre quer simplesmente dizer que o fenômeno não deve ser entendido como referente da coisa em si absoluta, isto é, que sua noção de fenômeno não é de algo que apontasse, “com desdém” (“par-dessus son épaule”), para um ser verdadeiro. Nessa passagem, a redação em português poderia ter evitado a incômoda impressão de que o “fenômeno indica o desprezo”, o que não faz sentido algum.

Na segunda parte do livro (pág. 122, lê-se: “Não há, no Em si, uma “fissura”. Quer dizer, enfim, que não há, no “em-si”, parte alguma do ser que se separasse de si próprio.

Esses são exemplos de problemas que podem atenuar a fluidez do texto original. Há termos cuja tradução implica decisões de caráter interpretativo, diante do qual o tradutor encontra soluções que, por si mesmas, não poderiam ser condenadas. Ainda assim, seria o caso de informar o leitor das justificativas dessas escolhas. No entanto, esse fica sem compreender por que razão é feita uma opção, como, por exemplo, a de grafar os termos “em-si” e “para-si” com maiúsculas. Se Sartre, ele próprio emprega algumas vezes maiúscula (como na pág. 529 do original), conforme o tradutor observa em nota inicial, haveria maior fidelidade ao autor se a grafia em português se ativesse a reproduzir a forma original de cada uma das ocorrências.

Quanto à padronização, esta nem sempre é evidente; o verbo “dévoiler” é ora traduzido como “revelar” (pág. 16), ora como “desvelar” (pág. 551); “aparência” é utilizado tanto para “semblant” quanto para “apparence” (pág. 15). Tampouco as notas do tradutor indicam orientar-se por um critério claro: há notas que pretendem esclarecer o sentido de alguns conceitos que aparecem em língua estrangeira no texto original, mas que, frequentemente, não chegam a fazê-lo. É o caso, por exemplo, da nota explicativa (pág. 123) da noção husserliana “mit-machen”, que o tradutor explicita sumariamente (tal como o faz a tradução inglesa) da seguinte maneira: “Em alemão, ‘fazer parte de’”. No mesmo trecho, aparece o termo grego “epoché”, que, curiosamente, não recebe nenhuma nota explicativa.

Vê-se, portanto, que a redação das notas não chega a auxiliar o iniciante e, todavia, não resulta em grande contribuição para o especialista.

O índice terminológico apresentado contém, por sua vez, alguns enigmas. Ora, por que a palavra “sursis” deveria ser traduzida por “em suspenso”, já que há o exato equivalente em português? Além disso, cabe lembrar que o segundo volume da trilogia “Os Caminhos da Liberdade” carrega esse título - “Sursis” - em sua edição brasileira e, ao fazê-lo, tornou convencional essa versão para o português da expressão sartriana.

Outro exemplo se encontra na opção feita para a palavra “incomplétude”, vertida para “caráter incompleto”. Considerando-se, de um lado, os possíveis comprometimentos implicados na idéia de “caráter” e, de outro lado, o uso já estabelecido pela literatura de comentário da expressão “incompletude”, esta opção mereceria ser justificada.

Com certeza, essa recente tradução em língua portuguesa de “O Ser e o Nada” deverá se constituir em referência necessária e, evidentemente, responderá à tarefa de divulgação da obra de Sartre, o que não é pouca coisa quando se tem em conta a reduzidíssima quantidade de traduções no mercado editorial brasileiro. Entretanto, ao que parece, a utilização dessa edição deve saber se prevenir para que as eventuais dificuldades de compreensão não sejam tomadas como inerentes ao texto original, evitando que a fascinação da terminologia existencialista ofusque a nitidez da letra do autor, pois Sartre “propunha-se tanto um estilo de vida como uma higiene de pensamento: é por isso que ele era fascinante”(2).

1. Paginação sempre referente à tradução de Paulo Perdigão. As edições de “O Ser e o Nada” consultadas foram: “L’Etre et le Néant”, Paris, Gallimard, 1943; “Being and Nothingness”, tradução de Hazel E. Barnes, Nova York, Gramercy Books, 1994; e “El Ser u la Nada”, tradução de Juan Valmar, Buenos Aires, Losada, 1966.

2. G. Lébrun, “Sartre em Seu Tempo”, in “Passeios ao Léu”, SP, Brasiliense, 1983.

Thelma Lessa da Fonseca é professora do departamento de filosofia da Universidade Estadual de São Paulo (Unesp-Marília) e doutoranda em filosofia na USP.

Aurora F. Bernardini O Paraíso transcultural

Haroldo de Campos recria seis cantos de “A Divina Comédia”, de Dante

No ensaio “Razões de uma Poesia”, o poeta Giuseppe Ungaretti (1888-1970) chega, entre outras, a uma conclusão aparentemente paradoxal: a poesia pode conter às vezes giros (tours) de palavras tais, cujo sentido é melhor descoberto pela tradução. Naturalmente isso se prende ao contexto de uma polêmica imaginária dele com Racine, justamente indignado pelas afirmações categóricas de certo M. Perrault, que procurava nas obras de qualquer autor tão-somente o sentido. A questão, porém, volta a se atualizar no recém-publicado “Pedra e Luz na Poesia de Dante”, de Haroldo de Campos, que além da parte central, consagrada à tradução e à discussão de seis cantos do “Paraíso” (não se esqueça que cada parte é precedida de um estudo exemplar e acompanhada por notas explicativas), tem a primeira dedicada à tradução das “Rimas Pedrosas de Dante” e a última à tradução de poetas do “Dolce Stil Nuovo” (além de Dante, há G. Cavalcanti e G. Guinizzelli).

No estudo introdutório à tradução dos “Cantos”, o já antológico “Luz - Escrita Paradisiaca” (o texto prefaciava a edição de “Seis Cantos do Paraíso”, na tradução (...) edição da Fontana/IIC de 1978), Haroldo de Campos sublinha o limite ao qual tende sua operação tradutora: “Liberar na língua da tradução” -conforme propõe Walter Benjamin, citado pelo autor- “a linguagem pura que o sentido comunicativo (Bedeutung) é apenas uma referência tangencial”.

Esta operação se transforma em verdadeira “transculturização sincrônica”, no instigante exemplo trazido por Haroldo do trecho da “Canzone” de Guido Cavalcanti em que este diz do Amor:

“E non si pò conoscer per lo viso
compriso

bianco in tale obietto/

/cade”,

que Ezra Pound “tresluz”, lendo “compriso bianco” como “compreendido no seu todo”, por inspiração dantesca:

“Nor is he known from his face

But taken in the white light that/

/is allness

Touchet his aim”,

e que Haroldo “hipertraduz” (agora Cavalcanti via Pound via Dante) como:

“O rosto não/ se vê de Amor/ que tal/ Na luz total// alveja branco no alvo”.

Usando os conceitos de “translação” e de “transmutação” como sinônimos de tradução e lendo o “Inferno” como o inverso simétrico da metáfora da luz, conforme muito argutamente vê Andrea Lombardi no prefácio, Haroldo de Campos convida, provocativamente, a “uma releitura do ‘Inferno’ de Dante a partir de sua tradução do ‘Paraíso’”. Mas não é só: sua “transculturização e muitas vezes tão poderosa e, conforme diz o autor, mira a “produzir um texto isomórfico em relação à matriz dantesca (...) que, por seu turno, ambiciona afirmar-se como original autônomo”, que chega a modificar a leitura que nós fazemos do próprio “Paraíso”.

É claro que o ritmo, o timbre e a melodia, ou, no dizer do dantólogo G. Contini, “o abandono ao encanto da execução e o aclaramento penetrante da letra” produzem efeitos diferentes, em português e em italiano. Mas há momentos, em Dante, como lembra Benedetto Croce (citado apud G. Contini “Filologia e Esegese Dantesca”, 1965), em que “o sentido das palavras” deve ser “restaurado” como num pintura, “adotando”, entre as várias interpretações possíveis, a mais eficaz e a mais bonita.

Dantista e dantólogo contemporâneo -além da verificação pontual dos cânones retóricos, da descoberta de ligações em que se espelham dados da estrutura, além das interpretações gnosiológicas e das adaptações da sintaxe e da gramática-, Haroldo de Campos, em sua tradução, efetua novas auscultações da “letra”, até que ela libere uma tradução inédita, muitas vezes um “tour de force”, como no caso do exemplo de E. Pound. Os exemplos são muitos. Entre os mais instigantes, no canto 1, não esquecendo que a manutenção do metro e do esquema das rimas (aba/bcb etc.) às vezes leva o tradutor a compensações progressivas, vejamos as seguintes “terzinas”;

“Trasumanar significar per verba

non si poria; però

/l'esempio basti
 a cui esperienza grazia
 / serba.
 e cominciò: "Tu stesso ti fai grosso
 col falso imaginar, si che
 /no vedi
 ciò che vedresti se l'avessi
 /scosso.
 La provedenza, che cotanto
 /assetta,
 del suo lume fa 'l ciel
 /sempre quieto
 nel qual si volge quel c'ha
 /maggior fretta;"

"Transumanar, significar per verba/ não saberia; a quem o exemplo baste,
 /a graça há de provar quanto ele averba.// No falso engrossa o imaginar, e nada/
 permite que tu vejas, e não vês/ quanto veria a vista liberada.//
 A providência que o total completa/ faz de sua luz o céu que é sempre quieto./
 no qual o que mais gira se introjeta;"

E agora, no canto 2, um "tour de force" de uma "sestina" inteira:

"esto pianeta, o si come comparte
 lo grasso e 'l magro un corpo,
 /così questo
 nel suo volume cangerebbe
 /carte.
 Se 'l primo fosse, fora manifesto
 nell'eclissi del sol per trasparere
 lo lume come in altro raro/ ingesto".

"ou ele o grosso e o fino divide/ como se dá num corpo, ou num volume/ que em fôlios alternados se divide.// Primeiro caso: então viria a lume/ no eclipse do sol, transparecendo/ a luz por trás do raro em seu treslume."

"Petrografia Dantesca", o ensaio de Haroldo de Campos que precede as "Rimas Pedrosas" analisa a metamorfose mulher/pedra em duas das quatro canções que compõem o ciclo, escrito por volta de 1296, quando Dante tinha 31 anos, inspiradas ou não por certa "madonna" Pietra, cunhada do poeta. É um exemplo precioso de como -explica o autor-, a informação estética, cujo suporte é o inusitado do esquema das rimas e das palavras-rimas, é, ao mesmo tempo, informação sobre a estrutura. É aí que Dante, aproveitando a mais inventiva linhagem provençal do trovador Arnaut Daniel, exhibe uma série de ousadias formais/métricas/imagéticas, depois carreadas para a "Comédia". Em contraposição às regras do "stilnuovismo", cuja delicadeza de linguagem e idealização da mulher amada seguem as convenções do amor cortês (conforme o estudo que precede a última parte do livro: "O Dolce Stil Nuovo - Bossa Nova no Duecento"), -realçando a originalidade da canção, das "baladetas" e dos sonetos de Dante e de G. Cavalcanti escolhidos para a tradução-, em "Rimas Pedrosas" a dissonância acústica e a condensação semântica acompanham a frustração amorosa, antecipando liricamente Freud e Sade e mostrando como no passado continua a nutrir o novo, integrando-se no presente e fazendo-se contemporâneo.

Aurora F. Bernardini é professora de teoria literária na USP.

Fábio de Souza Andrade

A ironia refletida

"As Asas da Pomba", de Henry James, ganha no Brasil edição pouco cuidada

Na topografia da vasta obra de Henry James (1843-1916), "As Asas da Pomba" aparece entremeando os dois cumes do período final, "The Ambassadors" e "The Golden Bowl". O livro surgiu modesto, como um projeto de uma novela ou peça que desse conta de uma situação particularmente rica em possibilidades dramáticas: uma jovem milionária que, aos vinte e poucos anos, se descobrisse às portas da morte; um rapaz pobre que, apaixonado por

uma mulher mais velha e ambiciosa, é estimulada por ela e cortejar a heroína doente; o progressivo desencanto do moço com a amada maquiavélica em favor da agonizante.

Já em 1899, Henry James buscava editores para essa história a ser extraída da sinopse anotada em seus cadernos. O plano era serializá-la em oito episódios de 10 mil palavras. Foi apenas em 1902, muitos prazos vencidos depois, que James conclui “As Asas da Pomba”, um projeto que ganhou extensão e complexidade narrativas não previstas, como fica evidente no prefácio do autor, perpassado por um misto de orgulho e insatisfação com o resultado final. Do esquematismo promissor do primeiro esboço, surgiu um romance intrincado que ecoa as grandes questões do romance jamesiano.

Ao contrário de “Retrato de Uma Senhora”, obra-prima da fase intermediária, não há nas “Asas” uma concentração das questões morais num foco unitário privilegiado. Nos dois romances as heroínas enfrentam seus destinos a partir de uma combinação de qualidades pessoais indiscutíveis –beleza, inteligência, ausência de convencionalismo– e fortuna, ambas jovens americanas, presas cobiçadas, sopro de vida e capital na velha, venerável e viciada sociedade européia.

A natureza bíblica da imagem do título, alusão ao sacrifício pessoal de Milly em nome do aperfeiçoamento moral de Densher, tocado por suas asas protetoras, contribui para um certo caráter alegórico da personagem. Se a trajetória da Isabel Archer garantia unidade de assunto ao “Retrato”, “As Asas” decompõem-se em blocos sucessivos que preparam a passagem decisiva que descreve a temporada em Veneza de Milly Theale, esboçando interioridades problemáticas que rivalizam em interesse com a da heroína. Ainda que não se possa dizer que Milly seja exclusivamente pretexto, agente da catálise que altera essencialmente a relação entre Ate Coro e Merino Densher, apenas um espelho revelador e transformador do caráter de ambos, tampouco se deve reduzir o romance ao acompanhamento de sua breve existência.

A estratégia narrativa mais geral de James é a de escolher uma consciência refletora, personagem a ser acompanhada subjetivamente pelo leitor, cuja posição social é favorável à apreensão irônica dos fatos sociais exteriores. A natureza triangular dos vínculos que se estabelecem em “As Asas” favorece este expediente e potencializa seu efeito, multiplicando os prismas ao alcance do leitor.

Assim, é por meio da figura de um duplo, um aristocrata em busca de casamento favorável, que Densher, por exemplo, percebe a natureza dúbia de sua submissão sem reservas aos planos de Kate; Milly sabe da gravidade da sua doença pelo reflexo de um conversa entre seu médico e sua protetora, traída por sua expressão facial.

O caráter indireto das observações contribui para a riqueza de filigrana com que o romance compõe um panorama da sociedade européia. Arma-se uma visão, profundamente marcada por um certo darwinismo social, que não tem nada de maniqueísta.

Pena que a iniciativa da tradução brasileira, apressada na carona da adaptação para o cinema (“Asas do Amor”), desfigure impiedosamente o estilo de James. A Ediouro, que apurou a qualidade física de seus livros (não mais desmancham, nem soltam as páginas) e começou bem, incluindo o prefácio do autor, não dedicou atenção suficiente à revisão, deixando passar inúmeras frases sem sentido como “tiver de dar, necessariamente, mais explicações e mencionar, acima de tudo, o fato de que o visitante era o maior dos médicos” (pág. 234), quebra-cabeças sintáticos como “A Ação, para ele, ao chegar ao ponto, parecia, trouxe consigo, uma certa complexidade” (pág. 514), erros de tradução ou simplesmente de português, como “distilar” no lugar de “destilar”.

Fábio de Souza Andrade é professor de teoria literária na Universidade Estadual de Campinas e autor de “O Engenheiro Noturno”. A Lírica Final de Jorge de Lima” (Edusp).

Ivo Barroso

No fio da navalha

Traduções de “Poesia Alheia”, de Nelson Ascher, se equilibram entre precisão e invenção

Tu Ti Spezzasti

l

*I molti, immani, sparsi, grigi sassi
Frementi ancora alle segrete fionde
Di originarie flamme soffocate
Do ai terrori di fumane vergini
Ruinanti in implacabili carezze,
- Sopra l'abbaglio della sabbia rigidi*

In un vuoto orizzonte, non rammenti?

*E la recline, che s'apriva all'unico
Raccogliersi dell'ombra nella valle,
Araucaria, anelando ingigantita,
Volta nell'ardua selce d'orme fibre
Più delle altre dannate refrattaria,
Fresca la bocca di farfalle e d'erbe
Dove dalle radici si tagliava,
- Non la rammenti delirante muta*

*Sopra tre palmi d'un rotondo ciottoio
In un perfetto bilico
Magicamente apparsa?*

*Di ramo in ramo fiorrancino lieve,
Ebbri di meraviglia gli avidi occhi
Ne conquistavi la screziata cima,
Temerario, musico bimbo,
Solo per rivedere all'imo lucido
D'un fondo e quieto baratro di mare
Favolose le testugini
Ridestarsi fra le alghe.
Della natura estrema la tensione
E le subacquee pompe,
Funebri moniti.*

2

Tu Te Quebraste

1

*Os muitos, grandes, soltos seixos cinza
que ainda fremem das secretas fundas
de originárias chamas sufocadas
ou dos terrores das torrentes virgens
desabando em caricias implacáveis
- Sobre a fulguração da areia rígidos
no horizonte vazio, não recordas?*

*E a recurvada, que se abria à única
concentração de sombra em todo o vale,
Araucária ofegando agigantada
envolta no árduo sílex de ermas fibras
mais pertinaz que as outras condenadas,
frescas na boca relva e borboletas,
lá onde das raízes se apartava
-Não a recordas delirante muda
sobre três palmos de redonda rocha
num perfeito equilíbrio
magicamente advinda?*

*Ligeiro pássaro de galho em galho,
ébrrios de maravilha os olhos ávidos,
conquistavas-lhe o cimo jaspeado,
audaz menino musical,
só para ver de novo no imo lúcido
de uma fossa abissal quieta e funda
quelôntos fabulosos
moverem-se entre as algas.
A máxima tensão da natureza
e as pompas subaquáticas,
agouros fúnebres.*

2

*Alçavas que nem asas os teus braços,
fazias renascer o vento
correndo sob o peso do ar imóvel.*

*Ninguém jamais viu repousarem
teus leves pés dançantes.*

3

*Grácil, feliz,
não tinhas como enfim não te quebrares
numa cegueira tão endurecida
tu, sopro simples e cristal,*

Lampejo demasiado humano para

*Alvazi braccia come ali
E ridavi nascita al vento
Correndo nel peso dell'aria immota.*

*Nessuno mai vide posare
Il tuo lieve piede di danza.*

3

*Grazia, felice,
Non avresti potuto non spezzarti
In una cecità tanto indurita
Tu semplice soffio e cristallo,
Troppo umano lampo per l'empio,
Selvoso, accanito, ronzante
Ruggito d'un sole ignudo.*

GIUSEPPE UNGARETTI

rugido de um desnudo sol.

Tradução de NELSON ASCHER

Uma nova antologia contendo 124 poemas traduzidos de 11 línguas (“Poesia Alheia”, de Nelson Ascher, considerado o “mais criativo dos jovens tradutores de poesia, em São Paulo”), poderia reabrir a velha quizília sobre a “invisibilidade” versus a “presença ostensiva” do tradutor na transposição de um poema. Parece pacífico que um poema traduzido deva guardar uma relação de dependência com o original. Ao mesmo tempo, é desejável que funcione como um poema autônomo, ou seja, que disponha da mesma “carga poética” de seu modelo e não que se apresente como um revérbero robótico de experiências laboratoriais. Porém essa autonomia não implique a substituição do original por um poema diverso, do tradutor, que neste caso deixaria de ser a “personna” para se transformar no personagem principal.

Os românticos, quando se afastavam de seus modelos, fosse por motivos estilísticos, fosse com a intenção de alterar dos dados do “conteúdo”, tinham a delicadeza de falar em paráfrase, paródia, glosa, imitação ou adaptação, para distingui-las da tradução propriamente dita, ou seja, aquela em que se busca uma “proximidade” por assim dizer “psicossomática” com o original.

O próprio Manuel Bandeira -responsável por modelar coletânea do gênero-, ao traduzir um soneto de Ronsard, porque as palavras não correspondem exatamente ao que estava dito no cantor de Cassandra, não hesitou em chamá-lo “Paráfrase de Ronsard”. Contudo, um dia “Malherza vint” e decretou “make it new”, o que levou alguns discípulos até hoje a interferirem na transposição de um poema a ponto de tornar irreconhecível o original.

Por sorte, Nelson Ascher, excelente tradutor “tout court”, não age assim nem pretendeu o exagero de transformar todos os poemas traduzidos em poemas seus. Isso porque atua com todas aquelas qualidades que ele próprio arrola como sendo as do bom tradutor: “Perícia, inteligência, agudeza de percepção, sensibilidade, elegância, a aptidão para encontrar soluções melhores e menos óbvias etc.”.

Domina, além disso, a técnica do verso, sabe metrificar (o que não é comum nos poetas/tradutores jovens), faz elástica e eclética utilização da rima. Trafega com desenvoltura não só pelas línguas “comuns”, mas igualmente por outras menos freqüentes, vertendo versos latinos, húngaros, poloneses, tchecos, servo-croatas, hebraicos e mais, provençais. Prepara ainda uma antologia de poemas russos. Mas tem o cavalheirismo e a honestidade de assinalar, no prefácio, sua gratidão a quantos o auxiliaram nesse passeio por Babel. E alude até mesmo a um leitor desconhecido que lhe apresentou valiosas sugestões...

Seguramente na maioria dos casos agiu como os nossos mortais tradutores que buscam dar ao leitor o conteúdo e o estilo dos poemas traduzidos. Há verdadeiras preciosidades desse nível, e desde logo se informe que a tradução de um poema de Ungaretti (“Tu Ti Spezzasti”) é das mais belas realizações tradutórias que temos visto ultimamente, cheio de soluções criativas capazes de manter ou compensar a arquitetura sinfônica do poema alheio (“Troppo umano lampo per l’empio./ Selvoso, accanito, ronzante/ Ruggito d’un sole ignudo// Lampejo demasiado humano para/ o atroz, feroz, selvático, rosnante/ rugido de um desnudo sol”).

A rigor, todas as suas traduções podem ser lidas como poemas autônomos e, ao serem comparadas com os originais, comprovar seu caráter de traduções. Mas mesmo nos momentos em que, esquecendo os leitores, parece officinar nas aras da “transcrição”, Ascher, graças ao seu bom gosto literário e à sua natural inclinação para esta arte, consegue permanecer imune ao vizo de se sobrepor ao original, conquanto às vezes, no desejo de “encontrar soluções menos óbvias”, modifique desnecessariamente um verso que funcionaria perfeitamente -como no original- com as palavras da solução encontrada pelo próprio autor.

Armado com tal naipe de qualidades, o resultado seriam esses 122 poemas (excluímos Horácio 3/30 e M. Drayton) traduzidos com a exímia destreza de alguém cômico do domínio de sua arte, a começar pelo belo panorama denominado “Roma em Ruínas”, em que, a um tema latino de Janus Vitalis (“Romae in Roma”), se seguem cinco variantes (du Bellay, Szarzynsky, Heywood, Quevedo e Goethe), todas seis traduzidas de modo a preservar as características léxico-formais dos respectivos modelos.

A possível determinação de Nelson Ascher em evitar as presenças “manjadas” de todas as antologias do gênero o levou a privilegiar nomes (alguns impronunciáveis) que o leitor comum lerá pela primeira vez. O que será muito elogiável, se entendido como forma de familiarizar nosso pobre leitor com algumas composições de alta qualidade até aqui desconhecidas, ainda que, num caso ou outro, não conseguíssemos compartilhar do encantamento que o teria levado a selecioná-las e traduzi-las. As poucas peças passíveis de cotejo com traduções preexistentes (Yeats, por exemplo) deixam ver, no entanto, que não se deveu a um receio de comparação esse expurgo de “antologáveis”, já que suas realizações se mostram bem superiores àquelas. É possível que tenha prevalecido esse gosto dos “happy few” pelo bizarro.

Mas houve um momento (ou dois) em que Nelson Ascher certamente extrapolou: primeiro, ao “aggiornar” o “aere perennis” de Horácio (65-8 a.C) em “um monumento mais alto que o World Trade Center”; depois, na tentativa de emular/amolar/imolar ou humilhar seu mestre Pignatari, que havia transformado a “Margot” de Villon numa cafetina de Brás com direito a “squiaffo”, “ubriaco” (sic, sic) e tudo, Nelson, tomado por “um vento de nada”,

resolveu fazer uma “transg(l)osição” com o “Farwell to Love” do pobre Michael Drayton (1563-1631), poeta elizabetano bem-comportado, cantor em geral de amores platônicos, transfigurando-o num tremendo boca-do-inferno paulitês em crise de Viagra. “Magina”! Ficamos a imaginar o que poderia entrar numa tradução do famoso soneto da dupla Verlaine-Rimbaud, cuja explicitude já se patenteia no título...

Os dois casos, citados, no entanto, não deslustram em nada o excelente trabalho desse tradutor que, ao lado, de inumer-admir-áveis acertos, talvez por um receio infundado de parecer não-vanguardista, tenha se deixado seduzir por esse tipo de poema-piada, extemporâneo. A leitura deste “Poesia Alheia”, de Nelson Ascher, que recomendamos a todos os cultores do verso, principalmente àqueles que se interessam por tradução, confirmará (a partir do esclarecedor prefácio) a seriedade da obra, feita com o conhecimento de causa, a aptidão e o instrumento poético de alguém que paira acima do vale-tudo tradutório ora em turnê pelo país.

Ivo Barroso é poeta, crítico e tradutor. Verteu do francês, entre outros, “Arthur Rimbaud - Poesia Completa” (Topbooks).

Maurício Tuffani

Tradução traidora

Obra de divulgação sobre o teorema de Kurt Gödel é relançada com os mesmos vícios da versão anterior

A Editora Perspectiva, responsável pela publicação no Brasil de centenas de obras referenciais em diversos campos de conhecimento, acaba de perder uma segunda excelente oportunidade de contribuir para a divulgação de um dos mais importantes e complexos temas da lógica contemporânea – o teorema da incompletude, formulado em 1931 por Kurt Gödel (1906-1978).

Nessas duas oportunidades –parafraseando Marx, a primeira como tragédia e a segunda como farsa– o “crime” foi o mesmo: a péssima tradução de um dos mais conceituados sucintos e didáticos livros já elaborados sobre um tema específico da lógica, “Gödel’s Proof” (“A Prova de Gödel”), de Ernest Nagel e James R. Newman (1).

Em 1931, aos 25 anos, Kurt Gödel conseguiu demonstrar que, no âmbito de um sistema rigorosamente lógico, é possível formular proposições “indecidíveis”, isto é, que não podem ser provadas ou negadas.

Quando o artigo de Gödel foi publicado, nem sequer seu título era compreensível para a quase totalidade dos matemáticos. A obra mencionada no título era os “Principia Mathematica”, escritos entre 1910 e 1913 pelos britânicos Bertrand Russell (1872-1970) e Alfred North Whitehead (1861-1947).

A descoberta realizada por Gödel caiu como uma bomba sobre os pilares da lógica, recém-consolidados a duras penas nos três volumes dos “Principia”.

Uma das principais implicações de seu teorema é a impossibilidade da certeza de que em uma teoria rigorosamente lógica, como a aritmética, os axiomas –as premissas fundamentais das quais se deduzem todas as demais proposições– não levem a contradições. O valor de verdade de uma proposição matemática, que até então só poderia ser “verdadeiro” ou “falso”, graças a Gödel passou a poder ser também “indecidível”.

Na edição de 1973, esgotada há alguns anos, a editora cometeu, com a tradução de Gita Ginsburg, uma enorme seqüência de equívocos com expressões lógicas. Na segunda edição, que não passou de uma mera reimpressão, esses erros permaneceram incólumes.

Os erros de tradução mais recorrentes da versão brasileira se referem à substituição de variáveis de sentenças lógicas. O texto é coalhado de equívocos como “substituindo-se para a variável com o número de Gödel” (pág. 75). O correto seria “substituindo-se a variável pelo número de Gödel”.

Gödel nasceu em Brno, no Império Austro-Húngaro, hoje situada na República Tcheca. Depois de estudar em Brno, ele ingressou em 1923 na Universidade de Viena, onde se doutorou em 1929 e passou a lecionar em 1930.

No ano seguinte à sua entrada para o corpo docente, Gödel, então, com 25 anos, publicou seu artigo “Sobre as Proposições Indecidíveis dos ‘Principia Mathematica’ e Sistemas Correlatos” (2).

Em 1933 –dois anos após lançar seu teorema–, quando o nazismo chegou ao poder na vizinha Alemanha, ele foi convidado para trabalhar como professor visitante nos EUA.

Gödel retornou a Viena em 1938, quando se casou. Com o início da Segunda Guerra Mundial em 1939, ele retornou aos EUA. Em 1940, tornou-se professor do Instituto de Estudos Avançados, em Princeton, onde foi colega de Albert Einstein (1879-1955) e outros cientistas de renome.

O teorema de Gödel tornou-se fonte de questões para diversas áreas do conhecimento. O esforço de Nagel e de Newman para tornar mais acessível essa fonte sucumbe mais uma vez no Brasil.

Notas:

1. New York University Press, 1958.

2. “Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme”. I. “Monatshefte für Mathematik und Physik”, vol. 38, (1931), págs. 173-198. O artigo, escrito originalmente em alemão, tem tradução em inglês: “On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems”, de Kurt Gödel, traduzido por B. Meltzer, 1992, 72 págs.

Ivo Barroso

O escavador da infância

Sai no Brasil antologia de poemas do irlandês Seamus Heaney, ganhador de Nobel de 1995

O recente atentado fratricida de Omagh, na Irlanda do Norte, que deixou um débito de 42 mortos e 220 feridos, deverá certamente ter chocado o poeta católico irlandês Seamus Heaney (1939), sem contudo o levar a uma declaração pública de repúdio. É que Heaney, desde algum tempo, para preservar sua poesia, resolveu separar as questões estéticas das políticas, embora tenha sido, no passado, responsável por alguns inconventionais e subtônicos poemas de protesto contra as atrocidades praticadas tanto pelos católicos quanto pelos protestantes da insana guerra religiosa que se desenvolve naquela região. E terá sido, sem dúvida, muito em função dessa “participação” poética que lhe foi atribuído o Prêmio Nobel de 1995.

Contudo o premiado escritor, já bem antes, desde o famoso incidente do “Bloody Sunday”, de 30 de janeiro de 1972, apesar de ter escrito um poema a propósito, que jamais foi publicado, resolveu demitir-se da cátedra de inglês da Queen’s University de Belfast e se mudou com a família para o condado de Wicklow, ao sul de Dublin, na República da Irlanda, onde passou a viver longe dos distúrbios de sua terra natal. Essa atitude, como era de esperar, acarretou a Seamus a “cobrança” não só por parte da ala radical do IRA quanto da dos simpatizantes do unionismo.

Depois de atingir uma invejável posição nos círculos universitários ingleses, professor de poesia na Universidade de Oxford, ganhador de inúmeros prêmios literários, ele hoje pode se dar ao direito dessa não-participação nos “acontecimentos” para mais se dedicar à recomposição de sua “sepultada merencória infância”. Ou, como ele próprio disse: “Precisei construir um abrigo dentro de mim mesmo onde os poemas continuassem sendo poemas”.

Assim como a maioria dos leitores brasileiros se perguntava quem era esse Seamus Heaney que havia ganhado o Prêmio Nobel de Literatura (aproximadamente US\$ 1 milhão) em 1995, maior razão lhes cabe agora perguntar que sentido terá uma tradução brasileira integral de seu livro “New Selected Poems 1966-1987”, obviamente direcionado ao público inglês. A resposta esclarece: Heaney é um poeta essencial que merece divulgação entre nós a fim de que também o leitor brasileiro se familiarize com uma das grandes vozes da moderna poesia de língua inglesa. O crítico e poeta norte-americano Robert Lowell considerava-o “o mais importante poeta irlandês depois de Yeats” e ele é, sem dúvida, o poeta de língua inglesa de hoje mais lido em todo o mundo.

Produto típico da universidade, Seamus atrai uma legião de alunos e admiradores às suas aulas e conferências, nelas atuando como uma espécie de superstar literário, apesar de sua modéstia e da contenção muito britânica de suas maneiras. Seu inglês falado não se deixou contaminar por nenhuma inflexão dos falares irlandeses, embora tenha declarado que “de modo algum partilh(a) das preocupações e perspectivas de um inglês”.

Contudo, não deixa de ser um tanto despropositado reproduzir-se a totalidade da antologia organizada pelo próprio autor em 1980 e ampliada em 1990, porque a temática de Seamus Heaney é às vezes “paroquial” demais para os próprios leitores ingleses, na medida em que reflete a paisagem, usos e costumes, reminiscências de infância, expressões coloquiais e curiosidades lingüísticas de sua Irlanda do Norte. Condensada e selecionada pelo próprio tradutor e com o texto vis-à-vis, teria a edição brasileira contribuído de maneira mais eficiente para a iniciação do leitor.

Seamus Heaney provém de família com fundas raízes rurais, e sabemos, pelos poemas, que, pelo menos desde o avô, seus ancestrais eram plantadores de batatas e cortadores de turfa. Essa linhagem de apego à terra e às atividades agrícolas vai se romper exatamente com ele, que já no primeiro poema desta seleção (“Digging”/“Cavar”), escrito aos 25 anos, declara haver trocado a pá dos cavouqueiros pela pena dos poetas, terminando por dizer que, inapto para os trabalhos do campo, irá “cavar (a vida) com ela (a pena)”. Se a imagem já estava em Rimbaud (“la main à plume vaut la main à charrue”), seu desenvolvimento, contudo, antecipava a perícia de um grande artesão do verso.

Como já foi muitas vezes dito, a poesia marcadamente descritiva de Heaney fica a dever ao processo poético de Wordsworth, aliado à técnica aliterativa de Hopkins. Mas Heaney não ficou só aí: soube introduzir um elemento novo em seu verso – a história. Descrevendo restos fósseis encontrados em escavações feitas na Dinamarca e na Irlanda, consegue emocionar-nos com a transposição dos sentimentos relativos a esses achados para seus próprios ancestrais e atribuir a seus atos conotações da realidade beligerante de sua terra natal. As figuras do pai e da mãe – temas de difícil realização poética pelo perigo de resvalar no sentimental – são evocadas em duas séries magnificamente enxutas de poemas, que por si só valem a antologia, tanto no original quanto na tradução.

Tem sido comum entre nós, na recensão de livros de poesia traduzida, falar o resenhador sobre o autor do livro, sua importância literária, as características de seu estilo, como se o objeto de sua crítica fosse o original e não a tradução. É natural que o leitor, em tais casos, esteja igualmente à espera de um pronunciamento sobre os méritos

e/ou deméritos do texto traduzido, para saber se este conseguiu preservar em sua língua as características que tais resenhadores apontam no original. O tradutor de poemas é, no mínimo, co-autor do livro, e os nossos editores deviam seguir a boa norma das publicações estrangeiras do gênero, estampando na contracapa algumas informações sobre ele, uma como que ficha técnica capaz de permitir a avaliação imediata, pelo leitor, de sua capacidade em relação ao trabalho que vai ler.

José Antonio Arantes, a julgar pelas provas, está suficientemente dotado para o trabalho, é extremamente cultor da poesia e conhece bem a biografia de Seamus, considerando-se as 32 “entries” de suas “fontes consultadas” e o terso e esclarecedor prefácio com que coloca o leitor “por dentro” dos temas e dos “valores” de Heaney, com quem, aliás, trocou correspondência para sanar “as dúvidas mais prementes” sobre as passagens obscuras ou herméticas dos versos (há muitas). Lidos independentemente do original, os poemas funcionam em sua maior parte, embora vez por outra possa surpreender o aparecimento de palavras como “gálea”, “mingolas”, “caramanchel”, “fórcipe”, que nos dão a impressão de estarmos lendo uma tradução portuguesa.

Mas o original está igualmente embebido de palavras estranhas e é sempre difícil verter o vocabulário concreto de outras línguas. O problema maior ocorre com nomes de pássaros, plantas e lugares, quando um sonoro “haw” inglês se transforma inevitavelmente num inestético “pilrito” e o vulgar “skunk” se apresenta como uma estranha “maritafede”. Já a utilização, por exemplo, da palavra “morenas” em vez de “morainas” no poema “Rainha da Turfeira” (“Bog Queen”) certamente enseja confusão só sanada com a vista do original, que comparece de forma subsidiária, como nota cursiva de pé de página, o que dificulta um “confronto” do texto.

Mas a soma dos acertos, o encontro de belas expressões como “a língua nadadora da nau”, “veias-veios” (para “river-veins”), a recuperação das rimas esporádicas e até mesmo o achado de “toleimas” para corresponder a Seamus (que se pronuncia aproximadamente Xeimas) demonstram o cuidado com os detalhes estilísticos, que é o brevê dos grandes tradutores. Seamus Heaney encontrou no Brasil um tradutor que soube reverenciá-lo até na medida extrema de uma língua que prima pelas generalizações.

Ivo Barroso é poeta, crítico e tradutor. Verteu do francês, entre outros, “Arthur Rimbaud - Poesia Completa” (Topbooks).

POEMAS

Os Escribas

*Nunca me empolguei com eles.
Se eram excelentes, eram rabugentos
e espins como o azevim
que liquesciam para a tinta.
E se jamais me liguei a eles
eles jamais me recusaram meu lugar.*

*Na quietude do scriptorium
uma pérola negra crescia neles
como a velha crosta seca nas penas.
Na margem de textos de encômio
garatujavam e agadanhavam.
Resmungavam-se o dia estava escuro
ou muito giz tornara o velino brando
ou muito pouco o deixara oleoso.*

*Sob as garupas dos caracteres
reuniram tropas de cóleras míopes.
O ressentimento semeou nos fetos
desencaracolados das versais.*

*De quando em quando eu me punha
longe dali e em minha ausência via
a inclinada cursiva de um dorso, e os sentia
aperfeiçoarem-se contra mim página por página.*

*Que se lembrem desta não desprezível
contribuição a sua arte invejosa.*

The Scribes

*I never warmed to them
If they were excellent they were petulant*

*and jaggy as the holly tree
they rendered down for ink.
And if I never belonged among them,
they could never deny me my place.*

*In the hush of the scriptorium
a black pearl kept gathering in them
like the old dry glut inside their quills.
In the margin of texts of praise
they scratched and clawed.
They snarled if the day was dark
or too much chalk had made the vellum bland
or too little left it oily.*

*Under the rumps of lettering
they herded myopic angers.
Resentment seeded in the uncurling
fernheads of their capitals.*

*Now and again I started up
miles away and saw in my absence
the sloped cursive of each back and felt them
perfect themselves against me page by page*

*Let them remember this not inconsiderable
contribution to their jealous art.*

A Musa Gutural

*Fim do estio, e à meia-noite
Senti o cheiro do calor do dia:
À janela do hotel sobre o estacionamento
Absorvi o lodoso ar noturno do lago
E observei a moçada sair da discoteca.*

*As vozes subiam indistintas e confortantes
Qual bolhas oleosas que a trenca nutriente soltava
Naquele ocase – a trenca viscosa
Outrora chamada “peixe doutor” porque seu visco,
Diziam, curava as feridas do peixe que a tocasse.*

*Uma moça de traje branco
Era cortejada entre os carros:
No que sua voz inçava e chapinhava em risos
Senti-me como um lúcio velho todo chagas
Ansiando a nado o contato com vida boca-branda.*

The Guttural Muse

*Late summer, and at midnight
I smelt the heat of the day:
At my window over the hotel car park
I breathed the muddied night airs off the lake
And watched a young crowd leave the discothèque.*

*Their voices rose up thick and comforting
As oily bubbles the feeding tench sent up
That evening at dusk – the slimy tench
Once called the “doctor fish” because his slime
Was said to heal the wounds of fish that touched it.*

*A girl in a white dress
Was being courted out among the cars:
As her voice swarmed and puddled into laughs
I felt like some old pike all badged with sores
Wanting to swim in touch with soft-mouthed life.*

Os poemas acima foram extraídos do livro “Poemas - 1966-1987” (Companhia das Letras), de Seamus Heaney, com tradução de José Antonio Arantes.

Maurício Santana Dias O desafio da “Comédia”

A obra-prima de Dante Alighieri ganha nova tradução para o português

Toda nova edição da “Divina Comédia”, de Dante Alighieri (1265-1321), é um acontecimento louvável. Também é certo que toda nova tradução integral do poema de Dante é, em certa medida, uma tarefa de antemão votada ao fracasso. Isso porque é impossível sustentar, sem deixar esmorecer, a excelência e a intensidade desse poema de cem cantos. Só um outro Dante para conseguir isso –talvez nem ele, já que estaria tolhido pela necessidade de conformar-se à letra de um outro poeta.

Recentemente a Editora 34 publicou uma nova versão da “Comédia” (o adjetivo “divina” foi acrescentado posteriormente, por leitores maravilhados, ao título escolhido por Dante), com tradução e notas de Ítalo Eugênio Mauro. A edição, bem-cuidada, tem muitos méritos: além de ser bilingüe, com o texto original impresso em caracteres legíveis, ao lado de cada verso em português, o poema de Dante vem encadernado em três volumes, os quais são arrematados por um belo estojo. Erros tipográficos, pouquíssimos. Um deles, o mais grave, foi a supressão da palavra “outro” no quinto canto, verso 108, do “Purgatório”.

Talvez o leitor acostumado às edições ilustradas da “Comédia” sinta falta das poderosas imagens que artistas como Gustave Doré criaram para retratar os três reinos visitados por Dante Inferno, Purgatório e Paraíso. Mas a ausência de ilustrações não chega a comprometer o resultado da edição. O que deve ser discutido, e o que é de fato discutível, é o valor de sua tradução.

Muitos poeta e escritores brasileiros já se aventuraram na tradução de alguns trechos da “Comédia”, como Machado de Assis (canto 25 do “Inferno”), Dante Milano (cantos 5, 25 e 33 do “Inferno”) e, mais recentemente, Augusto e Haroldo de Campos. Mas até hoje bem poucos se deram ao trabalho de traduzi-la integralmente em versos. Uma coisa é verter fragmentos esparsos da “Comédia”; outra muito diversa é enfrentar o poema como um todo.

Para essa tarefa monumental é necessário, além de um perfeito conhecimento de ambas as línguas, uma certa dose de loucura, no melhor dos sentidos: loucura dos que se apaixonam por um determinado objeto e o personagem, obsessivamente, até o fim.

O trabalho de Mauro, levado a cabo após 12 anos de dedicação exclusiva, revela um rigor e uma meticulosidade que impressionam. Mas, como criação poética, o resultado é bastante irregular, embora em alguns momentos o tradutor tenha superado todas as tentativas anteriores de traduzir o poema de Dante para a língua portuguesa.

Um dos principais problemas da tradução é justamente, por paradoxal que possa parecer, o seu excessivo apego à literalidade, em nome da qual o tradutor muitas vezes sacrificou toda a graça e musicalidade do poema. Vários críticos de Dante, entre eles Borges e T. S. Eliot, já notaram que um dos “milagres” da “Comédia” se deve à sua extrema variação rítmica e linearidade sintática —o que alguns chamaram no Brasil de “diretividade”. Dante modula seus versos conforme a matéria que trata, quase sempre optando pela sintaxe direta. Raramente incorre em grandes inversões. O tradutor, para manter o sentido literal sem sacrificar a estrutura métrica do poema (todo em “terza rima”, forma fixa em que o primeiro e o terceiro versos de um terceto rimam entre si, enquanto o segundo rima com o primeiro da estrofe seguinte), freqüentemente adotou soluções pouco felizes, mormente ali onde não podia falhar, isto é, em passagens que são pedras de toque para qualquer tradução da “Comédia”, como o início dos cantos 1 e 3 do “Inferno”.

A famosa abertura do poema por exemplo, foi traduzida por “A meio caminhar de nossa vida/fui me encontrar em uma selva escura./ estava a reta minha via perdida”; e o não menos célebre “Per me si va ne la città dolente,/ per me si va tra la perduta gente” (“Inferno”, 3, 1-3) virou “Vai-se por mim à cidade dolente,/ vai-se por mim à sempiterna dor/ vai-se por mim entre a perdida gente”. O sentido literal, o metro e a rima foram preservados, mas a força do original se perdeu na distância. O ritmo da versão portuguesa é francamente claudicante.

É provável que alguns desses contorcionismos tenham decorrido de uma espécie de “angústia da influência”, a necessidade que tem todo poeta, segundo o crítico Harold Bloom, de distinguir-se e desviar-se de seus precursores. E o principal precursor de Mauro é sem dúvida Cristiano Martins, cuja tradução da “Comédia” talvez ainda seja, na média, a melhor que se tem em português.

Outro fato digno de nota é a pudicícia do tradutor, que, tão fiel à literalidade, evita cuidadosamente a tradução direta de certas expressões dantescas, preferindo recorrer a eufemismos. Por exemplo, a palavra “merda” (assim mesmo, em italiano) nunca é traduzida por “merda” (em português), mas por “fezes” (“Inferno”, 28, verso 27) ou “borra humana” (“Inferno”, 18, 116).

Mas a tradução de Mauro também tem excelentes momentos, principalmente nos trechos em que o sentido literal do poema é plasmado pela música dos versos de Dante. Exemplos disso podem ser lidos nessas três estrofes

do canto 29 do “Inferno” (versos 67-75), quando Dante e Virgílio entram na décima vala do oitavo círculo, onde são punidos os falsários:

“Quem sobre o ventre, e quem sobre o costado/ um de outro jazia ou, de cansaço,/ mal se arrastava no horrído valado.

Sem conversar seguiamos, passo a passo,/ vendo e ouvindo as enfermas almas postas,/ incapazes de erguer o corpo lasso.

Duas vi sentadas, costas contra costas,/ como assadeiras postas pra esquentar,/ cobertas, da cabeça aos pés, de crostas”.

Finalmente cabe ressaltar o engenho e, por vezes, a ousadia da metrificacão. Como quando Mauro corta ao meio o advérbio “futuramente”, deslocando sua terminacão para o verso seguinte: “Os Ravagni estavam, donde iria/ provir o conde Guido e os que futura-/ mente grão Bellincione nomearia” (“Paraíso”, 16, 97-99); ou quando, utilizando um recurso consagrado pelo poeta português Camilo Pessanha em fins do século 19, separa o pronome enclítico do verbo a que se subordina: “E: ‘De tudo cuidou Maria, por onde/ boa resultasse a boda, até esquecer-/ se de sua boca, que ora a vós responde” (“Purgatório”, 22, 142-144).

De modo geral, pode-se dizer que a traduçã de Mauro cresce à medida que o poema avança do “Inferno” ao “Paraíso”, como se o tradutor tivesse assimilado e descoberto, durante o percurso, a melhor forma portuguesa para a obra italiana.

Walnice Nogueira Galvão

A mitopoética de Joyce

Sai o primeiro volume da traduçã integral de “Finnegans Wake”, feita por Donald Schüller

O TRECHO INICIAL DE “FINNICIUS REVÊM”

rolarrioana e passa por Nossenhora d’Ohmem’s, roçando a praia, beirando Abahia, reconduz-nos por cominhos recorrentes de Vico ao de Howth Castelo Earredores Sir Tristrão, violeiro d’amores, d’além do mar encapelada, não tinha passancorado reveniente de Noite Arnórica a estas bandas do istmo escarpado da Europa Menor para o violento conflito de penisoldada guerra: nem as pétreas bolotas de Sawyer ao longo do Oconee caudaloso se tinham sexagerado ao território laurenciano da Geórgia enquanto se dublinavam em mamypapypares o tempo todo: nem avoz do fogo rebellava mim-She, mim-She ao aquaqua do patripedricioquetués: ainda não, embora desvanessido depois, um braço novilho tinha iludido um cego revelho Isaque: ainda não, embora em invernesses fantasvale tudo, as tristes esternes tinha dilaceradoo duono nathandeaójo. Barrica nenhuma de maltescócês tinham Jhem ou Shen fermentado à luz iriada darco e a chuvosa-pestana brilhava em anel à tona d’aquaface.

Traduçã de **Donald Schüller**

A decisã de Donald Schüller, enfrentando a traduçã integral de “Finnegans Wake”, só pode suscitar aplausos. Ao que se saiba, só existe uma similar em francês, feita por Philippe Lavergne, pouco ousada, e outra, resumida a um terço, por Victor Pozanco, em espanhol (1).

“Ulisses”, de hermetismo bem menor, teve melhor sorte. A versã para o francês, supervisionada por Valérie Larbaud, fez-se em vida de Joyce e, a bem dizer, às suas vistas. Dentre tantas outras, assinou a nossa, já em décima edição, Antonio Hoauiss. Apesar do volume e da complexidade, dos neologismos e dos jogos verbais, “Ulisses” ainda é ninharia perto do que viria depois. Para “Finnegans Wake” temos o privilégio de contar com a transcriaçã pioneira de 16 fragmentos feita por Augusto e Haroldo de Campos, precursores em língua portuguesa (2). Em justa homenagem, o título que forjaram, “Finnicius Revém”, será preservado.

Na vertente da prosa, Joyce escrevera “Dublinenses” (contos, 1914), “Retrato do Artista Quando Jovem” (romance, 1916) e “Ulisses” (romance, 1922), insistindo na obsessã pela cidade de Dublin –sua mesquinharia, seu provincianismo, sua pequenez– e por seus habitantes.

“Dublinenses”, conjunto de narrativas realistas, percorre o espectro da gente urbana e sua maneira de viver. “Retrato do Artista Quando Jovem” relata as torçõs existenciais de Stephen Dedalus, futuro escritor, às voltas com a vocaçã e com a formaçã religiosa no colégio dos jesuitas. Já “Ulisses”, uma extraordinária realizaçã e um volumoso romance, dá um salto qualitativo, embora repise a mesma matéria. Dublin e os dublinenses. É apenas parcialmente realista, operando um até então inédito uso do fluxo da consciência e do monólogo interior. A arquitetura advém do ilustre modelo épico grego e da unidade de espaço, tempo e açã, característica da tragédia ática.

O trecho se encerra nos limites de um único dia do ano de 1904, o 16 de junho –hoje o Bloomsday, festejado em Dublin e pelo mundo afora. Embora o anti-herói pequeno-burguês e judeu seja Leopold Bloom, seu duplo se chama novamente Stephen Dedalus. Ulisses como que amalgama os dois livros anteriores, rompendo com os limites lexicalizados da linguagem.

“Finnegans Wake” constituirá outro salto. Abandonando o universo diurno e realista dos dois primeiros livros, bem como a inteligibilidade ainda precariamente mantida no terceiro, optará pelo universo noturno, onírico e mitológico. A linguagem entra em desagregação e é estilizada em seus elementos básicos, étimos, morfemas, fonemas etc. Para a partir deles ser reconstituída por uma energia luciferina em craveira babélica: cada vocábulo proliferando em rumos políglotas (65 línguas, segundo consta), num entrelaçamento sem fim de reverberações sonoras e semânticas.

Admitindo que no conjunto tudo é polissêmico e de posições reversíveis, vislumbra-se um vasto épico apócrifo da Irlanda, remetendo às lendas pagãs, anteriores à incorporação ao Império Romano e à cristandade. Os heróis das sagas de fundação nacional se fazem presentes, desde São Patrício, o catequizador dos bárbaros locais, passando por Tristão e vindo até Parnell, figura e ícone das lutas oitocentistas pela independência. Personagens legendários são inventadas, porém, em obediência a amplas linhas míticas.

Entre eles se delinham titãs ou gigantes dos tempos arcaicos, como Finnegan e Finn, que depois cedem lugar ao par primordial HCE e sua mulher ALP ou Anna Livia Plurabelle. HCE tem múltiplos nomes. Ora é Haveth Childers Everywhere, como o nome indica “herói itinerante e povoador”, ora é Here Comes Everibody em seu aspecto de homem universal, ora Humphrey Chimpden Earwicker, o estalajadeiro dublinense contemporâneo. Uma das traduções propostas por Donald Schüller para seus diversos nomes é “O Homem a Caminho Está”. E Anna Livia encarna igualmente o princípio feminino e as águas heraclitianas do rio Liffey, com a capital irlandesa pousada em suas margens. Ambos se identificam com Adão e Eva, sendo pais de uma filha e de dois irmãos inimigos, como Caim e Abel: Shem (the Penman) e Shaun (the Postman). No fim, para além de todos os conflitos, pai e mãe reaparecem na velhice e simbolizam o recomeço do ciclo vital. O livro inteiro pode ser entendido como um sonho de HCE ou então como um HCE sonhado pela humanidade em sua atividade mitopoética.

Para travejar a narrativa, Joyce, como ninguém ignora, se valeu das teorias de Vico sobre as eras da humanidade, que vai do esplendor à decadência para ressuscitar e recomeçar de zero, contidas no princípio de “corso” e “ricorso”. Esse eterno retorno é dado pela intercadência da onomatopéia da Queda ecoando em trovão, expressa num polissílabo de cem letras incidindo a intervalos. Vai aqui sua ocorrência inicial, logo na primeirapágina:

“(bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthnttrovarrhounawnskawntoohoooordeenturnu k!)” –a contagem de cem grafemas incluindo o ponto de exclamação, mas não os dois sinais de parêntese.

Em vez de um dia determinado, como em “Ulisses”, alastra-se a atemporalidade do mito. O espaço é o de sempre, mas no âmbito de uma Dublin na qual a escavação em espiral, conferida pelo mito, atropela e revolve as camadas dos episódios.

A atribulada redação de quase duas décadas iniciou-se, oásis numa vida de êxodo, em Paris em 1922, com ponto final decretado pela Segunda Guerra. Decisivos foram o contato e convivência de Joyce com a vanguarda francesa, na época a mais influente do mundo. E começou, segundo Richard Ellmann, autorizado biógrafo e amigo pessoal (3), não pelo começo, mas por partes que se incrustariam na metade e no final do livro. Como se vê, coerente com a concepção global e circular, Joyce investiu a massa enciclopédica não do começo para o fim, mas com certa simultaneidade. Desafiava assim os dois fundamentos da épica, a lei da causalidade –a causa precede o efeito– e a lei da temporalidade, ou seja, respeito pela ordem cronológica dos acontecimentos.

Enquanto a redação prosseguia, já no ano seguinte a revista parisiense “Transition” passaria a estampar trechos de um “work in progress”, o título definitivo mantido em segredo. Tais trechos, tendo amigos e confrades, entre eles Samuel Beckett, por escoliastas, seriam em 1929 reunidos numa publicação joycianamente chamada “Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress”, adquirindo a importância ímpar de constituírem chaves deixadas pelo próprio autor. A ponto de Edmund Wilson declarar que sem elas o livro permaneceria indecifrável. Terminado em 1932, só viria à luz em 1939, pela Faber & Faber inglesa, garantida pela primeira edição completa e canônica. Essa mesma é a que Donald Schüller utiliza, com base num exemplar adquirido pela universidade e posto à sua disposição.

As 628 páginas dividem-se em quatro grandes partes, numeradas de 1 a 4, mas sem títulos. É no último trecho da parte 2 que se situa o episódio de Anna Livia Plurabelle, ou dos rios, com mulheres lavando roupa no Liffey enquanto tagarelam. Tornou-se predileto dos tradutores de fragmentos devido à sua relativa unidade e à peculiaridade de introduzir centenas de nomes de rio dentro das palavras que o compõem, como abaixo (4):

“Mv wrists are wrustv rubbing the mouldaw stains. And the dneepers of wet and the ganeres of sin in it!”

que Donald Schüller traduz assim:

“Meus pulsos pulsam pulsam e moldam e limpam manchas. Com niéperes e gangerenas de pestemas in illo!”.

No trecho, a palavra “mouldy” (mofado) é aproveitada para introduzir o rio Moldau ou Moldava, que atravessa a cidade de Praga, somando-se ao Dnieper e ao Ganges.

Ou, outro exemplo, do mesmo trecho, agora servindo ao propósito de, seguindo a inventiva de Joyce, trazer novas referências fluviais para compensar outras que recalcitram a se deixar verter:

“...Acala em minho. E bota e bate já lá vão dias sete de danúbio a tejo... Noticiários moselaram o que fez...”.

Ou então, sempre no espírito de Joyce, o enxerto de alusões brasileiras que tampouco figuram no original:

“Açai, claro, todos conhecemos Anna Livia!... Nada de abaeter em mim –ai!– quanto te abayas. O que é que Tefé que tresandaram a descobrir...”.

O que é compatível com a transposição de “bend of bay” para “beirando a Bahia”, em vez de meramente “beirando a baía”, logo na primeira linha do livro.

Devemos a empreitada à iniciativa da Casa de Cultura Guimarães Rosa, em Porto Alegre, que resolveu bancar o projeto “Daimon: Finnegans Wake... Um Porto Transcristivo”, bem como ao grupo de psicanalistas gaúchos que há anos estudam Joyce com o tradutor, agregados pelo entusiasmo de Alduísio Moreira de Souza, diretor da casa. O lançamento do primeiro fascículo neste novembro contaria, mas infelizmente não pode se concretizar, com a presença de Stephen Joyce, único neto e herdeiro de Joyce, filho que é de George Joyce, nascido em Trieste e familiarmente chamado de Giorgio. Preto de um filho dedicado, já que Stephen é o nome do alter ego de Joyce, tanto no “Retrato do Artista Quando Jovem” quanto no “Ulisses”.

Donald Schüller propõe-se o prazo de quatro anos, dividindo o livro em 17 fascículos bilíngues, cada um com estudo introdutório. A edição, comandada por Plínio Martins Filho, da Ateliê, fornecerá quatro capítulos por ano, a partir do final de 1999. Uma vantagem (a única talvez), segundo o tradutor, é ser Joyce um dos mais estudados autores de língua inglesa, tornando o respaldo bibliográfico ponderável. Há até, o que parece piada, traduções para o inglês –sim, para o inglês mesmo–, com objetivos escolares.

Mesmo assim, o tradutor está cômico de executar um trabalho experimental, visando a abrir a discussão, e sem pretensão canônica. E se mostra disposto a refazê-lo no que necessário for para atender às sugestões que surgirem. Sempre no espírito de Joyce, de um “work in progress”.

Notas

1. Donald Schüller, entrevista (“D. O. Leitura”, ano 17, nº 4, agosto de 1999) e ensaio “O Homem a Caminho Está” (“D. O. Leitura”, ano 17, nº 5, setembro de 1999).
 2. Augusto e Haroldo de Campos, “Panorama de Finnegans Wake”, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962, 1ª ed.; São Paulo, Perspectiva, 1986, 2ª ed., revista e ampliada.
 3. Richard Ellmann, “James Joyce”, trad. Lya Luft, Rio, Globo, 1990; 1ª ed. ingl. 1959, 2ª ed. ingl. 1982.
 4. James Joyce, “Finnegans Wake”, Londres, Penguin Books, 1992, pág. 196.
- Walnice Nogueira Galvão é ensaísta e crítica literária, autora, entre outros, de “Desconversa” (Ed. da UFRJ).

Barbara Heliodora

O múltiplo humor de Pirandello

Em um país de tão escassa bibliografia dramática ou teatral, a publicação de “Pirandello, do Teatro no Teatro”, com organização de J. Guinsburg, pela Editora Perspectiva, tinha de ser recebida com aplausos. O volume inclui três estudos preliminares: “Uma Operação Tragicômica do Dramático: O Humorismo”, de J. Guinsburg, “Princípios Estéticos Desentranhados das Peças de Pirandello sobre o Teatro”, de Sábato Magaldi, e “Sou Aquele por Quem Me Tornam”, de Francisco Maciel Silveira, antes de trazer ao público brasileiro uma obra inesperada de Pirandello, “O Humorismo”. Para completar o volume aparecem três peças já conhecidas, mas com traduções novas: “Seis Personagens à Procura de um Autor”, “Esta Noite Se Representa de Improviso” e “Cada Um a Seu Modo”, seguidas de um levantamento sobre a presença de Pirandello nos palcos e nas estantes do Brasil.

Nos ensaios introdutórios, Jacó Guinsburg faz uma apaixonada e concisa defesa das posições enunciadas por Pirandello no longo ensaio apresentado como o epicentro desse volume, louvando-as principalmente pelo que têm de significado como precursoras de aspectos da crítica de hoje.

Ninguém é um só O ensaio de Sábato Magaldi, já publicado em 1977, é resultado de uma esmiuçadora leitura das peças de Pirandello incluídas no atual volume, que localiza passagens nas quais o autor expressa em termos dramáticos e teatrais convicções tais como a de ninguém ser um só, mas muitos, não só diante de outras pessoas e situações, como em si mesmo, ao longo da passagem do tempo, ao que se contrapõe à permanência do

“personagem”, criado para determinado momento e situação, e permanecendo por isso sempre o mesmo; ou como a que examina a tênue divisão entre realidade e ficção; e as complexas e delicadas relações entre ator e intérprete.

Já o breve trabalho de Francisco Maciel Silveira apresenta aspectos significativos da vida de Pirandello, que deram forte contribuição para a elaboração de seu universo de autor.

“O Humorismo”, datado de 1908, serve, como a maioria dos ensaios teóricos italianos de então (e até recentemente), como grande prova de erudição de seu autor. Principalmente na primeira parte, de que constam:

1. A Palavra Humorismo, 2. Questões Preliminares, 3. Distinções Sumárias, 4. Humorismo e Retórica, 5. A Ironia Cômica na Poesia Cavaleiresca, e 6. Humoristas Italianos. Nela, Pirandello se espraia pelo universo da poesia italiana, citando autores de modo geral desconhecidos fora de seu país, muitas vezes pressupondo uma intimidade inexistente com os mesmos que prejudica o entendimento do leitor, por faltar-lhe o referencial indispensável.

A segunda parte do ensaio Pirandello dá o título de “Essência, Caracteres e Matéria do Humorismo”. Em princípio, debate ele aqui a questão central das contribuições da emoção e da razão para a criação do humorismo, e podemos sentir o peso da educação alemã de Pirandello, em Bonn, na elaboração de seus argumentos, sobretudo a respeito do que ele explica não ser o humorismo. As últimas duas páginas, nas quais resume seu pensamento, nos esclarecem mais do que todas as outras.

É na relação e no estilo dos originais e das traduções, no entanto, que aparecem os maiores tropeços para a fruição do ensaio ora publicado: que Pirandello escrevesse dentro do espírito de sua época com linguagem recônditas e empolada era inevitável. A tradução de J. Guinsburg, porém, teria, por seu lado, de procurar facilitar a comunicação entre o italiano e o público do final do milênio, em lugar de preservar sua dificuldade adotando um tom de alta erudição, recorrendo a termos pouco usados, como por exemplo “retor” por retórico, “insulso” por inosso, “provincial” por provinciano e, ainda, “respigar” por recolher as espigas após a colheita.

Esse, no entanto, não é o maior pecado da tradução, que, a par de muitos méritos, lastimamos ter de dizer que em inúmeros momentos é traída pela ilusão de que as coisas são ditas da mesma forma em italiano e em português nós, aqui, jamais comentamos o sucesso de um escritor ao expressar determinada idéia afirmando ser “uma bela fortuna”; o ator, entre nós, “avança” ou “desce”, nunca “vem para fora”. O que dizer de “um homenzinho que mede pouco mais que uma braça” quando o Aurélio nos informa que uma braça é medida antiga de dez palmos (2, 2m) ou medida inglesa de 1, 8m? Ou desse mesmo homenzinho ostentar, em compensação “uma cabeçorra cheia de cabelos”; ou do uso de “grisu” no nariz (em lugar de griséu, ou, melhor ainda, simplesmente um tom acizentado), quando o mesmo Aurélio explica que grisu é um “gás inflamável contido nas minas de carvão e que encerra quantidades variáveis de metano”?

Há também enganos em frases inteiras: não havendo ensaio, o diretor diz aos atores: “Por sorte esta noite estou livre diante dos senhores” e logo adiante lamenta que a fantasia dos poetas não encontre mais “nutrimento” adequado. “Parece que tudo escorre liso como o óleo” não expressa bom funcionamento em português, ninguém aparece entre “as abas da cortina” e “sobre dois pezinhos” não quer dizer de repente ou sem preparação. E, por fim, há alguns erros consideráveis nas traduções de citações; na pág. 103, após afirmar que existem milhares de heróis desconhecidos que poderiam ser igualados a Enéias, Aquiles ou Heitor, diz-se:

“Ma i donati palazzi e le gran ville
Daí discendenti lor, gli ha fato porre
In questi sensza fin sublimi onori
Dall’onorate man degli scrittori...”.

que é traduzido como:

“Mas foi com palácios doados e grandes vilas
que os seus descendentes infindas e subidas
[honras alcançaram]
pelas honradas mãos dos escritores...”.

E, dito assim, parece que os descendentes compraram os elogios aos antepassados doando palácios e vilas a escritores. Mas na verdade o que fica dito é que os palácios e vilas herdados pelos descendentes serviram para documentar seu valor e fazer com que os escritores os cobrissem de sublimes honrarias (a eles, Enéias, Aquiles e Heitor, por exemplo) sem fim...

Exemplos como esse há vários, que precisam ser corrigidos em uma próxima edição.

A visão do Pirandello Na realidade, são as três peças que mais atrairão o público, e é no ensaio de Sábato Magaldi, mais do que no do próprio Pirandello, que o leitor comum poderá encontrar seu caminho para compreender melhor a visão de Pirandello. E infelizmente é indispensável notar que também nas peças, principalmente nestas, aliás, que têm de ser compreendidas “de primeira” se apresentadas no palco, que teria sido

mais correto trazer o diálogo para uma linguagem mais próxima do nosso português corrente (é claro que sem cair no exagero), pois “Cada Um a Seu Modo”, “Esta Noite Se Representa de Improviso” e, é claro que principalmente, “Seis Personagens à Procura de um Autor Autor” são obras importantes na dramaturgia universal.

No levantamento final sobre Pirandello no Brasil podemos ver o quanto o autor é importante para o teatro brasileiro mais expressivo. Apesar dos reparos, “Pirandello, do Teatro no Teatro” é muito bem-vindo, pois é matéria para prazer e reflexão, ambos básicos para a arte teatral, segundo o próprio autor cujo obra é aqui analisada.

Barbara Heliodora é tradutora e crítica de teatro, autora, entre outros, de “Falando de Shakespeare” (Perspectiva).

Dora Ferreira da Silva

A ambivalência do sagrado

“Crepúsculo” reúne obras de Stefan George, poeta central para a literatura alemã deste século

A poesia de Stefan George (1868-1933) é praticamente desconhecida no Brasil. Difícil e de grande porte, entre o céu e a terra como o nome de seu amado pupilo Maximin, que morreu precocemente aos 16 anos de idade, requer por parte do leitor concentração e reflexão que correspondam à laboriosa e sensível tradução de Eduardo de Campos Valadares. O próprio tradutor levantou a árdua questão da possibilidade ou impossibilidade de tradução da poesia. Ele parece supor que se trata sempre de uma tentativa, uma vez que passar de uma estrutura lingüística para outra algo que é ritmo, canto, afinal uma partitura sonora com seu lastro de sentido e a prospecção dos sonhos, é tarefa ambiciosa e apaixonante.

Apixonante, porque se trata afinal da doação do dom criativo (do tradutor) a um poeta escolhido por certa conaturalidade. Reunindo qualidades aparentemente contraditórios como agudeza de espírito e docilidade a uma outra voz, o “impossível” da tradução é domado e assumido com firmeza e humildade.

Os preguiçosos e entediados acaso torcerão o nariz a esse grande poeta que ultrapassa os limites da literatura. Sem dúvida a poesia de George foi influenciada diretamente pelos simbolistas franceses, em especial por Mallarmé, mas seu itinerário ulterior tomou rumos incontroláveis, e o mistério de sua lápide tumular, que traz apenas a inscrição de seu nome, sem data de nascimento e morte, confirma a extrema e angustiada unicidade de sua existência.

Por que negar o “elitismo” da poesia de Stefan George? Nela há também uma vertente “popular”, mas essas duas palavras nada têm a ver com preconceitos de valor ou desvalor, ou de hierarquia social.

D. H. Lawrence, que além de romancista e poeta também foi um fino crítico literário, já observara que um camponês pode ser um aristocrata segundo o espírito e um aristocrata pode ser um plebeu segundo o mesmo critério valorativo.

O “Círculo Stefan George” foi um imaginário transposto para a vida. O grupo era composto de poetas, filósofos, professores de literatura, juristas etc. e sua atmosfera era algo utópica, seguindo os paradigmas da Grécia Antiga. Hölderlin foi redescoberto então, exercendo sem dúvida uma grande influência sobre Stefan George. Ludwig Klages defendia a vida contra o intelecto, Hugo von Hofmannstahl dedica a George um poema da mais exarcebada admiração, intitulado “O Profeta”, no qual se refere ao enigma de “olho cabelo e tez” e ao estranho fascínio de “suas palavras”, que “lançam sutilmente/ Um tal poder e sedução no ar/ ... Capaz de até matar, sem nem tocar”. Essa força taumatúrgica e profética que Stefan George exerce sobre seus discípulos não raro degenera em repúdio e afastamento.

Qualquer retrato de Stefan George, filho de camponês e que nasceu num vilarejo entre vinhedos, torres de antigas igrejas e castelos da Idade Média, irradia esse fascínio singular. É belo e severo, olhos que fixam desafiadoramente algo além, a boca reta e quase arrogante, cabelos precocemente brancos, como que ondulados por um vento misterioso.

“Olho cabelo e tez”, diz o verso de Hofmannstahl, resumindo a força atrativa daquele homem triste, que sempre parece um antigo retrato de si mesmo. O jovem poeta venera e se aterroriza com aquele nume que exala suas cintilações fascinantes e ameaçadoras, “capazes de matar sem tocar”. Que sentimento é esse que Stefan George despertava em seus discípulos senão o do sagrado e sua ambivalência?

Poemas luminosos No entanto, as campinas e os vinhedos também se apoderam desse poeta quase sempre hermético, inspirando-lhe poemas luminosos em que a natureza é a vida dos frutos “E os pomares se perdem no horizonte.”

Stefan George é da linhagem de poetas como Rilke, Yeats, T. S. Eliot, Pound. Todos sondaram as profundidades inquietantes da vida e da história, levantando questões que apenas podiam ser entrevistas, trazendo-as à luz de uma consciência premonitória.

Em seu adendo à tradução de “Crepúsculo”, intitulado “A Voz e Seus Ecos”, Eduardo de Campos Valadares dá-nos uma contribuição importante para a decifração dos temas principais dessa poesia. O tradutor recolhe com docilidade e vigor a carga genial e “demoníaca” da poética de George.

A tradução de “O Homem e o Druida” parece-nos um dos pontos mais altos a que chegou Campos Valadares. A falta de preocupação com a rima foi talvez um dos fatores dessa realização mais livre e espontânea, além da forte temática. O vocabulário poético de Stefan George foi rastreado com exatidão. Numa das Canções (nº 9) pareceu-nos inadequados a palavra “beijo faceiro” (“Kurzer Kuss”) para rimar com “aguaceiro”. O poema é de versos breves paradoxais:

“Duro e frágil nosso amor
Nada pode o sorrateiro
Beijo...”

Com a idéia da “simplificação” do poema original, a fim de evitar as dificuldades ao leitor, francamente não concordo. Poetas como Hölderlin, Stefan George, Rilke, por exemplo, criam outra linguagem dentro de seu próprio idioma: isso deve ser preservado e não “reduzido” ao denominador comum da linguagem corrente.

Abordemos, para terminar, o poema “O Homem e o Druida”. É impressionante e vigorosa a visão que os primeiros versos já sugerem:

“(O Homem) Uma cachoeira bloqueia o estreito leito do riacho—
Mas quem suste abaixo a perna
Coberta de pêlos e musgo gotejante do rochedo?
Da crespa cabeleira desponta um corno...
Até onde fui em minhas caçadas lá nas montanhas
Nunca vi coisa igual... Quietos
Por aqui não passas, nem ouses fugir!
Na água clara se agita o pé de uma cabra”.

Esse súbito encontro do numinoso em sua figuração arcaica —o pé de uma cabra— e o hibridismo de riacho, rochedo, pêlos, musgo até a manifestação estranha e algo terrífica despertam o sentimento do mistério tremendo e fascinante, que ao mesmo tempo atrai e provoca a repulsa.

O Druida adverte:

“Ter-me descoberto não será bom para ti nem para mim”. O poema dialógico prossegue, traçando o itinerário trágico do “homo sapiens” e sua ânsia de dominar e coisificar tudo à sua volta. As advertências do Druida correspondem à natureza irracional, porém imprescindível, sublinhada na terceira estrofe:

“E quando invadires a última mata virgem
Seca o mais essencial: a fonte”.

O poema prossegue em sua estupenda inspiração, terminando com o verso decisivo:

“Só a magia mantém a vida acesa”.

É um acontecimento oportuno e feliz o aparecimento da tradução brasileira do “Crepúsculo” de Stefan George, com a força portentosa de sua palavra poética, palavra fecundante e transformadora que atravessa séculos e milênios.

Dora Ferreira da Silva é poeta e tradutora, autora de “Poesia Reunida” (Topbooks).

Nietzsche

Escuras nuvens avançam sobre a montanha
Gélidas tempestades fustigam — ainda meio/ outono
Meio primavera... Eis a muralha
Que encarcerou o Trovejador — era o único
Entre os milhares de pó e névoa ao seu redor?
Ali lançou seus últimos relâmpagos rebotos
Sobre planícies e cidades extintas
Transpondo a longa noite para a noite eterna.

Crassa trota abaixo a massa — não a espantem!
Seria ferir medusa — ceifar erva!
Em instantes impera o silêncio celestial
O animal que o polui com elogios
E se ceva em fumos de mofo sufocando-o

Está prestes ao fim!
E então radiante reinarás através dos tempos
Com a coroa ensanguentada como outros guias.

Tu redentor! de todos o mais infeliz –
Marcado pelo destino atroz
Nunca viste a sede da saudade sorrir?
Criaste deuses para logo despedaçá-los
Nunca uma obra te deu alegria ou alívio?
Aniquilaste em ti próprio o próximo
E ao sentires sua falta na absoluta solidão
Soltaste um grito de dor e desespero.

Tarde demais chegou o suplicante para revelar-te:
Não existem caminhos sobre cimos nevados
E pássaros apavorados ouviste – na miséria:
Exilado no círculo onde o amor inexistia...
E quando a implacável e atormentada voz
Soa como canto de louvor em soturnas noites
De luar – assim lamenta-se: devia ter cantado
Essa nova alma e a palavra evitado!

Poema de Stefan George extraído de “Crepúsculo”. Tradução de Eduardo de Campos Valadares.

Heitor Ferraz

Monumentos verbais

Em “O Partido das Coisas”, o francês Francis Ponge utiliza a linguagem da poesia para se apropriar dos objetos naturais

Os objetos de Francis Ponge, minuciosamente descritos, ou talvez minuciosamente recriados pelo poeta, começam a circular com mais intensidade pelo Brasil. Dois livros recém-lançados trazem em crítica e tradução a poética desse francês que renegava o rótulo de poeta e que se dizia um “artista em prosa”. Trata-se de “O Partido das Coisas”, organizado por Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson; e de “Francis Ponge - O Objeto em Jogo”, ensaio de Leda Tenório da Motta. Ambos publicados pela editora Iluminuras.

“O Partido das Coisas” é um dos primeiros e mais significativos livros de Ponge. Saiu em 1942 e reúne uma série de textos, ou poemas em prosa, escritos entre 1924 e 1939. Como informa em sua introdução Michel Peterson, professor de literatura francesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Ponge havia pensado em vários títulos para essa coletânea, como “Aprobation de la Nature” (Aprovação da Natureza), “Art Poétique” (Arte Poética), “Façons d’Être” (Maneiras de ser) ou “Êtres” (Seres). Sua escolha recaiu exatamente sobre aquilo que seria seu tema por excelência, ou seja, as coisas.

Mas isto não significa que os outros títulos já não contivessem também o desejo do escritor, como o de trabalhar em grande parte com temas da natureza circundante. Mas a natureza não entra como reflexo do homem. Pelo menos é isso que ele nos adverte o tempo inteiro: ele procura fazer com que as coisas falem, pois “diriam muito mais do que aquilo que os homens costumam fazê-las significar”.

É nessa busca que Ponge arrisca toda a sua linguagem, marcada pela descrição minuciosa seja da chuva, de uma ostra, de uma árvore, da água ou de um pedaço de carne. É uma detida lição de coisas, como se observa explicitamente, por exemplo, em “Caracóis”:

“Mas é aqui que toco num dos pontos principais de sua lição, que, aliás, não lhes é exclusiva, mas que possuem em comum com todos os seres providos de conchas: essa concha, parte de seu ser é ao mesmo tempo obra de arte, monumento. Ela perdura mais tempo que eles. E é este o exemplo que nos dão. Santos, fazem obra de arte de sua vida, obra de arte de seu aperfeiçoamento. Sua própria secreção se produz de modo a se enformar. Nada de exterior a eles, a sua necessidade, a sua precisão, é obra sua. Nada de desproporcional por outro lado a seu ser físico. Nada que não seja necessário, obrigatório”.

Poesia infiltrada Por esse trecho, é curioso pensar como esse poeta, que ao mesmo tempo quer aprender com as coisas, também aproveita para tomar partido delas, infiltrando a sua própria visão de mundo, como não poderia deixar de ser, pois quanto mais objetiva e neutra a poesia se pretende, mais ela acaba topando com o próprio poeta que a escreve. Não há nisso nenhum problema, é algo próprio da arte, mesmo que se queira desesperadamente negar.

E Ponge, segundo Leda Tenório da Motta, percebia tanto a força quanto o fracasso possível de sua proposta. Esse construtor de monumentos verbais evitava a desmedida, criticava o desmesurado do homem, o que está além

de suas possibilidades. E termina seu poema dizendo: “Conhece-te, pois, primeiro a ti mesmo. E aceita-te tal que és. Em consonância com teus vícios. Em proporção com tua medida”.

Em outro poema, “Anotações para uma Concha”, ele desembrolha ainda mais esse mesmo ponto de vista, ironizando o homem pelos “enormes monumentos que não testemunham senão a desproporção grotesca de sua imaginação e de seu corpo”.

“Não sei bem por que, desejaria que o homem [...] esculpisse coisas em feitio de nichos, de conchas de seu tamanho [...], que o gênio reconhecesse os limites do corpo que o suporta.” E, nesse sentido, expõe sua admiração por escritores comedidos, como Malherbe, Horácio e Mallarmé, “porque seu monumento é feito da verdadeira secreção do molusco homem, da coisa mais proporcional e condicionada ao seu corpo, e, contudo, a mais diferente de sua forma que se pode conceber, isto é: Palavra”.

Diante de um poeta como esse, de uma escritura nem sempre fácil, pontuada de vírgulas por causa de seu próprio caráter descritivo, a sua tradução não é das mais simples. Para essa edição brasileira, os organizadores também convidaram para participar da empreitada outros bons tradutores, como Júlio Castañon Guimarães, Adalberto Müller Jr. e Carlos Loria.

Opções rebuscadas Apesar de todo esforço, os textos não mantêm uma regularidade na qualidade da versão, pois em alguns momentos há opções rebuscadas de palavras que não surgem no original francês, mas que não chegam a prejudicar a leitura (porém alguns deslizes poderiam ter sido evitados, como um “humiliada” que aparece na pág. 161 e que poderia vir a comprometer todo um importante trabalho).

Há uma extensa cronologia no final do volume, mas o leitor sentirá falta de um texto introdutório um pouco mais didático, que localize melhor o poeta, nascido em Montpellier, sul da França, em 1899.

Ponge, que já foi publicado no Brasil (Leda Tenório da Motta traduziu “Métodos”, para a Imago, e Haroldo de Campos tem uma bela tradução do poema “A Aranha”), ainda é pouco conhecido por aqui, e o texto de apresentação de Michel Peterson parece cair na cilada da apologia, deixando de lado a objetividade tão cara ao escritor francês.

Os poemas de Ponge também são vistos no livro “Francis Ponge - O Objeto em Jogo”, de Leda Tenório da Motta, professora de comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. A partir de depoimentos e textos poéticos de Ponge, ela investiga o intrincado significado desses objetos, apesar de sentirmos falta de uma análise detida de alguns de seus poemas, o que facilitaria a compreensão de sua procura e até mesmo o andamento do trabalho. Como Peterson, Tenório da Motta também não segura o seu discurso quando fala do escritor, que é para ela “o mais importante poeta francês, ao menos da segunda metade do século”. Ao tomar esse partido, acaba sendo no mínimo indelicada com outros grandes poetas franceses contemporâneos. De qualquer forma, seu estudo é uma interessante introdução a uma poética que hoje não precisaria ser tão excludente como desejam seus críticos.

Heitor Ferraz é jornalista e poeta, autor de “A Mesma Noite” (Ed. Sete Letras) e “Resumo do Dia” (Ateliê Editorial).

Jorge Coli

Bicos e penas

Sai, em segunda edição aumentada, “O Corvo e Suas Traduções”. É um pequeno livro, organizado por Ivo Barroso e publicado pela editora Lacerda. Reúne 11 traduções, em português e francês, do poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe. Elas são acompanhadas por “A Filosofia da Composição”, na qual o próprio Poe diseca a gênese da invenção literária a partir de seu poema: nessa demonstração paira o discreto cinismo de certas narrações policiais, como se um assassino frio confessasse os mecanismos de seu crime perfeito. Ivo Barroso compara, atento e cuidadoso, as diversas traduções, assinalando qualidades e defeitos, dissecando infidelidades e achados felizes, justificando preferências. É um modelo de análise. À espreita da melhor solução, o leitor sucumbe, fascinado, comparando estrofes que procuram a fidelidade impossível.

Mas há um outro caminho também, sedutor por seus meandros: deixando de lado a concorrência ou o “campeonato”, para retomar a palavra que Carlos Heitor Cony empregou na apresentação do livro, descobre-se que o corvo do inglês original reencarna, a cada vez, com plumagem diferente. Perceber essa forma de metempsicose é o que propôs Borges, na “História de la Eternidad”, ao confrontar quatro traduções das “Mil e Uma Noites”. Borges conclui de modo límpido: nem sempre a mais fiel tradução é a melhor. Boa é aquela que sabe fazer passar um texto, não apenas de uma língua para outra, mas de uma cultura para outra.

Sustos - Baudelaire carrega seu pássaro de angústias que conduzem à alucinação; Mallarmé confere a ele uma elegância preciosa, terminando-se por um desamparo contido e, por isso mesmo, mais forte. Em Machado, há uma

certa exterioridade diante das situações românticas, que desaparece pouco a pouco, cedendo ao pesadelo; em Pessoa, há a dor calma e melancólica de uma solidão inevitável.

O início da quinta estrofe de “The Raven” é sentido assim por Machado: “Como um olhar escuro a sombra/ Que me amedronta, que me assombra”. Por Emílio de Menezes, agora: “Cravo os olhos na treva e longamente a escuro,/ E a treva é muda e é muda a própria ventania”. Por Pessoa, enfim: “A treva enorme fitando, fiquei perdido, receando”. Machado traz uma enfrentamento do pavor; Emílio de Menezes, uma interrogação mais forte, buscando a resposta que não existe. Pessoa evita qualquer eloquência exaltada, para se mostrar, desarmado e incerto, diante do escuro que se anima, monstruoso. Existe algo de Lovecraft, nesta sua frase.

Pose - Em meios universitários, é comum o elogio da leitura “no original”, acompanhado pelo desdém às traduções. Trata-se, muitas vezes, de um esnobismo filológico bastante ingênuo. Traduzir não é remediar, nem a obra traduzida é um simulacro, por natureza inferior. A boa tradução é, sempre, um instrumento para compreender o original, instrumento disposto a partir de uma perspectiva precisa, a sua. Desse modo, ler várias traduções de um mesmo texto significa, na verdade, compreender os diversos modos pelos quais o original foi compreendido. Isso serve também, se necessário for, para tomar consciência do caráter relativo, congênito à leitura. Ao defrontar-se com um original, mesmo escrito em sua língua materna, o leitor estará sempre traduzindo: para a cultura de seu tempo e de seu meio, para o universo mental que é o seu.

Migrações - Se o texto de origem vem num idioma conhecido, a leitura de suas traduções permite descobri-lo sob luzes específicas. Se não vem, as várias traduções, ao cruzarem-se, acrescentam complexidade a esse núcleo virtual, que se oferece e foge, ao mesmo tempo.

Assim, ele passa a ser intuído de maneira cada vez mais densa, embora não perca nunca sua natureza de fantasma. Miragem, ectoplasma, o original fora de alcance encorpa-se com a multiplicação de seus “médiums”, as traduções.

Jorge Colli é historiador da arte. E-mail: jorgecolli@uol.com.br

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Achcar, Francisco 18, 20, 32, 33
 Adorno, Theodor Wiesengrund 23, 24, 25, 42
 Alighieri, Dante 8, 9, 13, 63, 72
 Almeida, Guido 24
 Almeida, Guilherme 7, 47
 Alvim, Pedro 25
 Anacreonte 18
 Andrade, Fábio de Souza 64, 65
 Andricópoulos, Sarándis 57
 Antelo, Raúl 59
 Apuleio, Lúcio 13
 Arantes, José Antonio 70
 Aravandinou, Mándó 57
 Ariosto, Lodovico 3
 Aristóteles 7, 34
 Ascher, Nelson 26, 29, 48, 59, 66, 67
 Assis, Machado de 72, 80
 Auden, Wystan Hugh 36, 37
 Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch 30
 Bally, Albert W. 44
 Bandeira, Manuel 36, 57, 67
 Baptista, Josely Viana 41
 Barboza, Onédia Célia de Carvalho 2
 Barr, John 31
 Barreto, Tereza Cristófani 41
 Barroso, Ivo 65, 68, 69, 70, 80
 Barthes, Roland 23
 Bashô, Matsuo 31
 Baudelaire-Dufays, Charles Pierre 12, 57, 58, 60, 80
 Beckett, Samuel 31, 74
 Benjamin, Walter 28, 63
 Bernardini, Aurora F. 63, 64
 Bicca, Luiz Eduardo 24
 Blake, William 28, 57
 Bloom, Harold 72
 Bonvicino, Régis 13, 14, 59
 Borges, Jorge Luis 32, 41, 44, 46, 47, 48, 59, 72, 80
 Borges, Luis Augusto Contador 13
 Bowra, C. M. 44
 Brandão, Junito 10, 11
 Bridges, Robert 13
 Britto, Paulo Henriques 3, 4
 Browning, Robert 48
 Buarque, Chico 19
 Byron, George Gordon Noel 2, 3, 4, 55
 Cabral, Luiz Alberto M. 42, 44
 Camões, Luis Vaz de 3
 Campos, Augusto 1, 2, 9, 13, 14, 21, 22, 59, 73,
 Campos, Geir 39
 Campos, Haroldo 1, 9, 20, 26, 28, 43, 44, 59, 63, 64, 73, 80
 Candido, Antonio 20
 Cardoso, Fernando Henrique 32
 Carpeaux, Otto Maria 40

Castilho, Antonio Feliciano 18, 19
 Catford, John Cunnison 28
 Cavalcanti, Cláudia 29, 30
 Cavalcanti, Guido 63
 Cenevita, Walter 44
 Chateaubriand, Conde de (François Auguste René) 12
 Coelho, Marcelo 8, 9
 Cohn, Gabriel 23, 25
 Coleridge, Samuel Taylor 57, 58, 59
 Coli, Jorge 80, 81
 Conrad, Joseph 11
 Constant, Benjamin 40
 Cony, Carlos Heitor 80
 Correia, Natalia 18, 19
 Costa, Francisco 40, 41
 Couto, João Ubaldo 20
 Croce, Benedetto 63
 Cuter, João Vergílio G. 33, 35, 52, 55,
 D'Aguiar, Rosa Freire 45
 D'Almeida, João Ferreira 28
 Daniel, Arnaut 13, 64
 De Man, Paul 23, 30, 31
 De Quincey Thomas 58
 Demetrio, Blasio 9
 Derrida, Jacques 30
 Destouches, Louis-Ferdinand (Céline) 45, 46
 Dias, Maurício Santana 72
 Diderot, Denis 12, 37
 Donne, John 13, 29, 30
 Dostoiéski, Fedor Mikhailovitch 26
 Drayton, Michael 67
 Dryden, John 3
 Du Bellay 67
 Einstein, Albert 68
 Eliot, Thomas Stearns 29, 30, 55, 72, 77
 Ellman, Richard 1, 74
 Eltis, Odisséias 57
 Empson, William 31
 Felinto, Marilene, 11
 Ferraz, Heitor 79, 80
 Ferreira-Mourão, David 18, 19
 Figueiredo, Pe. Antonio Pereira de 28
 Flaubert, Gustave 27, 42
 Fonseca, Thelma Lessa da 61, 62
 Fontes, Joaquim 25, 26
 Forman, Milan 25
 Fortuna, Felipe 36, 37
 Frege, Gottlob 33,
 Freire, Vinicius Torres 39,
 Freud, Sigmund 1, 6, 30, 35, 39, 41, 58, 60, 64
 Funes 53
 Galvão, Walnice Nogueira 73, 75
 Gauthier, Y. 17
 Genette, Gerard 23
 George, Stefan 77, 78, 79

Gide, André Paul Guillaume 46
 Ginsberg, Allen 14
 Gironde, Olivério 59, 60
 Gödel, Kurt 68
 Goethe, Johann Wolfgang von 8, 26, 39, 67
 Góngora y Argote, Luis de 13
 Gordon, Noah 44
 Grisham, John 45
 Grunewald, Jose Lino 9, 10, 27, 28
 Guimarães, Hélio 35
 Guimarães, Júlio Castãnon 80
 Guinsburg, Gita K. 65
 Guinsburg, Jacó 75, 76
 Hasek, Jaroslav 48
 Heaney, Seamus 69, 70, 72
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 15, 16, 17
 Heidegger, Martin 30
 Heliadora, Barbara 75, 77
 Hesiodo 10, 11, 18
 Heywood, Vermon Hilton 67
 Hitler, Adolf 35
 Hoelderlin, Johann Christian Friedrich 30, 43, 77, 78
 Hofmannstahl, Hugo von 77
 Holanda, Sérgio Buarque 28
 Homero 20, 43
 Hopkins, Gerard Manley 13, 69
 Horácio (Quintus Horatius Flaccus) 18, 80
 Horkheimer, Max 25
 Horward, Richard 23
 Houaiss, Antonio 1, 2
 Huídobro, Vicente 59
 Ivo, Ledo 39
 Jakobson, Roman 26, 27, 28
 James, Henry 41, 42, 64, 65,
 J6 27, 29
 Johnson, Barbara 47
 Johnson, Samuel 55
 Jovanic, Aleksandr 48
 Joyce, James 1, 2, 40, 55, 73, 74
 Kafka, Franz 26, 48, 58
 Kant, Immanuel 16, 34, 58
 Kaváfis, Konstantinos 55, 57
 Kazantzákis, Nikos 50, 57
 Kermode, Frank 30, 31
 Klages, Ludwig 77
 Kramer, Samuel Hoah 28
 Krausz, Luis 30
 Kundera, Milan 49
 Kury, Mario da Gama 5, 6, 20
 Labarrière, Pierre-Jean 17
 Lafer, Mary de Camargo Neves 11
 Larbaud, Valérie 73
 Lavergne, Philippe 73
 Lautreamont, Comte de 12
 Lawrence, D. H. 36, 77

Leibniz, Gottfried Wilhelm Leibniz 34
 Lesbos, Safo de 25
 Lewis, Clive Staples 36
 Li, William 25, 32
 Lima, Jorge de 20, 50
 Lima, Jose Lezama 40, 41
 Lins, Álvaro 59
 Lopes, Rodrigo Garcia 15
 Loria, Carlos 80
 Louys, Pierre 46, 47
 Lowell, Robert 69
 Lucrecio (Titus Lucretius Carus) 18
 Lukacs, George 24
 Magaldi, Sábato 75, 76
 Maimônides (Moshé Ben Maimon) 4, 5
 Malherbe, François de 80
 Mallarmé, Stéphane 9, 10, 12, 39, 46, 47
 Martins, Cristiano 73
 Marx, Karl 68
 Massi, Augusto 12, 13, 55, 57
 Matos, Luiz Fernando Franklin de 38
 Maupassant, Guy de 41, 42
 Mauro, Ítalo Eugênio 72, 73
 Mazário, Helena 26
 Meireles, Cecília 39
 Melo, Francisco Manuel de 32
 Mendonça, Maurício 15
 Menezes, Emilio 80
 Meneses, Paulo 15, 16, 17
 Miller, A. V. 16
 Miller, Henry 45
 Milton, John 30, 58
 Miranda, Sá de 32
 Moisés, Massaud 28
 Montagnoli, Marcos G. 50
 Moore, George 1
 Moore, Marianne Craig 36
 Motta, Leda Tenório 45, 46, 79, 80
 Müller, Adalberto 80
 Mueller, Marcos Lutz 15, 17
 Muir, Edward 36
 Nagel, Ernest 68
 Nahaissi, Giuseppe 4
 Nascimento, Milton Meira 37, 38
 Nerval, Gérard 12, 13
 Nestrovski, Arthur 22, 23, 30, 41, 42, 46, 47, 48, 49, 57, 59
 Neto, João Cabral de Melo 36
 Newman, James 68
 Nida, Eugene A, 28
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 39, 78
 Nunes, Carlos Alberto 43
 Odorico Mendes, Manuel de 7, 20, 43
 Oliveira, Paulo 9
 Ottoni, José Eloi 27, 28
 Ouránis, Kóstas 57

Ovídio 18, 20
Paes, José Paulo 39, 49, 51, 55, 56, 57
Palamás, Kostis 55
Paladas 57
Palma-Ferreira, João 2
Parmênides 6
Pater, Walter 57
Paz, Octavio 12
Penafort, Onestaldo 8
Perdigão, Paulo 62
Perrone-Moisés, Leyla 21
Pessanha, Camilo 73
Pessoa, Fernando 2, 21, 80
Pignatari, Décio 8, 9, 68
Pinera, Virgilio 41
Pinto, Mons. José Alberto de Castro 28
Pirandello, Luigi 75, 76, 77
Platão 25, 39, 54
Plath, Silvia 14, 15
Poe, Edgar Allan 50, 80
Ponge, Francis 79
Pope, Alexander 3
Pound, Ezra 18, 50, 63
Pozanco, Victor 73
Proust, Marcel 22, 23, 41, 42, 45
Protágoras 54
Púchkin, Aleksandr Serguêievitch 26, 27
Pulci, Luigi 3
Py, Fernando 22, 23
Quental, Antero de 18
Quevedo 60, 67
Quintiliano, M. Fábio 10
Rabelais, François 30
Racine, Jean Baptiste 63
Ramos, Péricles Eugênio da Silva 2
Rilke, Rainer Maria (René Karl Wilhelm Joseph Maria Rilke) 39, 40, 77, 78
Rimbaud 12, 21, 22, 68
Ristos, Yanis 55, 57
Rodin, Auguste 39
Rodrigues, Antonio Medina 5, 20
Ronsard, Pierre 67
Rosa, Guimarães 7
Rosa, Noel 7
Rosenfeld, Anatol 60
Rousseau, Jean-Jacques 12, 30, 37
Rubens, Sérgio 42
Russell, Bertrand 2, 33, 34, 68
Sade, Marquês de 64
Santos, Luiz Henrique Lopes de 34, 35
Saramago, José 19
Sartre, Jean-Paul 46, 61
Schelling 58, 59
Schiavo, José 28
Schneiderman, Boris 26
Schüler, Donaldo 73, 74

Schwartz, Jorge 59
 Schwob, Marcel 48
 Séferis, Giorgos 40, 55, 56
 Sena, Jorge de 27
 Sêneca 32
 Shafer, Peter 25
 Shakespeare, William 8, 30, 58
 Sheridan 8
 Silva, Domingos Carvalho 39
 Silva, Dora Ferreira da 77, 78
 Silveira, Francisco Maciel 76
 Snell, Bruno 42
 Sófocles 5, 6
 Sofonisco, Eugênio 41
 Southey, Robert 3
 Souza, Erthos Albino de 28
 Souza, Paulo César 1, 61
 Spitzcovsky, Jaime 4
 Stanislaus 1
 Sterne 3
 Stevens, Wallace 30, 31
 Stone, Sharon 58
 Swedenborg, Emanuel 12
 Swift 3
 Szarzynsky 67
 Tchépek, Karel 48, 49
 Thoureau, Henry 37
 Tolstói 26
 Torrano, Jaa 10, 11
 Tuffani, Maurício 68
 Turguêniev 27
 Turnow, Scott 15
 Ungaretti, Giuseppe 63, 66, 67
 Valadares, Eduardo de Campos 77, 78, 79
 Valéry, Paul 21, 46, 47, 55
 Vallejo, César 59
 Vaz, Henrique de Lima 15
 Veyne, Paul 32
 Vico, Giambaptista 75
 Vieira, Trajano 43
 Virgilio 18
 Vitalis, Janus 67
 Vizioli, Paulo 2, 29, 49, 51, 52, 57, 58, 59
 Voltaire, François Marie Arouet 38
 Wagner, Richard 29
 Walcott, Derek 49, 50, 51, 52
 Weben 23
 Weiskel, Thomas 30
 Welles, Orson 57
 Whitehead, Alfred North 68
 Wilde, Oscar 1
 William, Carlos William 14, 50
 Wilson, Edmund 75
 Wittgenstein, Ludwig Josef Johann 33, 34, 35, 52, 53,
 Woolf, Virginia 3

Wordsworth, William 29, 57, 58, 69
 Yeats, William Butler 29, 67, 69, 77
 Yugen 30
 Yurkievitch, Saúl 59
 Zakythinós, Aléxis 57
 Zola, Émile 1

ÍNDICE ANALÍTICO

A Balada do Velho Marinheiro 58
 A Canção dos Nibelungos 29
 A Cisterna 55
 A Filha do Capitão 26
 A Filosofia da Composição 80
 A Firma 44
 A Fonte de Narciso 37
 A Ira de Aquiles 43
 A History of Western Philosophy 2
 A la Recherche du Temps Perdu 22
 A Mão do Artista 36
 A Prova de Gödel 68
 A Pupila do Zero 59
 A Tarefa do Tradutor 28
 A Trilogia Tebana 7
 A Visão do Juízo 3
 A Writer's Diary 3
 Adolphe 42
 Altazor 59
 Antígona 5, 6, 7
 Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica 19
 Antologia Oxford da Literatura 30
 Aphrodite 46
 Anuário do Jardineiro 49
 Ars Amatoria 18
 Arte de Amar 18, 19
 As Asas da Pomba 64, 65
 As poesias de Lorde Byron 2, 3
 Aurélia 12
 Auto-Retrato Poético 40, 41
 Bardos Ingleses e Críticos Escoceses 3
 Beppo: Uma História Veneziana 3
 Birds, Beats and Flowers 36
 Blindness and Insight 31
 Byron no Brasil: Traduções 2
 Canções de Bilitis 46, 47
 Cantos 50, 63
 Carta a d'Alembert 38
 Christabel 58
 Cidadão Kane 57
 Ciência da Lógica 17
 Coisas Íntimas 49
 Contrato Social 37
 Coup de Dés 9
 Crepúsculo 77, 78

De Breuitate Uitae 32
 Dialética Negativa 23
 Diário de Bordo 3 55
 Divina Comédia 9, 13, 63, 72
 Don Juan 3
 Don Quixote 44
 Dublinenses 73
 Édipo em Colono 5, 6
 Édipo Rei 5, 6
 Elegias de Duino 39, 40
 Em Busca do Tempo Perdido 22, 23, 42
 Enciclopédia 16
 Epigramas 47, 57
 Farwell to love 67
 Fenomenologia do Espírito 15, 16
 Filadélfia 44
 Finnegans Wake 1, 73, 74
 Formação da Literatura Brasileira 20
 Forms of Attention 30
 Forte como a Morte 42
 Francis Ponge - O objeto em Jogo 80
 Fugados 40
 Gênesis 5
 História de la Eternidad 81
 Histórias Apócrifas 44, 48
 History and Value 30
 Ievguêni Oniéguin 26
 Iliada 42, 43
 Iluminações 12
 Infinito Pessoal ou A Arte de Amar 19
 Instinto Selvagem 58
 Invenção de Orfeu 20, 50
 Investigações Filosóficas 35, 52, 54, 55
 Itinerário de Pasárgada 36
 James Joyce 1
 Kubla Khan 58
 L'Après Midi d'un Faine 8
 La Femme et le Patin 46
 L'Histoire Commence à Sumer 28
 Literary Guide to the Bible 30
 Livros de Horas 39
 Lorde Jim 11
 Maimônides - Os 613 Mandamentos 4
 Mil e uma Noites 80
 Minima Moralia 23, 24, 25
 Mitologia Grega 10
 Modern Masters 30
 Morte a Crédito 46
 New Selected Poems 69
 No Útero do Nada 59
 Nostromo 11, 12
 Novo Dicionário de Personagens Biblicos 28
 O Anel dos Nibelungos 29
 O Asno de Ouro 13
 O Bom Soldado Schweik 48

O Coração das Trevas 11
 O Corvo e suas traduções 80
 O Diário 8
 O Discurso Sobre a Desigualdade 37
 O Dito Interdito de Virgílio Pinera 41
 O Dossiê Pelicano 44
 O Eco de Ouro e Eco de Bronze 13
 O Existencialismo é um Humanismo 61
 O Homem e o Druida 78
 O Jogo das Decapitações 41
 O Livro de Jó 27, 28
 O Naufrágio de Deutschland 13
 O Partido das Coisas 79
 O Porta-Estandarte Cristóvão 37
 O Princípio Poético 47
 O Retrato de Dorian Gray 1
 O Segredo de Makropulos 48
 O Ser e o Nada 61, 62
 O Soldado 57
 Odisséia 20, 49
 Omeros 49, 50, 51
 Ônus da Prova 44
 Os Lusíadas 3
 Os Rivais 8
 Os Trabalhos e os Dias 11
 Panorama do Finnegans Wake 1, 2
 Paterson 50
 Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira 28
 Pequenos Poemas em Prosa 12
 Pierre Menard 21, 46
 Poemas Novos 40
 Poesia Alheia 65, 67
 Poesia Moderna Grega 55
 Poesia Norte-Americana 37
 Poetas Gregos Contemporâneos 57
 Poetry, Narrative, History 30
 Principia Mathematica 34, 68
 Princípio Poético 50
 Princípios de Filosofia do Direito 14
 Princípios de Tradução Exemplificados pela Tradução da Bíblia 28
 Recherche 40
 Remédios do Amor 18
 Retrato de uma Senhora 65
 Retrato do Amor quando Jovem 8
 Retrato do Artista quando Jovem 73, 75
 Riverrun - Ensaio sobre James Joyce 23
 Romeu e Julieta 8
 Sobre a Brevidade da Vida 32
 Sobre a Literatura 49
 Teogonia: a origem dos deuses 10, 11
 The Age of Anxiety 36
 The Ambassadors 64
 The Dyer's Hand 36, 37
 The Genesis of Secrecy 30
 The Golden Bowl 64

The Oxford Authors 30
The Sense of an Ending 30
The Waste Land 29
Tora 4
Tractatus Logico-Philosophicus 33, 34 52
Tratado de Terminologia Lógica 5
Trilce 59
Tristan Shandy 3
Ulisses 1, 2, 55, 73, 74, 75
Um Apetite pela Poesia 30, 31
Uma Teoria Lingüística da Tradução 28
Viagem ao Fim da Noite 45
Vida Nova 8, 9
Vidas Imaginárias 48
Voyage au Bout de la Nuit 45
Zorba, o Grego 57