

NORMA RAGGHIANI VISCARDI

O duplo postulado universal-particular e a polêmica em torno da
tradução de poesia: Um estudo sobre a *matemática da tradução*
poética de José Paulo Faes

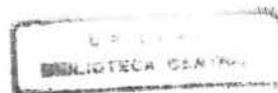
Dissertação apresentada ao Departamento de Lingüística
Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Lingüística
Aplicada na Área de Tradução.

Orientador: Professor Doutor Paulo Roberto Ottoni.

Campinas

Unicamp - Instituto de Estudos da Linguagem

1998



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Ex
IMPRES.	3654F
PROJ.	229/99
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	13/02/99
N.º CPD	

CM-00121000-7

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

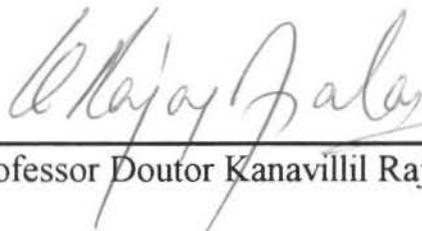
V821d Viscardi, Norma Ragghianti
O duplo postulado universal / particular e a polêmica em torno da tradução de poesia: um estudo sobre a "matemática da tradução poética" de José Paulo Paes / Norma Ragghianti Viscardi. -- Campinas, SP: [s.n.], 1998

Orientador Paulo Roberto Ottoni
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem

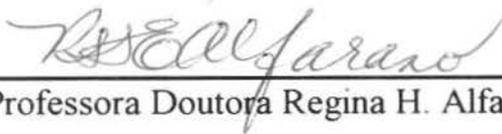
1 Poesia moderna - Grécia. 2 Paes, José Paulo, 1926- I Ottoni, Paulo Roberto II Universidade Estadual de Campinas Instituto de Estudos da Linguagem III. Título



Professor Doutor Paulo Roberto Ottoni



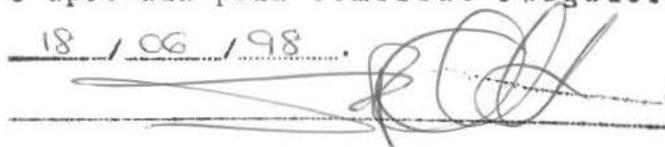
Professor Doutor Kanavillil Rajagopalan



Professora Doutora Regina H. Alfarano

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por NORMA RAGGHIANI VISCARDI

e aprovada pela Comissão Julgadora em
18 / 06 / 98.



Agradecimentos

Ao professor doutor Paulo Ottoni, pela orientação rigorosa e pelo incentivo desde o início.

À professora doutora Maria José Coracini e ao professor doutor Kanavillil Rajagopalan, pelas contribuições valiosas no Exame de Qualificação.

A todos os professores do Instituto de Estudos da Linguagem, com quem mantive contato no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do IEL, pelo atendimento sempre cordial e eficiente.

À Capes, pelo apoio financeiro.

À Paula Arbex do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de São Paulo e à Cristiane Scanavini, pela leitura crítica deste trabalho.

Aos colegas do IEL, especialmente Maria Helena Glass, Neusa Vollet, Olívia Niemayer e Lúcia Kramer, pelas discussões e trocas enriquecedoras.

Aos amigos, pelo apoio de sempre.

Aos meus filhos Pietro e Caio, pelo carinho e pela compreensão.

**Ao meu pai Durval Raghianti (*in memoriam*)
pelo estímulo e pela confiança.**

Resumo

Focalizando o modelo de tradução de poesia do renomado poeta, ensaísta e tradutor José Paulo Paes *uma matemática da tradução poética* em *Tradução: A ponte necessária*, esta dissertação aborda uma das questões mais polêmicas no âmbito teórico da tradução, há pelo menos dois séculos: a chamada “problemática” da tradução em geral, que diz respeito à possibilidade e aos limites da tradução de poesia. Ao longo das quatro partes que o compõem, este estudo visa mostrar que a principal tendência teórica de tradução poética deste século - a da lingüística estruturalista - da qual o modelo de Paes é uma manifestação, funda-se num certo ideal de traduzibilidade que guarda a noção de universal (significado) e particular (línguas franqueadas no processo de tradução) como pólos fixos e antagônicos, configurando desse modo, a tradução como uma atividade de caráter reflexivo ou refletidor de um sentido transcendental que se reproduz nas línguas, a despeito de suas idiossincrasias lingüísticas e culturais. Tal conceito de tradução segue o princípio da dissociação de uma unidade originária de dimensão universal; unidade essa que, em se tratando de tradução de poesia, recebe convencionalmente o nome de *poeticidade*. O objetivo desta reflexão de postura pós-estruturalista em torno da *matemática da tradução poética* de Paes é argumentar que, exatamente por constituir-se no ponto “crítico” e “paroxístico” da tradução em geral, e não se deixar domesticar pelas teorias para ela até o momento articuladas, a tradução dita poética deflagra uma complementariedade e interdependência entre o universal e o particular, o que a caracteriza como uma atividade antes *construtora* do que *refletidora* da convencionalmente chamada *poeticidade*. A partir desta reflexão, podemos concluir que a configuração “problemática” da tradução poética, questão central deste estudo, resulta de uma construção temporal e culturalmente constituída, sendo, portanto, redimensionável.

Abstract

This paper, focused on the poetry translation model of the well known poet, essayist and translator José Paulo Paes uma matemática da tradução poética in Tradução: A ponte necessária, deals with one of the most polemical issues within the theoretical realm of translation for at least 200 years: the so called “set of problems” of translation in general, related to the limits and possibility of translating poetry. This paper will show, along the four parts into which it is divided, that the main theoretical trend of translating poetry of this century, the one of the structuralist linguistics of which the model of Paes is an exponent, is based upon a kind of ideal translatability that carries the idea of universality (meaning) and particularity (languages used in the translation process) as fixed and antagonic poles, thus making translation a reflexive activity or an activity that reflects a transcendental meaning that is conveyed by languages, whatever their linguistic and cultural features. This concept of translation follows the principle of the dissociation of an original unity of universal dimension; a unity that, as we are dealing with the translation of poetry, is conventionally known as poeticity. The objective of this post-structuralist slance about the mathematics of the translation of poetry is to state that, precisely because it is the “critical” point of translation in general and because it cannot be tamed by the theories elaborated for it, the so called poetic translation sets forth a complementarity and interdependency between universality and particularity that defines it as an activity better constructive than reflective of the conventionally defined poeticity. Based on this premise, we may state that the “set of problems” of translating poetry that is the core issue of this paper comes from a construction temporally and culturally created and is, therefore, able to be reshaped.

Sumário

Introdução	08
Parte I	Traduzindo a especificidade do poético: Uma polêmica.....	12
Parte II	A “Problemática” da tradução poética pela ótica de José Paulo Paes.....	26
Parte III	Uma matemática da tradução poética: 1 - O mito bíblico do Gênesis: Uma metáfora da tradução poética.....	46
	2- A tradução de um poema.....	52
Parte IV	O duplo postulado universal-particular na tradução: Um retorno à Bildung.....	62
Considerações finais		70
Referências Bibliográficas		74
Apêndice		79

O que esta instituição (a universidade) não pode suportar é que alguém interfira na língua, considerando tanto a língua nacional como, paradoxalmente, um ideal de traduzibilidade que neutralize esta língua nacional. Nacionalismo (particular) e universalismo. O que esta instituição não pode suportar é uma transformação que não deixe intacto nenhum destes dois pólos complementares.

Jacques Derrida
Living on: Borderlines

Introdução

Esta dissertação caracteriza-se como uma proposta de redimensionamento de uma das questões mais polêmicas no âmbito teórico da tradução: a traduzibilidade poética; sua possibilidade do ponto de vista teórico e seus limites em face das idiossincrasias das línguas franqueadas no processo de tradução.

No século XX, com o advento da lingüística estruturalista, esta questão adquire uma dimensão científica que visa, sobretudo, definir e sistematizar, com base em critérios objetivos, definitivos e universalizantes, um modelo “teórico ideal” de tradução poética.

A mola propulsora desta procura por um modelo “ideal” é o dilema que se coloca aos tradutores em geral e não apenas ao tradutor de poesia: aproximar mais o texto traduzido das idiossincrasias da língua do leitor ou da língua do texto original, com o mínimo de “perdas” e “infidelidades” com relação ao significado transcendental da obra.

Dentre os primeiros e mais significativos estudos que procuraram responder a essa questão destaca-se o de Eugene Nida (1964), cuja visão de tradução é a de que esta constitui um ato comunicativo e que, a partir daí, haveria duas possíveis maneiras de traduzir: por intermédio da *equivalência formal* ou da *equivalência dinâmica*. Na *equivalência formal* de Nida visa-se produzir uma tradução que se aproxime o mais possível dos elementos lingüísticos e culturais do texto original. A *equivalência dinâmica*, ao contrário, proporciona ao leitor um texto familiar, não apenas em nível de construção lingüística e estilística, mas também em termos de elementos extralingüísticos.

Este dilema acerca da opção “ideal” e os limites que um ou outro tipo de equivalência impõe ao tradutor são temas recorrentes no momento atual das pesquisas em tradução e podem ser apontados em estudos específicos sobre tradução poética, dentre os quais destacamos, além daquele do próprio José Paulo Paes (1990), o de Francis Aubert (1993), Mário Laranjeira (1993) e Haroldo de Campos (1992). Em cada um destes estudos vemos a tradução concebida, assim como em Nida (1964), como um processo

que, por ressaltar a “iconicidade” do signo, impõe ao tradutor servidões quanto à especificidade do poético.

Este estudo mostra inicialmente que todo o entrelaçamento teórico derivado desse empreendimento de caráter científico na área da tradução, empreendimento esse articulado a partir do paralelo entre a tradução de poesia e a solução de problemas matemáticos, propostos, no início do século, por Ludwig Wittgenstein (apud Steiner, 1975, p. 275), leva invariavelmente a uma série de questionamentos que ora diz respeito à própria possibilidade teórica da tradução, ora problematiza os limites dessa traduzibilidade em face das idiossincrasias das línguas e culturas envolvidas neste processo. Cria-se assim um círculo vicioso de questionamentos, configurado em nível teórico como a problemática da tradução em geral.

De acordo com Jacques Derrida (1985), toda essa “problemática” tem como princípio um certo ideal de traduzibilidade de caráter refletidor ou transpositivo, fundado na identidade do particular e do universal como pólos fixos e antagônicos. Dito de outro modo, Derrida mostra-nos que a oposição universal-particular constitui a base de toda a operação teórica polêmica que cerca os estudos da tradução neste século.

A aplicação desse princípio funcional à tradução, como aponta o autor, remonta aos românticos alemães no século XIX e à formação da *Bildung*, momento em que, em função de seu papel fundamental na formação da língua e literatura alemãs, a tradução deixa de ocupar o lugar de “não-manifesto” e passa a ser intensamente discutida como um modo de *rapport* com o estrangeiro. Segundo Derrida (1985), é deste *rapport* com o estrangeiro, fundado na oposição universal-particular, que se constitui a filosofia schellingeana da tradução poética; vertente de pensamento em torno da tradução que reforça a noção de diferença entre as línguas e preserva a configuração antagônica dos pólos universal-particular. Tal configuração, em última instância, diz respeito a um sentido transcendental (universal) que se reflete nas línguas (particular).

Sendo este o princípio funcional de toda a discussão teórica sobre tradução deste século, podemos afirmar que, ao mesmo tempo em que nos forneceu os elementos para a formação das principais teorias de tradução do século XX, a Alemanha romântica nos legou também a “problemática” da tradução em geral, que, como afirma Paes (1990), “avulta com exemplar nitidez na tradução poética” (p. 70).

Ao longo deste estudo mostraremos que por ser, e por sempre ter sido, a tradução dita poética o caso “crítico” e “paroxístico” da tradução em geral, traz ela em cena a complementariedade entre as línguas e a complementariedade e interdependência entre os pólos universal-particular. A partir disso, destacamos como nossa hipótese central que a “problemática” da tradução poética, fundada na *oposição* universal-particular, resulta de uma construção temporal e culturalmente constituída e portanto, em princípio, redimensionável.

Para argumentar em torno desta hipótese, focalizaremos nesta dissertação o modelo de tradução poética de Paes (1990) *uma matemática da tradução poética*. Na primeira parte abordaremos a polêmica em torno da “especificidade” do poético; na segunda parte discutiremos a “problemática” da tradução poética pela ótica de Paes e, na terceira, examinaremos, por meio de uma postura pós-estruturalista de linguagem e tradução, os princípios e as limitações do modelo do tradutor como representante da tendência teórica de maior influência na área. Na quarta parte abordaremos a formação do construto teórico que rege o modelo de Paes e a grande maioria dos estudos atuais acerca da tradução poética, destacando o princípio funcional subjacente a toda essa problemática.

A relevância desta pesquisa para os estudos da tradução e para a formação de tradutores está em redimensionar esta antiga e interminável polêmica que, conforme já destacamos, sugere uma reflexão antes em termos de ideal de traduzibilidade do que de um modelo teórico “ideal” de tradução de poesia. Pensamos que uma reflexão que leve em conta a construção de sentido no processo de tradução, construção essa que se dá por meio do contato entre as línguas e do modo como o tradutor as articula, poderá trazer maiores contribuições para os estudos nesta área, na medida em que abordará um número maior de variáveis do processo tradutório. Nesse sentido, este estudo pode contribuir para uma melhor atuação daquele que o próprio Paes considera o mais “humilde dos profissionais da linguagem”, mas de cujo exercício, em geral, pode-se extrair muitos superlativos.

PARTE I

Traduzindo a especificidade do poético: Uma polêmica

Mallarmé nos falou da angústia do poeta ante o infinito da página em branco, mas não sei de ninguém que tenha jamais falado da angústia do tradutor ante o infinito da página impressa. Da página cheia de pequenos sinais negros onde se consubstanciam idéias e sentimentos alheios que ele, tradutor, tem de tornar seus para poder compartilhá-los, num gesto de *charitas*, com os falantes do seu próprio idioma aos quais a barreira lingüística proíbe o acesso àquela mesma página impressa, tão angustiante.

José Paulo Paes
Tradução: A ponte necessária

Em 28 de maio de 1995, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma entrevista com o ensaísta, poeta e tradutor José Paulo Paes por ocasião do lançamento da coletânea *Poemas*, do escritor modernista grego Giorgos Seféris, Prêmio Nobel de Literatura de 1963. Nesta entrevista, Paes, um dos mais versáteis e conceituados tradutores em atividade no país, fala de sua relação com a literatura grega e com a tradução, em especial a tradução de poesia, que define como o estado possível de um texto literário em outro idioma” (OESP, 199, p. D12).

Os comentários do tradutor nesta entrevista intitulada *Paes traduz poesia atemporal de Seféris*, são relevantes para este estudo que se insere na área

tradução e, por isso, o inauguram, por destacarem um dos temas mais polêmicos no âmbito teórico da tradução: a tradução poética; sua possibilidade e seus limites.

Considerado um intelectual de grande erudição, que apenas nos últimos dois anos publicou mais de seis livros por editoras diferentes – dentre eles, *Gaveta de tradutores* (1996) e *Os perigos da poesia - e outros ensaios* (1997) –, Paes afirma nesta entrevista com o jornalista Carlos Graieb que seu primeiro contato com a poesia grega moderna ocorreu por intermédio da tradução de Marguerite Yourcenar (1955) dos poemas do renomado escritor alexandrino de origem helênica, Konstantinos Kaváfis.

Como conhecedor do demótico (grego moderno), Paes ressalta que, a despeito do prestígio de Yourcenar na Europa dos anos 50, sua leitura da versão em prosa da escritora francesa causou-lhe a sensação de que algo de fundamental na obra de Kaváfis não fôra mantido na tradução francesa, paradoxalmente considerada pelo público leitor europeu da época como de excelente qualidade literária.

A “falha” na versão de Yourcenar a que Paes se refere diz respeito ao fascínio do grego moderno, o demótico em que, sabe-se, não se registram mortes de palavras do grego clássico, mas apenas nascimentos. A esta diglossia, uso de termos da Katharévoussa (grego clássico) no poema em demótico, o tradutor atribui a função de *operador poético*, em sua opinião, uma peculiaridade fundamental na poesia de Kaváfis e na poesia grega moderna em geral. Tal peculiaridade, como aponta Paes, reflete um sentimento de nulidade do presente em face de uma tradição rica e multifacetada de uma Grécia herdeira de quatro passados: o homérico, o helênico, o greco-romano e o bizantino. Para o tradutor, este sentimento, o *Romaikós Kaimós* que ele traduz por *Mal*

da Grécia , encontra na diglossia empregada na poesia de Kaváfis, e de outros poetas modernistas gregos, uma de suas formas mais fortes de expressão.

Podemos afirmar que os comentários de Paes apontam uma “imperfeição” na tradução de Yourcenar que, com vistas a adaptar os poemas de Kaváfis às exigências estéticas de sua época - a poesia estava fora de moda na Europa no início dos anos 50 , negligenciou um traço poético fundamental do poeta. Subentende-se por isso que Yourcenar foi “infiel” ao que existe de essencial na obra do poeta alexandrino: sua poeticidade mesma; na concepção do tradutor, um traço de dimensão transcendental que deveria ser reproduzido no francês da forma como o faria seu próprio autor se originalmente redigisse o poema naquela língua.

O conceito de poeticidade em Paes - o tradutor estabelece uma distinção clara e objetiva entre texto “poético” e texto “não-poético” - funda-se no princípio da transcendentalidade que guarda o “poético” como uma qualidade universal reflexível em todos os idiomas, a despeito de suas idiossincrasias lingüísticas e culturais, por meio dos chamados operadores poéticos , como por exemplo, a diglossia ou a aliteração, peculiares a cada língua, mas que, na concepção do tradutor, carregam uma intenção poética de dimensão universal.

Convém ressaltar, entretanto, que neste estudo não corroboramos a divisão dicotômica entre poético e não-poético assinalada pelo tradutor, posicionamento que retomaremos em nossas considerações finais. Não obstante, por focalizar a concepção de Paes de tradução poética como instrumento principal de sua análise, esta dissertação reporta-se à questão como ela se apresenta nos escritos do poeta e tradutor.

Voltando à “falha” na tradução de Yourcenar, Paes revela que foi ela a mola propulsora de seu envolvimento com a tradução de poesia grega moderna; experiência que até o momento rendeu coletâneas de destaque como: *Poemas de Konstantinos Kaváfis* (1982), *Gregos e baianos* (1985), *Poesia moderna da Grécia* (1986), *Poetas gregos contemporâneos* (1986), *Poemas de Giorgos Seféris* (1995a) e *Poemas da Antologia Grega ou Palatina* (1995b). Ele afirma: “O estudo não parou mais depois que percebi que havia mais por trás daqueles poemas do que a versão dela [de Yourcenar] deixava perceber” (OESP, 1995, p. D12).

Por outro lado, curiosamente, como assinala o próprio Paes em nota liminar de sua versão dos mesmos poemas distingüida com o prêmio Jabuti de 1985 *Poemas de Konstantinos Kaváfis*, a tradução em prosa de Yourcenar, além de orientar seu trabalho, consolidou um processo que impôs a literatura grega moderna da Grécia, fundada por Dionisios Solomós em 1923⁽¹⁾, no contexto mais rico e amplo da Weltliteratur.

(1) Como nos informa André Mirambel (1965) em *La littérature grecque moderne*, a tendência estética denominada moderna na literatura grega corresponde ao período da história da Grécia com início na libertação do país do domínio otomano em 1923, e seguindo até os dias atuais. A cronologia específica da história grega indica três períodos; a saber, o período antigo que se estende de seus primórdios até a queda de Constantinopla em 1453; o período medieval que abrange quatro séculos de domínio turco (otomano), e o período moderno que teve início com a libertação do domínio otomano e se estende até os dias atuais.

Esta espécie de bolsa mundial de valores literários já conhecia a tradução francesa de Grivas , em 1947 e a inglesa de Mavrogordato, em 1952. A crítica assinala, entretanto, que foi por intermédio de Yourcenar que os encantos da obra de Kaváfis foram revelados a um número maior de leitores europeus.

De fato, se não fosse pelo prestígio da escritora francesa, a literatura grega pós-domínio otomano, até então marginalizada em virtude das dificuldades de acesso impostas pela barreira das línguas que não tinham a circulação extrafronteiras do francês, do inglês, do espanhol e do alemão, não receberia um prêmio Nobel de Literatura, conferido em 1963 a Giorgos Seféris, outro modernista grego e tema da entrevista que deu início a este estudo. Como admite o próprio Paes (1995a): “A circunstância de os critérios de escolha da Academia Sueca serem a mais das vezes discutíveis, não diminui a importância do prêmio Nobel” (p. 11).

Retomando as críticas de Paes à tão aclamada tradução de Yourcenar, essas, como vimos, deflagram uma polêmica na área da tradução. Tal polêmica configura-se em questões recorrentes, como: “Em que medida o leitor que lê um poeta estrangeiro traduzido está lendo a poesia estrangeira”? (Laranjeira, 1996, p. 17), e parece a um só tempo tão atual, tendo gerado, entre outras, as recentes publicações de estudiosos brasileiros como *Tradução: A ponte necessária*, do próprio José Paulo Paes (1990), *Da tradução como criação e como crítica em Metalinguagem e outras metas*, de Haroldo de Campos (1992), *As (in)fidelidades da tradução*, de Francis H. Aubert (1993) e *Poética da tradução*, de Mário Laranjeira (1993), e tão antiga quanto a própria história dos estudos da tradução, com início na Inglaterra do século XVII.

Como aponta John Milton (1993), grande parte das discussões sobre a tradução poética, que, como vimos, constitui-se na problemática da tradução em geral, remonta às primeiras tentativas de teorização do ato de traduzir da *Época Augustan*, na Inglaterra no final do século XVII e início do século XVIII, quando John Dryden postulou dois tipos de tradução, a saber: a *metáfrase*, tradução palavra por palavra e linha por linha, e a *paráfrase* ou tradução com latitude, em que as palavras não são seguidas tão estritamente quanto seu sentido. Tais idéias, ainda de acordo com Milton, já haviam sido antecipadas por Sir John Denham, em 1648 no poema *To Sir Richard Fanshawe upon his translation of Pastor Fido* (2):

É tal a nossa Insânia, Sina e Presunção,
Que poucos, sem o dom da escrita, preferem a Tradução.
Mas o que neles de Arte ou voz é ausência,
Em ti é modéstia ou Preferência.
Enquanto esta obra restaurada por ti permanece
Livre dos vícios de mão que só empobrece.
Seguro de Fama, desejas somente o adular,
Menos honra para criar do que para resgatar.
Nem deve um gênio menor do que o do criador
A tradução tentar, pois sendo ele do espírito doador,

2) Tradução de Fernando Dantas, in John Milton, *O poder da tradução*. Ars. Poética, 1993, pp. 23-24.

Todos os defeitos do céu e da terra mantém,
Em vão se cansam, pois nada pode ser gerador
De um espírito vital, senão um vital calor.
A esse caminho servil tens o brio de renunciar
Palavra por palavra, linha por linha traçar.
São criações penosas de mentes servis,
Não os efeitos de poesia, mas Dores vis;
Arte barata e vulgar, cuja miséria não transfere
Asas às idéias, mas sempre às palavras adere.
Buscas caminhos novos e mais nobres
Para tomar Traduções e tradutores menos pobres.
Eles, porém, preservam as Cinzas, e tu a Chama,
Fiel ao seu sentido, mais fiel à sua fama.
Vadeando suas águas, onde raso for,
Que delas brote e flua segundo o teu dispor;
Restaurando com bom senso certa fascinação
Perdida ao mudar de tempos, de língua ou de Região.
Nem mesmo à sua Métrica e Época atado,
Traíste sua Música com Verso mal-acabado,
Nem foram os nervos de força precisa
Esticados e dissolvidos numa grande indecisa:
Mesmo assim, (se pudéssemos considerá-la tua)
Teu espírito ao seu círculo confinado continua.
Novos nomes, novas vestes e moderna imponência,
Ao mundo que fora obra tua, pois é sabido

De alguns ilustres admirados pelo falso obtido.
 A mão do Mestre vida consegue dar
 Se área, linhas e feições de um rosto traçar,
 Com pincelada livre e arrojada, dotada de expressão
 Um ânimo instável ou um Vestido de sedução;
 Poderia ter feito igual àqueles que a fizeram menor,
 Mas no fundo sabia que o próprio traço era melhor (3).

A “insânia, a “sina” e a “presunção” a que Deham se refere no poema, concernem o sentimento contraditório do tradutor; por um lado, de angústia em face de imposições das páginas impressas que ele deverá reproduzir em outro idioma (“São criações penosas de mentes servis, não os efeitos de poesia, mas Dores vis”) e, por outro, de prazer por

(3) Such is our Pride, our Folly, or our Fate
 That few but such as cannot write, Transla
 But what in them is want of Art, or voice,
 In thee is either modesty or Choice.
 Whiles this great piece, resto'd by thee doth stand
 Free from the blemish of an artless hand.
 Secure of fame, thou justly dost esteem
 Less honour to create, than to redeem
 Nor ought a genius less than his that writ
 Attempt translation; for transplanted wit,
 All the defects of air and soil doth share,
 And colder brainslike colder climates are:
 In vain they toil, since nothing can beget
 A vital spirit, but a vital heat
 That servile path thou nobly dost decline
 Of tracing word by word, and line by line
 Those are the labour' births of slavish brains,
 Not the effects of poetry, but Pains;
 Cheap vulgar arts, whose narrowness affords
 No flight for thoughts, but poorly sticks at words.
 A new and nobler way thou dost pursue
 To make Translations and translator too.

They but preserve the Ashes, thou the Flame
 True to his sense, but truer to his Fame
 Forging this current, where find it low
 Let'st in time own make it rise and flow;
 Wisely restoring whatsoever grace
 Lost by change of Time, or tongues, or Place
 Nor are the nerves of his compacted streng
 Betray'st this Musick to unhappy Rimes,
 Nor are the nerves of his compacted strenght
 Strech'd and dissolv'd into unsinewed length;
 Yet after all, (lest we should think it thine)
 Thy spirit to his circle dost confine.
 New names, new dressings and the modern cast,
 Some scenes, some persons alter'd hand out-faced
 he world, it were thy work; for we have known
 Some thenk't and prais'd for what was less their own.
 That Masters hands which to the life can trace
 he airs, the lines, and features of a face,
 Mary with a free and bolder stroke express
 A varied posture, or a flattering Dress;
 He could have made those like, who made the rest
 But that he knew his won design was best.

poder transformá-las (“Poderia ter sido igual àqueles que a fizeram menor, mas no fundo sabia que o próprio traço era melhor”).

Na Alemanha do século XIX, com o advento da *Bildung*, processo de formação da literatura alemã a partir do qual uma nação-estado pôde evoluir, a tradução passou a ser definitivamente abordada em âmbito teórico como a “problemática” da tradução em geral. Nesse período, em que a tradução, por promover o contato com as literaturas estrangeiras, deixou de ser o “não-manifesto” e passou a ocupar uma posição vital na formação da identidade nacional e cultural do povo alemão, a antiga polêmica, informalmente discutida em termos de “liberdades” tomadas pelo tradutor, transformou-se em um grande dilema: A tradução deve parecer estrangeira, mais próxima do texto de partida, ou fluente e natural como se tivesse sido escrita na língua do leitor?

Em virtude da influência dos estudos dos românticos alemães nas teorias de tradução no século XX; estudos esses derivados das traduções das grandes obras clássicas gregas e romanas e da tradução da Bíblia por Lutero, a “problemática” da tradução poética permanece até hoje como o tema mais polêmico e recorrente no *front* da tradução, e, como previam os filósofos d’Iena na Alemanha do século passado, a tradução poética acabou sendo polemicamente configurada ora como ciência, ora como arte, ou ainda dos dois modos a um só tempo. Isto é o que refletem algumas das questões levantadas pelos estudos nesta área, como por exemplo, a “especificidade do poético passa na tradução”? (Laranjeira, 1996, p. 17) ou “em que medida é aceitável o desvio do texto traduzido?” (Aubert, 1993, p. 8).

Estas e todas as demais reflexões sobre a temática da tradução poética, do modo como é concebida na atualidade, pressupõem haver neste tipo de tradução

predominância da materialidade do signo. Como sugerem Rosemary Arrojo e Kanavillil Rajagopalan (1992), esta abordagem da tradução poética configura o poema como um “ícone verbal cuja integridade não pode ser maculada pelo que chama de a heresia da paráfrase” (p. 61), pois guarda o literário e o poético como propriedades intrínsecas ao texto.

A partir de meados do século XX, a grande maioria dos estudos voltados para a tradução de poesia dentre os quais destacam-se *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin (1969), *Os problemas teóricos da tradução*, de George Mounin (1975), *After Babel: Aspects of language and translations*, de George Steiner (1975), e *Aspectos lingüísticos da tradução*, de Roman Jakobson (1969) passou a seguir uma abordagem lingüístico-estruturalista que, como sugere Paes, encontrou no metacódigo da matemática um meio “científico” de descrever o processo da tradução, em especial a tradução de poesia. Contudo, segundo o próprio Paes sobre o clássico de Georges Mounin, *Os problemas teóricos da tradução* “em vez de mãe, a lingüística acabou por se revelar madastra da tradutologia” (Paes, 1990, p. 33).

O tradutor refere-se ao exame feito por Mounin dos argumentos humboldtianos sobre a visão diferenciada e única que cada língua tem do mundo; visão essa a qual nenhuma outra língua poderá ter acesso e que Humboldt chamou de subjetividade lingüística. Tal pressuposto, que reforça uma ausência de correlação entre o lógico e a gramática das várias línguas, tornando-as assim impenetráveis entre si, leva-nos à conclusão de que a tradução é uma tarefa impossível do ponto de vista teórico. Então, ainda segundo Paes, por ser a poesia a forma mais condensada de linguagem e por meio

da qual convencionalmente avulta a materialidade dos signos, é fácil compreender por que a tradução poética acaba por configurar-se no “ponto crítico” ou “paroxístico” da tradução.

Em *Tradução: A ponte necessária* (1990), livro que evidencia as “armadilhas” da tradução poética, vale dizer, os jogos de palavras, os falsos cognatos, as sutilezas de estilo e as ressonâncias de um termo, entre outros aspectos, Paes refuta a tese de Mounin por meio de um modelo que denomina uma “matemática da tradução poética”. Entretanto, ao longo de seus argumentos e exemplos, o tradutor acaba detendo-se em um certo impasse acerca das condições ou dos limites desse tipo de traduzibilidade que, como vimos, é tema recorrente entre a maioria dos teóricos da tradução e que Aubert (1993) resume do seguinte modo: “Admitida a diversidade lingüística e cultural, sem as quais estaria prejudicada a própria razão de ser da tradução, até que ponto a diversidade constitui, efetivamente um conjunto de ‘servidões’ impositivas”? (p. 8).

Esta discussão acerca dos limites da tradução poética adquire uma dimensão ainda mais complexa na medida em que, quando levada às últimas conseqüências, traz de volta a objeção prejudicial com relação à possibilidade teórica da tradução a que Mounin (1975) se refere, consolidando assim um círculo vicioso de questionamentos e impasses, dos quais, a despeito de todos os esforços de renomados teóricos, não se conseguiu sair “ainda”. Talvez tenha sido esta polêmica interminável em torno de uma “possível” solução que levou Campos (1992) a afirmar:

O problema da tradução criativa só se resolve, em casos ideais, a nosso ver, com o trabalho de equipe, juntando para um alvo comum lingüistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida. É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou tradutor) *tenha da tradução uma idéia correta* como labor altamente especializado, que requer

uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de “olho criativo” isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para ação ou em ação. (pp. 46 - 47 destaque meu)

É justamente esta idéia de tradução como *recriação* que molda a *matemática da tradução poética de Paes*, modelo que representa a tendência teórica de maior influência na área de tradução na atualidade. Como herdeiro de uma tradição que, conforme vimos anteriormente, remonta às reflexões informais sobre tradução da *Época Augustan* e se fortalece como tema de ampla discussão teórica na Alemanha do século XIX, Paes (1990) concebe a tradução poética como um processo de transposição criativa, nos termos do tradutor:

Salta aos olhos a pertinência de tal ordem de idéias para uma teoria da tradução poética. Nesta, não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores poéticos nele presentes; sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a sua poeticidade mesma. (p. 37)

O que sugere esta configuração “problemática” da tradução poética?

Por que nela “perdas” e “infidelidades” são inevitáveis?

É possível que Campos (1992) tenha, de certo modo, reconhecido a necessidade de se repensar tal configuração ao afirmar: “Mas para esse fim é necessário

que o artista (poeta ou tradutor) tenha da tradução uma idéia correta” (p. 46). Não se trata exatamente de idéia “correta” ou não “correta” de tradução, mas é certo que subjacente à idéia de perdas e infidelidades na tradução, há um certo ideal de traduzibilidade cujos princípios devem ser repensados.

Vemos que, a despeito de toda a relevância dos argumentos de Paes, o autor não escapa da noção de “perda” e “infidelidade” na tradução. O fato é que, mesmo apresentando um alto nível de elaboração e argumentação, a proposta de Paes, assim como a da grande maioria de teóricos da tradução contemporâneos, não chega a uma solução quanto ao modelo teórico “ideal” de tradução de poesia, aquele em que não haja perdas e infidelidades ou no qual a ocorrência delas seja mínima.

Em face desta conclusão do tradutor, poderíamos então perguntar por que *a matemática da tradução poética*, assim como as propostas de outros teóricos brasileiros como Aubert (1993), Laranjeira (1993) e Campos (1992) não forneceram até o momento soluções para a elaboração de uma teoria da tradução poética no final do século XX. Faltaria a cada um destes tradutores e teóricos repensar seus conceitos de tradução, como assinala o trecho da citação de Campos (1992) que destacamos: “Mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou tradutor) tenha da tradução uma idéia ‘correta’.

O que sugere esta configuração “problemática” da tradução poética?

PARTE II

A “problemática” da tradução poética pela ótica de José Paulo Paes

Sendo a poesia, na feliz conceituação de Ezra Pound, a forma mais condensada de linguagem, não é difícil entender por que configura ela o ponto crítico ou paroxístico da problemática da tradução.

José Paulo Paes
Tradução: A ponte necessária

Dentre as inúmeras obras publicadas por Paes, a contar do início de sua carreira em 1947, *Tradução: a ponte necessária* é a principal contribuição do autor à área de tradução, em especial à tradução de poesia. Neste livro, publicado pela Editora Ática em 1990, Paes relata sua experiência com uma oficina de tradução de poesia que dirigiu no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, de abril a outubro de 1987.

Por refletir uma abordagem da tradução de poesia predominante entre os pesquisadores da área atualmente no Brasil, este livro é o principal instrumento desta pesquisa que, como afirmamos anteriormente, visa redimensionar toda a questão em torno da chamada problemática da tradução. O livro é, sobretudo, um relato do tradutor sobre a

“paixão” de traduzir. Nele, ao pormenorizar suas dificuldades, suas soluções e seus impasses nas traduções das obras clássicas e modernas que realizou, Paes ressalta o receio de todo tradutor de trair o texto original, o que o coloca sob o signo de Judas perante a tentação de “trair” quando não consegue dar conta de todas as “armadilhas” do texto poético; a saber, as ressonâncias de termos, os trocadilhos, os falsos cognatos e as sutilezas de estilo.

Embora corrobore a conceituação de Ezra Pound (1953) de que, por ser a poesia a forma mais condensada de linguagem, a tradução poética se configura no ponto crítico ou paroxístico da tradução em geral, Paes não compartilha da objeção prejudicial acerca deste tipo de traduzibilidade. Segundo ele, alguns dos pronunciamentos de poetas famosos contra a tradução de poesia, incorporados ao folclore da literatura como uma espécie de “fábula admonitória” (1990, p. 34), soam-lhe por demais contraditórios. O tradutor refere-se especialmente às objeções de W.H. Auden (1974) à tradução de poesia, no prefácio que escreveu para a versão inglesa dos poemas do neogrego Kaváfis, que afirmam ser a principal diferença entre prosa e poesia a possibilidade de se traduzir prosa, mas não poesia. Paes mostra, entretanto, que mais adiante no próprio texto, Auden confessa ter sido bastante influenciado, como poeta, pela poesia de Kaváfis, a que só pudera ter acesso via tradução.

Outra contradição que o tradutor aponta, desta vez entre nós, brasileiros, é a de Manuel Bandeira que, sabe-se, traduziu poesia praticamente durante toda sua vida e mesmo assim afirmou ser a poesia em essência intraduzível.

Para tentar explicar tal contradição, muitos poetas e tradutólogos apontam uma diferença entre elementos *traduzíveis* e elementos *intraduzíveis* na poesia.

Auden, por exemplo, classifica as metáforas e os símiles como traduzíveis, por tratarem-se de experiências sensoriais universais, isto é, comuns a todos os homens. Os homófonos as palavras com o mesmo som, porém com a grafia e os sentidos diferentes por outro lado, por derivarem-se de hábitos verbais locais particulares ligados aos sons e ao ritmo das palavras, são vistos pelo autor como intraduzíveis. No caso da poesia de Kaváfis, Auden, de acordo com Paes, assinala como intraduzível a diglossia; o aspecto mais característico ou particular do estilo de Kaváfis, que, como vimos na poesia do escritor grego, se refere à mistura do grego purista (Katharévousa) com o demótico, tanto no vocabulário quanto na sintaxe.

Paes não concorda com a expressão elemento “intraduzível”, pois embora acredite na especificidade do poético, coloca o trabalho do tradutor de poesia mais no plano da sinonímia do que da ortonímia; ou seja, mais no nível da nomeação aproximativa do que da aproximação absoluta, o que sugere sempre algum nível de traduzibilidade.

Esta fórmula a que Paes (1990) recorre para definir a tradução poética e, provavelmente, aquela em que se fundamentou para apontar as falhas na tradução francesa de Margarite Youcenar dos poemas de Kaváfis resume-se na seguinte reflexão do tradutor:

Verter um poema do grego, por exemplo, ou de qualquer outro idioma é, teoricamente pelo menos, reescrevê-lo em português como o faria seu próprio autor, se tivesse domínio operativo de nossa língua, *mas sem, no entanto, deixar de ser grego.* (p. 69)

Esta resposta do tradutor aos impasses do que ele mesmo denomina o “caso limite” (1990, p. 45) da problemática da tradução em geral, em princípio, pode parecer divergir da distinção que vimos em Auden entre elemento traduzível-intraduzível na poesia. Entretanto, a complexidade dos argumentos de Paes, que pretendemos detalhar mais à frente neste estudo, de certo modo, leva-nos ao mesmo princípio que molda a hipótese de Auden e, pode-se afirmar, da grande maioria dos estudos sobre tradução poética ao longo de toda a história da tradução. Como vimos anteriormente, tal princípio guarda a noção de universal (significado/poeticidade) e particular (línguas) como pólos fixos e antagônicos.

Este duplo postulado, embora curiosamente pouco ou talvez nunca abordado de maneira explícita no *front* da tradução, é, segundo Jacques Derrida (1985), a base na qual se funda toda a concepção ocidental da tradução como atividade de caráter reflexivo ou refletidor, do qual partiu toda a constituição da própria história e problemática da tradução, e que se destaca na tradução poética, por ressaltar esta, convencionalmente, a “materialidade” do signo.

Derrida (1985) mostra que sob esta configuração polêmica e problemática da tradução poética, imagem que se formou sobre o solo da tradução das grandes obras clássicas na Alemanha *romântica* do século XIX, há um princípio funcional que estabelece uma relação de oposição contraditória entre os pólos universal (sentido transcendental da obra, em se tratando de tradução poética, a *poeticidade* do texto) e particular (as línguas que refletem essa “intenção poética”). Tal princípio, ainda de acordo com Derrida, sugere uma dissociação de uma unidade originária por meio de um processo

de caráter reflexivo ou refletidor de um sentido unívoco transcendental que se denomina *tradução*.

Por esta lógica, a tradução poética tem a função de uma “ponte necessária” (mediadora) para que um significado transcendental (a poeticidade ou intenção poética) possa ser levado a falantes de diferentes línguas, a despeito de suas idiosincrasias lingüísticas e culturais. De acordo com esta premissa básica, a tradução exerce o papel de mediadora entre as línguas (pólo particular), *a priori* definidas como diferentes, fixas e imutáveis para a preservação de uma unidade originária (pólo universal).

A relevância do modelo de Paes para este estudo é o fato de refletir ele uma tendência teórica predominante entre os teóricos da tradução poética no momento atual, tendência que, repetindo, a despeito de todos os esforços que indiscutivelmente representam contribuições, não apresentou “ainda”, e a nosso ver não apresentará, uma solução definitiva para a polêmica em torno da traduzibilidade poética, na medida em que tal polêmica resulta de um certo ideal de traduzibilidade questionável. Nesse sentido este estudo mostra que uma teoria ou um modelo teórico de tradução poética não poderá trazer soluções definitivas, uma vez que a tradução em si não é domesticável e sistematizável.

Em Paulo Ottoni (1997) vemos que dificilmente poderíamos traçar uma teoria ou uma história da tradução sem que houvesse um certo *transbordamento* provocado pela própria tradução, ao promover a complementariedade e a interdependência entre as línguas e entre os pólos universal (significado) e particular (línguas franqueadas no processo tradutório). Tal *transbordamento*, conceito derrideano

que Ottoni destaca no complexo jogo de significação que é a tradução, mostra que esta, fenômeno constitutivo da linguagem humana, não é domesticável.

Por não concebermos a tradução como um processo domesticável, nosso argumento com relação ao interesse que a tradução poética apresenta é o de que parece estéril qualquer discussão que vise, de modo definitivo, dar conta das questões em torno da tradução de poesia ou que “descreva” uma única teoria da tradução de poesia com exatidão e rigor, como pretende a maioria de nossos teóricos neste século.

Ao longo deste estudo mostramos que, exatamente por se constituir no “ponto crítico” da tradução em geral, a tradução poética traz em cena que a *tradução*, palavra tão evasiva é em si a própria resistência a qualquer tentativa de teorização. Vemos isto em Aubert (1993), Laranjeira (1993) e Campos (1992), autores que, em virtude da forte influência de seus estudos na área, no momento atual, consideramos relevante destacar.

As reflexões destes autores, cada uma a seu, pelo menos em parte, os problemas que a tradução de poesia impõe ao profissional da área. Entretanto, nossa crítica a estes modelos pretende mostrar que o círculo vicioso em torno dos limites deste tipo de traduzibilidade não se rompe, na medida em que, como poderemos observar por intermédio de nossa análise destes autores a seguir, a resposta a uma determinada questão leva invariavelmente a outros impasses.

Francis Aubert (1993) atribui a *situação tradutória* a um *bloqueio comunicativo* sujeito a variações lingüísticas de ordem geográfica, temporal, social, individual e circunstancial. Tal processo, segundo o autor, recebe a seguinte configuração

Emissor - mensagem 1 - (bloqueio)/Receptor

Emissor - mensagem 2 - Receptor

Trata-se, portanto, de uma variação do modelo de comunicação de Jakobson (1969), que pressupõe a existência do signo lingüístico expresso na dualidade significante/ significado; dualidade essa determinada por uma premissa maior que traz novamente o universal (significado) e o particular (significante/línguas) em oposição.

De modo geral, esta discussão gira em torno de um possível desvio do texto traduzido em relação ao original e a um conjunto de “servidões” que a diversidade lingüística e cultural impõe ao tradutor. A ênfase deste tipo de abordagem da tradução está, portanto, no produto do ato tradutório e no confronto deste com o texto que convencionalmente chamamos de “original”. Aubert sugere que para se abordar a tradução poética é necessário circundar os diversos fatores de ordem lingüística e extralingüística que, de modo variado, constituem o processo da tradução.

A partir desta constatação, o autor procura delinear uma situação-tipo em que a tradução se manifesta, e seu argumento em torno daquilo que chama de um “novo ato comunicativo” funda-se, sobretudo, numa relação de equivalência.

De acordo com essa noção de equivalência, viga-mestra de toda a abordagem convencional da tradução, o processo tradutório surge como uma operação reflexiva ou refletidora, na qual uma mesma unicidade (significado transcendental) é expressa de diferentes maneiras em função das idiossincrasias das línguas.

Aubert aborda esta questão focalizando sobretudo os fatores de diversidade lingüística, aos quais o autor atribui as “infidelidades da tradução”. Para o autor, uma reflexão sobre o assunto pode iniciar-se com a questão temporal que, em sua

concepção, é algo complexo na tradução, pois há efetivamente várias dimensões que se sobrepõem e interagem. Tais dimensões dizem respeito às relações entre os dois atos e produtos de comunicação e ao contato do tradutor com ambos os atos e produtos.

Em linhas gerais, o espaçamento (tempo) que se impõe a tais relações, do modo como Aubert as concebe, raramente se estabelece de modo “ideal”, assegurando um índice qualitativo de correção gramatical, semântica e estilística igual a 100%. Daí a necessidade, segundo o autor, de se estabelecer “prioridades” quanto ao que se pretende assegurar no segundo ato comunicativo. Estabelecer prioridades na tradução significa especificar quais são os elementos informativos e lingüísticos essenciais à “intenção tradutória”, em função dos fatores condicionantes temporais e situacionais. Entretanto, como enfatiza Aubert, na tradução de poesia, todos os segmentos têm, *a priori*, a mesma relevância, o que impõe ao tradutor um desafio ainda maior quanto à possibilidade de um índice qualitativo igual em todos os segmentos.

Com relação aos participantes do ato tradutório, o autor descreve uma configuração situacional da tradução na qual esses participantes exercem um papel preponderante. Segundo o autor, pode-se observar um desdobramento de uma relação dialógica entre os participantes e uma sintonia cada vez mais fina entre autor/tradutor; que se aproxima cada vez mais das imagens do ego e do alter ego. Esta relação imagética intersubjetiva desdobra-se em dois momentos nos quais o emissor (autor) não participa diretamente, mas por meio de seu produto, “texto original”.

O princípio geral implícito nesta imagem é o de que cabe ao tradutor assumir o papel de emissor no ato de comunicação 2, para então, como intermediário entre autor e receptor, “deslocar” a mensagem. Tal imagem, entretanto, coloca ao

tradutor contingências quanto à distinção entre as condições de recepção da tradução e as condições de recepção vivenciadas por ele. Considerando-se que entre tais condições deva haver a menor tensão possível, fica caracterizado um processo de negociação no qual o tradutor estabelece o valor do produto final. Tal configuração, onde estão em jogo valores subjetivos e intersubjetivos, levanta questões como o grau de motivação que impulsionará o tradutor em seu trabalho, as construções a ele impostas pelas culturas e línguas envolvidas no processo, e sobretudo, os limites da “presença” do tradutor no produto final.

Aubert argumenta então que, com base em uma dinâmica de relações imagéticas e mensagens apreendidas, o tradutor terá de tomar decisões em diferentes níveis: o comunicativo, o lingüístico e o técnico. Nesse sentido, traduzir é “desviar”, sempre em um nível admissível, claro. Aqui o autor volta, então, a uma questão que parece retomar toda a discussão que antecede e motiva seu próprio texto. Aubert adverte que, para além de um (in)certo limite, o segundo texto deixa de ser reconhecível como uma tradução do primeiro e aí cabe a discussão de como e onde traçar o limite entre as duas categorias. O autor conclui então que a complexidade das relações intersubjetivas, a variedade motivacional dos interlocutores, as restrições lingüísticas, culturais e temporais tornam impossível estabelecer um critério ou conjunto de critérios que delimite um referencial fixo para qualquer situação tradutória. Então, os erros e as inadequações decorrentes da falta de delimitação de um referencial fixo ocorrem de duas formas: (1) na falha de relação de equivalência lingüística e referencial entre o universo textual de partida e o de chegada e (2) nas distorções de ordem comunicativa referentes à falta de sintonia

entre a *intenção comunicativa* do tradutor e a correspondente *intenção comunicativa* dos receptores. Sobre esse segundo aspecto Aubert (1993) comenta:

É particularmente esse segundo aspecto , o risco sempre presente da discrepância entre as respectivas intenções comunicativas do tradutor e dos destinatários da tradução, que torna problemática a delimitação clara entre o desvio não só aceitável, mas, conforme já insistimos, necessário, instituidor da própria tradução, e aquele que se pode afigurar como desnecessário, impróprio, inaceitável. (p. 83)

A conclusão do autor, no que se diz respeito aos desvios, entretanto, é a de que não parece ser possível estabelecer um critério único e geral de aceitabilidade de tais desvios, sendo necessária uma avaliação a cada caso.

Estamos de volta à antiga polêmica em torno dos limites da traduzibilidade e da elaboração de uma teoria que apresente uma solução, pelo menos temporariamente satisfatória. Como podemos observar, os argumentos de Aubert, embora aparentemente distintos dos de Paes, não fogem à premissa maior que tem moldado toda a escultura-símbolo atual da tradução: o universal (significado conceitual) e o particular (línguas que o expressam) como oposições. Tal premissa impõe a delimitação de um *referencial externo* (universal) e uma dinâmica de negociação entre as línguas (particular) para a posse desse referencial.

Esta mesma oposição universal-particular pode ser apontada em Mário Laranjeira (1993), que se detém na “especificidade” do poético. Segundo o autor, para quem os problemas da tradução poética dizem respeito a essa “especificidade”, dentro do quadro da tradutologia há três grandes blocos identificáveis conforme a natureza dos textos: o texto veicular, o literário não-poético e o poético, tendo cada um deles um modo

específico de significar. Em se tratando do poema, que o autor define como a manifestação mais representativa do “poético”, a tradução só é possível se “atingir” o nível da produção interna de significado na cadeia de significante. Assim, para o poeta e tradutor, traduzir um poema é traduzir sua *significância*; vale dizer, é passar a especificidade do poético, garantindo assim que, ao ler um poema, o leitor esteja lendo poesia estrangeira.

A noção de *significância* que Laranjeira (1996) retoma e detalha em sua mais recente publicação, *Poetas de França hoje*, está fundada na teoria que Julia Kristeva (1974) expõe em *Seméiotike, recherches pour une sémanalyse* em *Polylogue* e em outros escritos sobre o problema do sentido, da leitura e de sua reescrita, que é a tradução. Tal abordagem, articulada com base nas teorias de Noam Chomsky sobre estrutura profunda e estrutura de superfícies; competência e *performance*, é acrescida das teorias freudianas do sujeito e aponta duas noções fundamentais: a do *genotexto* e a do *fenotexto*.

O *genotexto* corresponde aos processos semióticos das pulsões e ao sistema ecológico e social. Já o *fenotexto* é a manifestação textual do *genotexto*, isto é, quando se lê um texto, tem-se como ponto de partida as marcas que o *genotexto* imprimiu no *fenotexto*. Logo, de acordo com a teoria da significância de Kristeva (1974), a relação entre essas duas noções fundamentais poderá ser entendida do mesmo modo que a linguagem que serve à comunicação, descrita pela lingüística em termos de *competência* e *performance*. Nesse sentido, o processo de *significância* configura-se como um processo de geração de sentidos que ultrapassa o nível referencial, para chegar ao nível semiótico, onde, de acordo com Laranjeira, se encontra o sentido poético.

Por esta perspectiva da tradução, fica explícito que quando se lê um texto, tem-se como ponto de partida as marcas deixadas pelo *genotexto* no *fenotexto*. Entretanto, Laranjeira ressalta que, por não ser o texto um palimpsesto, é permitido ao autor gerar ou “atualizar” seu sentido e sua significância.

Para Laranjeira (1996), tal sentido atualizado na leitura é resultado de uma tensão dinâmica entre dois sujeitos: o autor e o leitor. Assim, ele afirma:

Não há “apagamento” como pretendem os desconstrutivistas, nem simples superposição ou justaposição de elementos significantes. O texto não é um palimpsesto. O que há é interação criativa a gerar na leitura um sentido que não é nem só o mesmo, nem só o outro, mas o resultado positivo de uma tensão. (p. 19)

Por esta afirmação Laranjeira sugere que na leitura seja possível reconhecer as marcas deixadas no texto pelo primeiro sujeito (aquelas impressas no *fenotexto*), e não apenas marcas resultantes da operação tradutória. Para o autor, um poema bem traduzido *cria* outro poema na língua-cultura, poema que passa a ter vida própria como qualquer outro na língua do leitor. Há, entretanto, na concepção de Laranjeira, algo que o distingue e o caracteriza: marcas provindas de outra língua e de outro sujeito; vale dizer, o autor do poema original.

A partir desta constatação, Laranjeira define o trabalho do tradutor como uma análise rigorosa das marcas *fenotextuais* da significância, às quais definitivamente o tradutor deve tentar ser fiel, ainda que seja possível *criar*. No entanto, resta saber quais são os limites desta *criação*, e voltamos, assim, à questão inicial acerca dos limites da tradução poética.

Como podemos observar, a essa noção de especificidade do poético de Laranjeira subjaz o mesmo tema de um significado universal que se opõe ao particular e que, do mesmo modo que em Paes (1990) e Aubert (1993), se constitui no horizonte de uma traduzibilidade unívoca.

A noção de unicidade originária encontra-se também em Haroldo de Campos (1992) que, detendo-se sobre o problema da linguagem artística, aquela em que o conteúdo é sua própria estrutura, busca na distinção entre os conceitos de *informação estética*, *informação documentária* e *informação semântica*, uma alternativa para a questão da tradução e do sentido no texto literário.

Ao estabelecer uma ordem de valores, ou uma hierarquia do traduzível, o autor volta-se para a estética ou a “informação estética”, na qual, em seu entender, reside o fascínio da obra de arte.

Entretanto, para Campos (1992), que na esteira de Albercht Fabri assume que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada por completo, a tradução de textos criativos é um processo de recriação, sempre paralelo, autônomo, porém com algum nível de reciprocidade. Diz o autor:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o *próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquilo “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.(p. 35)

Por esta afirmação entende-se que na tradução poética o significado é um parâmetro romântico, uma baliza demarcatória da empresa recriadora, na qual a “fidelidade” diz respeito à seqüência de imagens do original, aos ritmos, ou aos efeitos por ele produzidos.

Na tradução de fragmentos de *Finnegans Wake*, de James Joyce, Campos (1971) comenta uma “ginástica” com a palavra, algo que não se torna jamais estático ou definitivo, mas que está em permanente movimento, gerando sempre novas soluções ou “pistas”, obrigando o tradutor a um retorno periódico ao texto.

Em Joyce, Campos destaca a minúcia artesanal da linguagem: o uso da palavra-metáfora, da palavra-montagem, da palavra-ideograma, que o faz atribuir ao texto do autor o “princípio do palimpsesto”, no qual um significado ou “conjunto de imagens” é superposto a outro. Para o autor, este trabalho de minúcia com o texto exige do tradutor um “*esforço paralelo de reinvenção minuciosa*”, no qual a tradução torna-se uma espécie de fogo “livre” e rigoroso, onde o que interessa não é a literalidade, mas a fidelidade ao espírito, ao “clima” do texto.

No caso das traduções chinesas de Ezra Pound, Campos (1992) descreve seu trabalho como um modo de captar o “espírito” do original. Dentre seus tradutores favoritos, Campos, para quem, como vimos, há no texto original um “clima”, um “espírito” ou uma “estrutura” que de algum modo deverá ser resgatada na tradução, destaca, no Brasil, o romântico maranhense Manoel Odorico Mendes (1799- 864) que, em sua opinião, com sintetismo e compósitos vocabulares, pôde desenvolver um sistema coerente e consistente. Esse mesmo Odorico, entretanto, teve, na época, suas traduções consideradas “monstruosidades” e escritas em português “macarrônico”.

Como podemos observar, novamente, a questão da “fidelidade” e da “adequação” na tradução poética não se resolve; para Campos (1992), “o problema deste tipo de tradução só se resolve ‘talvez’ em casos ideais, com um trabalho conjunto de lingüistas e poetas , os primeiros ocupando-se das idiossincrasias das línguas e os outros do que a arte tem para comunicar” (pp. 46-47)

O círculo vicioso de questionamentos acerca da traduzibilidade da poesia e dos limites desta traduzibilidade evidencia, também em Campos, que há algo para se repensar nesta estrutura universalizante do signo, sobre o qual se alicerça a teoria da comunicação de Jakobson e todas as reflexões de Laranjeira, de Aubert e do próprio Paes.

Como aponta Jacques Derrida (1972), permeado de uma tradição estóica e medieval, o conceito saussuriano de signo arbitrário teve um duplo papel. Para o autor, por ser absolutamente decisiva, a noção de signo assinalou que o significante e o significado eram inseparáveis (duas faces da mesma moeda), e sublinhou os aspectos *diferencial* e *formal* do sistema semiológico, mostrando que o significante (elemento material) não é fônico. Por outro lado, deixou aberta de direito, a partir da distinção *signans* e *signatum*, a possibilidade de pensar um conceito significativo em si próprio, nas palavras do autor “na sua simples presença ao pensamento, na sua independência em relação à língua, isto é, em relação a um sistema de significantes”. (p. 29)

Derrida mostra-nos que não podemos fazer do conceito de signo, se continuarmos a nos servir dele, uma utilização absolutamente convencional, pois há um momento em que Saussure é obrigado a renunciar ao trabalho crítico que iniciou (um momento não-crítico). É o momento em que ele se resigna a utilizar a palavra “signo” por

falta de uma palavra melhor para propor a oposição significado (universal)/significante (particular). Tal oposição torna-se problemática a partir do momento em que questionamos a possibilidade de um tal significado transcendental e em que reconhecemos que qualquer significado (universal) está também em posição de significante (particular), numa relação de complementariedade e interdependência.

Para Derrida, esta reflexão exige prudência, pois trata-se da distinção de uma operação histórica que se molda pelos princípios da metafísica, a qual nunca deixará de impor a uma ciência semiológica a exigência fundamental de um significado transcendental que dá origem a um psicologismo no qual o signo lingüístico torna-se uma entidade psíquica de duas faces. Segundo o autor, o equívoco do modelo do signo marca o projeto semiológico com todos os seus demais conceitos, especialmente o da *comunicação* - conceito sobre o qual os autores que analisamos elaboram seus projetos em tradução poética que implica a *transmissão* de uma identidade de um objeto significado de um sujeito para outro e na noção de referencial externo. Tal polêmica pressupõe uma delimitação de um sentido que se dissocia, nas diferentes línguas, por meio da tradução.

Vemos, então, que a polêmica em torno da tradução poética, que em Paes, assim como em Aubert, em Laranjeira e em Campos, segue o modelo de comunicação de Jakobson e o conceito de signo arbitrário de Saussure funda-se na identidade do universal e do particular como pólos opostos e guarda um certo ideal de traduzibilidade que implica, sobretudo, a mediação.

Entretanto, como apontamos anteriormente, tal conceito de tradução e as teorias nele alicerçadas se desestabilizam, na medida em que impõem ao tradutor limites e impasses por vezes intransponíveis.

Segundo Antoine Berman (1984), a maioria das discussões em torno da tradução moderna ocidental baseia-se nas teorias de tradução elaboradas na Alemanha do século XIX e, nos termos do autor, “*avulta na tradução poética e se manifesta em um Nerval, um Baudelaire, um Mallarmé, um S. George ou um W. Benjamin*” (p. 280).

Em Walter Benjamin (1969), por exemplo, encontramos a mesma noção de poeticidade ou intenção poética como sentido transcendental (universal) que Paes destaca em seu modelo de tradução poética. Como descreve o autor em sua introdução à tradução de *Les Tableaux Parisiens de Baudelaire*:

Os fragmentos de uma ânfora a ser reconstituída devem corresponder uns aos outros nos mínimos detalhes, embora não precisem necessariamente ser iguais. Da mesma forma, a tradução, em vez de reproduzir o sentido do original, deve, com paixão e minuciosamente, incorporar o modo de significação do original, tornando, assim, tanto o original como ela própria reconhecíveis fragmentos de uma língua superior, exatamente como os fragmentos de uma ânfora. (p. 78)⁴.

A tarefa do tradutor, de Benjamin (1969), um dos ensaios mais divulgados sobre tradução no século XX, repete muito da tradição alemã da qual o autor é, indiscutivelmente, um dos maiores representantes. Tal tradição, constituída por muitas

4) Esta e todas as outras traduções de citações ao longo desta dissertação são minhas, exceto aquelas indicadas nas Referências Bibliográficas.

das idéias de Goethe e Schleiermacher, em síntese, apregoa que a tradução verdadeira deve ser transparente e refletir a forma da obra-fonte. Segundo Milton (1993), a hipótese de Benjamin coloca a tradução, em especial a tradução poética, dentro de uma tradição cabalística ao ressaltar uma espécie de unidade que resulta da tradução. Por esta perspectiva da tradução poética, essa unicidade parece estar mais na forma do que no conteúdo.

Assim, de acordo com o autor a tradução “mostra o caminho à região, o reinado predestinado, até agora inacessível, de reconciliação e realização das línguas” (*apud* Milton 1993, p. 130).

A idéia central do ensaio de Benjamin é a de que a tradução expressa uma reciprocidade entre as línguas. De outro modo, para Benjamin, as línguas, apesar de suas aparentes diversidades, acham-se interligadas naquilo que querem expressar. Esta totalidade de intenção que Benjamin denomina a *Urprache* ou linguagem “pura” só poderá ser alcançada por intermédio da tradução.

Mais uma vez, prevalece a oposição binária universal-particular, cuja imagem central em Benjamin é a de um reinado (universal) onde todas as línguas (particular) poderão se reconciliar por meio da tradução. Em outras palavras, o ideal de traduzibilidade implícito no ensaio do autor é o da *mediação* entre dois pólos aparentemente antagônicos: o sentido universal e as línguas por intermédio das quais ele se dissocia.

Ressaltamos, entretanto, que, ainda de acordo com Berman, esta tradição alemã que Benjamin fortemente representa, se por um lado nos forneceu os

princípios que possibilitaram a formação das principais teorias de tradução do século XX, por outro, foi a partir desse momento de reflexão sobre linguagem e tradução na Alemanha que se constituiu o que hoje se conhece pela *problemática da tradução em geral*; vale dizer, a traduzibilidade poética, sua possibilidade e seus limites.

Entende-se por isso que os princípios que nortearam as reflexões dos filósofos da *Bildung* contêm em si algo que deva ser repensado. Em outras palavras, o pensamento de Berman sugere que a “problemática da tradução” neste século deve ser repensada a partir desta tradição alemã da qual, neste estudo, apontamos a *matemática da tradução poética* de Paes como uma de suas mais significativas manifestações.

PARTE III

Uma matemática da tradução poética

Mostraram Adorno e Horkheimer, ao debruçar sobre o conceito de Iluminismo, que o pensamento científico, nascido embora em oposição ao pensamento mítico, nunca se livrou inteiramente dessa marca de origem. Aí estão por exemplo, na psicanálise, os mitos de Édipo e de Narciso como modelos descritivos. Nada mais justo portanto que, em defesa da tradução de poesia, se retruque pragmaticamente com um Éden possível aos *impossibilia* teóricos da maldição de Babel.

José Paulo Paes

Tradução: A ponte necessária

1 - O mito bíblico do Gênesis: Uma metáfora da tradução poética

A terceira parte deste estudo examinará o modelo *a matemática da tradução poética* de Paes e os princípios que nortearam sua construção.

A metáfora que Paes utiliza para descrever poesia e tradução de poesia é a do mito bíblico do Gênesis (1990). No mito, ao formar a terra, Deus deu a Adão o direito de nomeá-la e, não tendo com quem falar, a não ser consigo mesmo, Adão inventou o primeiro *idioleto*, ou língua individual; aquela que assume a própria materialidade da coisa, sendo portanto absoluta. Ao gerar descendentes, Adão passou a compartilhar com eles o mesmo idioleto edênico que acabou por se transformar num *socioleto*. Entretanto, essa socialização resultou num rompimento do contato direto “o vínculo de imediatez” entre o nomeador, a nomeação e a coisa nomeada. Surgiu assim,

segundo Paes, a intermediação e a palavra deixou de significar uma ligação direta do homem com o mundo e passou a ser o modo de reconhecimento, isto é, do conhecimento passou-se ao reconhecimento. É justamente nessa lacuna ou “maldição babélica” que se insere a poesia, cuja tarefa tem sido reparar o pecado lingüístico original e recuperar o idioleto perdido. Nesse sentido, segundo o tradutor, a poesia desvia o sentido lógico do discurso por meio de *operadores poéticos*, como a metáfora, a aliteração, a assonância e o jogo paronomásico e, desse modo, estabelece um retorno ao fato inicial no qual o poeta/autor retoma sua condição. Tal desvio aponta para a iconicidade do signo, sua materialidade, ficando, portanto, significante e significado interligados num jogo de significação.

Quanto à tradução de poesia, esta assume, na metáfora do tradutor, um paralelo simétrico, porém inverso ao da criação do texto poético. Nela, o tradutor/recriador preserva no socioleto o idioleto inaugural. De acordo com Paes (1990):

O tradutor parte de um socioleto (língua-fonte) rumo a outro socioleto (língua-meta) para neste tentar reconstruir o idioleto vertical naquele. Só que, por força da refração lingüística o trânsito por meio de diferentes densidades , reconstrói não o mesmo idioleto, mas o equivalente dele e congenial na língua-meta. O que importa no caso, não é a igualdade de valores e sim a *similitude de funções*. (p. 48 destaque meu)

Dito de outro modo, nesta configuração da tradução de poesia, cujo objetivo é atingir uma *similitude de funções*, o sentido universal corresponde à função poética do texto ,sua poeticidade, que poderá ser recuperada em um outro ou em mais

idiomas, por meio de um processo de *correlação de valores*, que mais se assemelha ao que George Steiner (1975) define como um comércio entre poetas.

Como sugerem as expressões *similitude de funções* e *correlação de valores*, esta descrição da tradução de poesia de Paes é regida por uma lógica superior que corresponde àquela da matemática que, por sua vez, como aponta Derrida (1985), seguem os mesmos princípios universalizantes das ciências ditas exatas e das artes em geral. Daí o modelo de tradução poética de Paes expressão de uma teoria de tradução de poesia do século XX caracterizar a tradução poética, como já previam os filósofos d'Iena no século XIX, como ciência e arte.

Como vimos anteriormente, este modelo, que recebe o título de *uma matemática da tradução poética*, tem como construto teórico o método de transposição criativa do lingüista e matemático Roman Jakobson, cujo objetivo foi aproximar os estudos da tradução da dimensão científica das ciências ditas exatas. Tal dimensão científica do discurso sobre linguagem e tradução do século XX foi, no entender de Paes, a principal contribuição da lingüística descritiva a uma teoria da tradução poética.

De fato, após um longo período, em que prevaleceu entre estudiosos do assunto uma intensa polêmica acerca da possibilidade da tradução do ponto de vista teórico, pensou-se pela primeira vez na utilização de um metacódigo capaz de descrever com clareza e precisão os mecanismos mentais envolvidos nesse processo. Segundo Mounin (1981), o desenvolvimento desta teoria garantiria a passagem da tradução do empirismo à ciência. W. Wills (1982) afirmou que a tradução, sendo de fato uma ciência, deveria ser descrita com “rigor e precisão” (p. 13).

Para esses, assim como para a maioria dos teóricos da tradução que, na esteira de Jakobson, não compartilhavam do ceticismo generalizado acerca da traduzibilidade poética, gerado a partir das teses filosóficas sobre a linguagem de Humboldt, os princípios cientificistas e universalizantes do metacódigo matemático certamente forneceriam à atividade tradutória os elementos necessários para a elaboração de um construto teórico coerente com o raciocínio lógico e objetivo do pensamento analítico do início do século XX e descreveriam, com rigor, a natureza do processo tradutório.

As teses filosóficas sobre a linguagem, apresentadas por Humboldt e seus seguidores, os chamados neohumboldtianos ou neokantianos, postulam “que todo sistema lingüístico contém uma análise do mundo exterior que lhe é peculiar e que difere da de outras línguas” (*apud* Mounin 1981, p. 50). Entende-se por isso que a língua é antes um princípio ativo que condiciona o pensamento, que um instrumento passivo de expressão. Logo, como sugere Mounin (1975), se os elementos de realidade numa língua nunca se reproduzem da mesma forma em outra, nem mesmo constituem uma cópia exata da realidade, ao contrário, correspondendo a uma visão de mundo procedente de uma matriz estrutural única, torna-se evidente que nada na linguagem existe de modo independente de sua estruturação. Por esta ótica, naturalmente, tem-se como evidente que a tradução é tarefa impossível do ponto de vista teórico.

Por outro lado, como aponta Paes, a esta ótica humboldtiana de *subjetividades lingüísticas*, a lingüística estruturalista respondeu com o método de *transposição criativa* de Jakobson (1969) e nele encontrou os elementos fundamentais para a construção de uma teoria lingüística da tradução poética. Tal método, cuja

estratégia é a *correlação de valores*, tem como viga-mestra o paralelo feito por Wittgenstein (1922) entre a tradução e a matemática. “Traduzir de uma língua noutra, é uma tarefa matemática, e a tradução de um poema lírico, por exemplo, numa língua estrangeira tem grande analogia com um problema matemático” (*apud* Steiner, 1975, p. 72).

Nesta aproximação com a matemática, está implícito que, na tradução, o jogo de palavras articulado em uma língua será substituído por um jogo de palavras na outra língua, sem, contudo, haver uma equivalência total. Esse jogo pressupõe uma relação de contigüidade que segue o princípio de similaridade ou contraste entre os traços distintos do código verbal; vale dizer, as categorias sintáticas, morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes. Tal processo aponta para uma correlação de valores ou compensação na tradução; estratégia em que, embora difiram entre si os valores absolutos dos elementos de uma ou de outra equação verbal, é possível abstrair deles, através da tradução, um mesmo valor relativo; uma função poética universal (poeticidade), para além dos valores absolutos em cada língua.

A noção de valor relativo tem na *matemática da tradução poética* de Paes, assim como no metacódigo matemático, o sentido de valor comum. Em se tratando de tradução poética, o valor relativo refere-se aquilo que existe em comum nas duas línguas; vale dizer, a função poética do texto ou sua poeticidade.

Assim, de acordo com Paes (1990), nesta operação de caráter transpositivo

...visa-se portanto menos a uma impossível isomorfia , perfeita simetria no espírito e na letra do que a uma possível paramorfia , a similitude

de forma e de significado que as idiossincrasias dos dois idiomas franqueados pela ponte tradutória permitam. (p. 70)

Conforme a afirmação acima evidencia, o método jakobsoniano de transposição criativa, em que o tradutor se apóia para articular *sua matemática da tradução poética*, tem como princípio a noção de poeticidade que, ao apontar para um sentido transcendental, ainda que em termos de caráter material dos signos, adquire uma dimensão universal, em contraste com a dimensão particular das línguas que a refletem.

Assim, pode-se afirmar que aos *impossibilia* teóricos da tradução poética, o tradutor responde com um modelo teórico fundado na oposição universal-particular; princípio que dá à tradução um caráter de atividade refletidora.

Entretanto, conforme mencionado anteriormente, tal princípio, articulado pelos românticos alemães nas discussões sobre tradução do século XIX, por um lado forneceu-nos as bases especulativas de todas as teorias de tradução do século XX e, por outro, gerou, ele mesmo, aquilo que se pode chamar de a “problemática” da tradução poética, que ora diz respeito à possibilidade da tradução de poesia, ora às suas condições ou aos seus limites.

A *matemática da tradução poética* de Paes é, em princípio, uma proposta de solução para essas questões, porém, como pretendemos argumentar ao longo deste estudo, tal proposta, por não apresentar uma solução, ao contrário, por ressaltar o

quão paroxístico é o caso da tradução poética visto pela ótica estruturalista, deflagra um equívoco nos pressupostos básicos que a sustentam.

Esta questão poderá ser melhor abordada por meio de uma análise dos comentários de Paes acerca de duas traduções suas de um mesmo poema do escritor neogrego Kóstas Karyotákis *Marcha fúnebre e vertical*, publicado na coletânea *Tradução: A ponte necessária* (1990)⁽⁵⁾, que desenvolvemos a seguir.

2 - A tradução de um poema

O poema *Marcha fúnebre vertical* aparece em *Elegias e sátiras* (1927)⁽⁶⁾, obra que consolidou definitivamente o prestígio do poeta no meio literário de sua geração. Paes justifica as duas versões do mesmo poema por crer não ser factível à maioria dos leitores brasileiros avaliar, a partir do texto em demótico, se as “liberdades” tomadas no processo de tradução do poema chegaram a comprometer a fidelidade da *versão poética* ao texto original. Nesse sentido, segundo o tradutor, fez-se necessário apresentar uma primeira *versão literal* do poema.

(5) A íntegra dos comentários do tradutor sobre a tradução do poema encontra-se no apêndice I

(6) In: Paes, J. P. (1990) *Tradução: A ponte necessária*. São Paulo. Editora Ática, pp. 73-4.

Marcha Fúnebre vertical

A

Vejo , no teto, ornatos de gesso.
A dança de seus meandros me captura.
Minha felicidade há de ser, reconheço,
uma questão de altura.

Símbolos da vida em culminância,
rosas transubstanciadas, absolutas,
os alvos espinhos a cingir, em volutas,
um corno da abundância.

(Arte de modéstia sem igual,
quão devagar tua lição aprendo!)
Sonho em relevo, a ti ora me rendo
em pose vertical.

Dos horizontes sufoca - me o assédio.
Em todo clima, em qualquer estação,
combates pelo sal e pelo pão,
amores , tédios.

Ah! Quero ver se me enfeito
com essa bela e gípssea coroa.
Assim, coma moldura que o teto festoa,
ficarei perfeito.

B

No teto vejo os gessos
Meandros na sua dança me atraem.
A minha felicidade , julgo, será
questão de altura.

Símbolos de vida superior,
rosas imútaveis, transubstanciadas,
brancos espinhos a toda volta de um
corno de abundância.

(Modesta arte sem sublimidade,
quão devagar recebo a tua lição!)
Sonho em baixo relevo, chegarei perto de ti
verticalmente.

Os horizontes me terão impedido
Em todos os climas, em todas as latitudes,
lutas pelo pão e pelo sal,
amores, tédios.

Ah! Devo agora pôr
aquela bela gípssea coroa.
Assim, como moldura á volta do teto,
muito agradarei .

Por *versão literal*, Paes quer dizer a tradução que traz “apenas” o *valor conceitual*
do poema; vale dizer, aquele sentido que independe da materialidade do signo e

que, portanto, não é tocado pela *intenção poética* do autor. Subentende-se por isso que Paes pressupõe haver dois sentidos a serem transpostos na tradução poética: um sentido literal, ligado ao sentimento de mundo do autor, e um sentido poético, determinado pela estrutura lingüística do poema.

Por esta lógica é possível então apontarmos dois níveis semânticos no eixo interpretativo que Paes segue para a tradução do poema: *a semântica do significado* e *a semântica do significante*. A primeira refere-se ao sentimento do autor e a segunda corresponde às características estéticas do escritor grego modernista e ao uso que ele faz da língua, o *demótico*.

No caso de Karyotákis, esse “sentimento” do autor reflete uma carga pesada que o poeta carrega nas costas como grego da diáspora, da realidade do pós-guerra e do desastre de 1923 na Ásia Menor. Esse sentimento de mundo do grego em geral o *Romaikós Kaimós*, Paes traduz por *Mal da Grécia*, expressão que retrata um sentimento de pequenez, de nulidade de um presente de miséria e destruição em face de um passado rico que retrata uma Grécia depositária de quatro períodos áureos: o homérico, o helênico, o greco-romano e o bizantino. A segunda, *a semântica do significante*, corresponde à *intenção poética* do autor; intenção essa necessariamente comprometida com a tendência estética modernista européia, cujas principais características são uma voz poética por vezes autobiográfica, por vezes coletiva, constante referência ao passado como paráfrase do presente (método mítico) e evocação por meio de *correlativos objetivos*; isto é, termos utilizados para sugerir e evocar, dando à palavra poética um poder musical de dizer o indizível. Tais efeitos, segundo Paes, são conseguidos

na poesia grega moderna por meio de *operadores poéticos* como, por exemplo a homofonia, as paronomásias e a heterometria. Outras características estéticas que Paes ressalta são as rimas *abba* (paroxítonas e oxítonas) e a métrica silábico-acental, com palavras de diferentes categorias gramaticais, segundo o autor, característica da poesia moderna que muito se assemelha ao português.

Sintetizando, o esquema interpretativo de Paes que busca, sobretudo, delimitar um sentido universal do poema; sentido esse que deverá ser refletido em todas as línguas, não importando o nível de diversidade entre elas, pode ser configurado no seguinte quadro:

Semântica total do poema

- Esquema lexical e semântico:

Mistura do demótico e termos clássicos da Katharévoussa (diglossia) e presença de palavras alógenas para expressar:

(1) A dor física com que o poeta sente a realidade do pós-guerra e do desastre de 1923 na Ásia Menor.

(2) O *Tedium Vitae* ligado ao sentimento de desencanto e ceticismo em face da mesmice do cotidiano, em contraste com o refinamento da verticalidade *post mortem*.

Semântica do significante:

- Esquema estrófico e rimático:

- Cinco quadras
- Rimas: abba
- Rimas paroxítonas e oxítonas
- Rimas ricas: com palavras de diferentes categorias gramaticais, como adjetivos e substantivos
- Paronomásias
- Homofonia

- Esquema métrico:

- Alternância de sílabas tônicas e átonas (métrica silábico-acental)
- Heterometria (versos em decassílabo, octossílabo, tetrassílabo)

Para o tradutor, os dois esquemas semânticos constitutivos de “toda” forma poética compõem a *semântica total* do poema; aquilo que deverá, com o máximo de fidelidade possível, ser resgatado nas línguas para as quais o poema foi traduzido.

Por “fidelidade”, Paes entende uma tradução que pareça ter sido escrita pelo próprio autor, se tivesse domínio da língua de chegada, no entanto, sem deixar suas idiossincrasias lingüísticas e culturais. Retomando as palavras do autor:

Verter um poema do grego, por exemplo, ou de qualquer outro idioma, é, teoricamente pelo menos, reescrevê-lo em português como faria seu

próprio autor, se tivesse domínio operativo de nossa língua, *mas sem, no entanto, deixar de ser grego.* (p. 69)

Destacamos esta última frase para apontar um paradoxo no modelo do tradutor. Por um lado, ele sugere que a boa tradução deve manter as idiossincrasias lingüísticas e culturais do português e do texto original, o que implica necessariamente, no nosso entender, trazer ao leitor do texto traduzido em bom português as especificidades do poema original não apenas as “marcas” referentes aos sentimentos do poeta, mas também de sua forma de expressão por meio da especificidade de sua língua, no caso o demótico. Por outro lado o tradutor apresenta uma “versão literal isenta de operadores poéticos”, para que o leitor possa avaliar se as “liberdades” tomadas pelo tradutor no poema em português comprometeram a fidelidade ao sentido do poema original.

Mais uma vez sobrevém a problemática da tradução poética, curiosamente em um modelo em princípio articulado para resolvê-la, mas que, se por um lado, como vimos anteriormente, justifica sua possibilidade por meio de um método de *transposição criativa*, cuja estratégia é a de *correlação de valores*, por outro deflagra um impasse acerca dos limites desse tipo de transposição. É a essa questão específica dos limites ou das condições da tradução poética que Paes se refere ao propor uma “versão literal” do poema de Karyotákis como referencial externo para que o leitor avalie a legitimidade de sua tradução. Poderíamos, então, questionar o referencial em que Paes se apóia para estabelecer os limites de sua tradução e o valor de verdade objetivo que cada uma das semânticas que ele atribui ao poema (semântica do significado e do significante) tem para além da inscrição do tradutor ao aproximar as línguas em sua tradução.

Uma revisão crítica desse modelo de Paes poderia iniciar-se com a já consagrada reflexão de Arrojo (1992) em *A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado*, que, na esteira de Jacques Derrida, refuta a “Tradição cultural que crê na possibilidade de uma distinção intrínseca entre sujeito e objeto” (p. 35). De acordo com a autora, nessa tradição predomina a idéia equivocada de que é fora do sujeito que se pode encontrar a origem dos significados. As implicações destes pressupostos nos estudos da tradução, ainda segundo Arrojo, refletem-se na noção de literalidade como referencial externo e, como comenta a autora, “na noção de que o literário ou poético se encontra ‘no texto’, como propriedades intrínsecas que o marcam indelevelmente e o distinguem dos textos ‘não literários’ ” (p. 35).

Dentre os seguidores desta tradição fundada em princípios antagônicos como sujeito/objeto, significante/significado, literal/poético, Arrojo destaca Jakobson (1969), cuja tendência teórica extremamente influente no âmbito dos estudos da tradução guarda a noção de que os significados, inclusive os “poéticos”, são encontrados nas marcas deixadas no texto. Esta idéia de “conteúdos” preservados no texto sugere um movimento de descoberta e resgate dos desejos autorais “inseridos” no texto.

Essa projeção da origem do significado como referencial externo ao sujeito, conseqüência do desejo de um significado transcendental (universal), que Arrojo aponta como equivocada “o desejo exigente, potente, sistemático e irreprimível de um significado transcendental” (p. 37) é relevante para esta revisão crítica do modelo de Paes por sugerir um repensar sobre o princípio funcional que vem há dois séculos permeando a polêmica em torno da tradução: o duplo postulado universal-particular; conceito herdado dos gregos por intermédio das traduções alemãs das grandes obras clássicas e que, no

âmbito teórico da tradução, se configura no sentido transcendental (universal) do texto em oposição às especificidades (particular) das línguas que o refletem. Este é o equívoco que subjaz ao impasse que a tradução poética deflagra; equívoco esse que “insistentemente” permeia toda a discussão em torno da questão, conforme observamos em Campos, Laranjeira, Aubert e no próprio Paes. É o desejo exigente de moldar a tradução de maneira simples e sistemática a partir de oposições convencionalmente estabelecidas, sem levar em conta a complexidade que a tradução palavra tão evasiva impõe.

A revisão crítica que este estudo propõe exige, entretanto, que se retorne ao momento da história da tradução em que o duplo postulado universal-particular se sedimentou, em nível teórico, como o princípio fundamental da tradução em geral. Este retorno à *Bildung*, movimento que caracterizou a formação da identidade nacional e cultural alemã no século XIX, é o tema que abordaremos na Parte IV deste estudo.

PARTE IV

O duplo postulado universal-particular na tradução: Um retorno à

Bildung

A *In-Einz-Bildung*, formação, implementação da forma e da imagem, reúne, é claro, mas essa reunião *produz* a unidade. Produção poética, dado que informa sem uniformizar, guarda o universal e o particular na marca que produz.

Jacques Derrida
Teologia da tradução

Nesta parte, abordaremos a oposição universal-particular à luz do movimento denominado *Bildung* na Alemanha romântica do século XIX, e toda a série de acontecimentos em torno da tradução nesta fase de construção da identidade nacional e cultural alemã.

A despeito de todos os esforços para a elaboração de uma teoria da tradução poética do século XX, que apresente uma alternativa para o problema da possibilidade desse tipo de tradução em face da iconicidade dos signos na poesia, não se chegou até o momento, e a nosso ver nunca se chegará, a nenhum tipo de resolução. Exemplo disso é o paradoxo do modelo de José Paulo Paes *uma matemática da tradução poética* que abordamos e que tem nesta dissertação a função de mola propulsora para um redimensionamento de toda a questão.

O paradoxo de Paes encontra-se na delimitação da natureza do sentido transcendental (universal) na tradução de poesia, que, como vimos, ora diz respeito à poeticidade da obra e, nesse caso, necessariamente refere-se às características formais do poema, ora diz respeito a uma literalidade isenta da materialidade do poema. Retomando o comentário de Paes (1990):

Como não é factível transcrever aqui o texto grego e receio serem muito poucos, entre nós, os conhecedores de demótico interessados em poesia, dou uma tradução literal do poema (B), para que o leitor possa ajuizar por si mesmo se as “liberdades” tomadas pelo tradutor com vistas a transpor certas características formais do poema chegaram ou não a comprometer a fidelidade a seu sentido. (p. 73)

Mostramos que este paradoxo funda-se num certo ideal de traduzibilidade que guarda a noção de universal (sentido transcendental do poema) e particular (idiossincrasias das línguas) como pólos opostos.

Procuraremos refutar tal princípio antagônico e suas implicações nas teorias de tradução do século XX, retomando a formação deste antagonismo no movimento denominado *Bildung*, ocorrido na Alemanha romântica no século XIX.

A relevância de uma revisão crítica deste momento na história da tradução é o fato de ter sido por intermédio das traduções alemãs das grandes obras clássicas gregas que tal princípio passou a incorporar o pensamento que estruturou toda a formação da identidade nacional e cultural alemã, na qual a tradução teve um papel fundamental.

Por ser a *Bildung* um processo de formação, implementação de uma forma e imagem que *produziu* uma unidade, produção esta não apenas literária, mas da identidade de uma nação-Estado, traz ela em cena a tradução (fundamental e inseparável desse processo) como construtora de uma unidade, *que guarda o universal e o particular na marca que produz*.

O processo de reflexão da tradução sobre ela mesma, processo esse histórico, teórico, cultural e, acima de tudo, inseparável da própria prática da tradução, que ocorreu na Alemanha do século XIX *o romantismo alemão*, determina, de acordo com Antoine Berman (1984), o que os próprios *Românticos d'Iena* já previam ser o destino moderno da tradução: ciência e arte. Contudo, como vimos, se, por um lado, as reflexões sobre tradução de Herder, Goethe, Schleiermacher e Humboldt, fundadas no papel central da tradução na formação da língua, literatura e cultura alemãs no século XIX, permitiram que a tradução deixasse de ocupar o não-manifesto, por outro, elas nos legaram o que o século XX convencionalmente chamou de *a problemática da tradução*. Daí a relevância de um retorno à *Bildung* e seu conceito central: a tradução como um modo de *rapport* com o estrangeiro para uma análise da problemática da tradução poética.

Como conceito, a *Bildung* ocupa uma posição central na cultura alemã do final do século XVIII. Seu sentido genérico é *cultura*, entretanto, segundo Berman, a família lexical do termo (*Bild* - imagem / *Einbildungskraft* - imaginação / *Ausbildung* - desenvolvimento / *Bildsamkeit* - flexibilidade etc.) nos permite falar em *Bildung* como formação ou processo de *construção e formação* de uma identidade de uma obra de arte, um indivíduo, um povo, uma nação, uma língua, uma literatura. Portanto, a *Bildung* é sempre um movimento em direção a uma forma própria, um particular. De acordo com a

linguagem especulativa do idealismo alemão, esta forma ou identidade é inicialmente o particular a quem falta a dimensão universal; nas palavras do autor:

A unidade daquilo que ainda não conheceu um momento de cisão e de oposição, a indiferença que ignora toda e qualquer articulação, a tese sem sua antítese e síntese, o imediato não mediatizado, o caos que ainda não se transformou em mundo, a posição particular do momento da reflexão, o ilimitado que deverá se limitar (ou o inverso), a afirmação que deverá passar pela negação. (p. 74)

Por ser um processo temporal e histórico, a *Bildung* articula-se em períodos, fases e épocas — época da humanidade, da cultura, da história, do pensamento, da linguagem — e caracteriza-se, sobretudo, como triádica.

Por definição, o caráter triádico da *Bildung* sugere, segundo Heidegger, o princípio de *subjetividade incondicional da metafísica absoluta*, própria do pensamento alemão que encontramos em Schelling e Hegel; o de que o estar consigo mesmo do espírito exige um retorno a si, que por sua vez não pode ocorrer a não ser a partir do estar fora de si, do contato com o outro.

Tal princípio foi interpretado por inúmeros autores e fornece a base especulativa histórico-cultural da *Bildung* como “prova” do estrangeiro; um auto-processo que parte do mesmo (particular) e que se desenvolve até atingir uma dimensão plena (universal). Provavelmente, o conceito mais elevado que o pensamento alemão da época criou para interpretar este processo é o da *experiência* que Hegel utilizou no sentido kantiano: a experiência como única noção que poderá abarcar as demais.

É o processo de alargamento e infinitização, passagem do particular ao universal. Esta é a lei da *Bildung* consubstanciada na seguinte afirmação de Berman:

Com efeito, o movimento de saída e de entrada em si do Espírito [é o movimento geral da tradução] tal como definem Schelling e Hegel, mas também F. Schlegel, nós o vimos, é também a reformulação especulativa da lei da *Bildung* clássica: o próprio só acede a si mesmo através da *experiência*, isto é, da prova do estrangeiro. (pp. 258-9)

Esta *experiência* ou *prova* do estrangeiro que Berman aponta como elemento fundante da *Bildung* foi inicialmente concebida como um processo de mediação. Tal abordagem da lei da *Bildung* que, como vimos, reforça sobretudo a oposição universal-particular teve e continua tendo sérias implicações nas reflexões teóricas sobre tradução da época e do momento atual.

Segundo Derrida (1985), é deste *rapport* com o estrangeiro, fundado principalmente na identidade do universal e do particular como oposições contraditórias, que se constitui a filosofia schellingeana da “tradução poética”, ou uma certa pretensão de fundar a tradução poética. Então, se partirmos disso, é possível entender o princípio de dissociação que rege o conceito tradicional de tradução reflexiva. A dissociação só se deixa pensar a partir daquilo que a torna possível e pensável: uma unidade originária. Nesse sentido, afirma Derrida, “todas as diferenças só serão traduções do mesmo que se projeta ou se reflete em ordens diferentes” (p. 4).

Este princípio, segundo o autor, concerne toda a noção de “Saber Originário” não apenas da filosofia pensante como também das ciências racionais puras, como a matemática.

Pensamos que, conforme *a matemática da tradução poética* de Paes analisada neste estudo evidencia, esta reflexão concerne também à tradução tal como é abordada no século XX, na medida em que esta, assim como a filosofia e a matemática, recoloca em causa a dissociação a partir da unidade do saber originário anterior à oposição do sensível e do inteligível, e funda-se na identidade do particular e do geral como oposições contraditórias. Daí a aproximação que Paes faz da tradução com a matemática em seu modelo de tradução poética.

Tal aproximação tem como principal característica a referência ao significado transcendental e diz respeito à “verdade”, à existência e a toda forma de conhecimento que emergiu da lógica matemática com suas diretrizes “racionalis”, seus argumentos válidos, sua clareza de definição, sua coerência de pensamento, sua explicação lúcida, sua transparência lógica e sua razão objetiva.

Entretanto, esta configuração pré-moderna da tradução que não pode deixar de lado o acontecimento irreduzível da história da cultura ocidental que a gerou a saber, o *momento luteriano* traz em si, ao revelar um impasse ou uma “problemática”, a possibilidade de seu próprio redimensionamento.

Retomando o modelo de Paes e seus comentários acerca da tradução de *Marcha fúnebre vertical*, o que podemos apontar é uma construção da dita poeticidade (sentido universal); construção determinada pelo momento e pelas condições tradutórias que envolvem o contato entre os idiomas com suas idiossincrasias lingüísticas e culturais.

Exemplo disso é a estratégia de compensação e correlação de valores que Paes descreve em seus comentários e que deflagra uma poeticidade no poema traduzido necessariamente diferente daquele apontado no poema em demótico, ainda que o tradutor tenha buscado algum tipo de aproximação entre os poemas.

Tomemos como exemplo o termo *taváni* (teto) que, segundo Paes, por ser de origem turca, sugere um efeito satírico, contrastando a erudição da *Katharévousa* com o coloquialismo simplório do *demótico*. Este “efeito poético”, Paes procurou compensar com o termo *pose* (3ª quadra, verso 1), por ser ele um galicismo “ostensivo” que traria o mesmo tom irônico ao poema traduzido, tendo em vista, no caso da literatura brasileira, as exigências dos puristas apegados aos clássicos portugueses.

Perguntaríamos então aos leitores do poema em português, se este “traço” que Paes aponta como fundamental na poesia grega moderna (a diglossia), que em *Marcha fúnebre vertical*, segundo o tradutor, traz um tom satírico, ao contrastar a erudição e o coloquialismo tão polemizados na literatura grega, foi “mantido” em nível de “efeito poético” na tradução. Poderíamos perguntar se este “traço” teria o mesmo efeito fora da especificidade de cada uma das línguas e culturas envolvidas neste processo de tradução.

Parece-nos possível reconhecer neste contato entre o grego e o português, que ocorre numa situação tradutória específica, que a chamada poeticidade nada tem a ver com um sentido universal fixo e *a priori*. O modelo de Paes mostra que esta “poeticidade” é constituída no contato entre as línguas; contato este que, em função das especificidades das línguas e das condições tradutórias, possibilita um ou outro tipo de

significação. Nesse sentido, tal modelo deflagra o universal e o particular como pólos complementares e interdependentes.

Observamos que ao revelar a impossível equivalência total, o modelo de Paes, paradoxalmente, abre espaço para a problematização de seus próprios princípios. O modo como o tradutor constrói a poeticidade do poema, articulando uma semântica do significante e uma semântica do significado (vide duas "versões" do mesmo poema), evidencia, ao contrário do que Benjamim postula em *A Tarefa do tradutor*, que a poeticidade é necessariamente uma construção, isto é, um sentido construído na e por meio da tradução, no contato entre as línguas (p. 70).

Exemplo disso é a construção de sentido na tradução de Karyotákis, que, como vimos, descentraliza a intenção do sujeito/autor e mostra as interferências do tradutor por intermédio das aproximações e compensações que compõem a estratégia de *correlação de valores*, à qual, por sua vez não se pode atribuir nenhum valor de verdade objetivo, a não ser aquilo que resulta da inscrição do tradutor, e do modo como ele concebe e articula as línguas.

Neste *rapport* entre os particulares, processo que a tradução do poema de Karyotákis evidencia, destaca-se sobretudo que é na relação entre as línguas (particular) que se produz a unidade (universal), que é no jogo da linguagem na tradução, que o particular e o universal emergem como tal.

Barbara Johnson (1985) utiliza a metáfora da ponte, num sentido diferente do de Paes, para descrever o contato "batalha textual" que a tradução impõe. Tal metáfora sugere sobretudo uma relação mútua entre o *universal* e o *particular*: "a tradução é uma ponte que estabelece por si própria os dois campos de batalha que separa"

(p. 7). E, indo mais além em sua reflexão, Johnson cita Heidegger que, em sua opinião, certamente referiu-se à tradução quando afirmou:

Ela [a tradução] não liga simplesmente duas margens que já estão lá. As margens emergem como margens apenas no momento em que a ponte atravessa o rio. A ponte intencionalmente faz com que elas permaneçam opostas uma à outra. A ponte destaca um lado do outro. Nem as margens se esticam ao longo do rio como tiras indiferentes de fronteira de terra seca. Com as margens, a ponte traz até o rio as duas extensões da paisagem que ficam atrás de si. Tornam-se *mutuamente vizinhos* o rio, a margem e a terra. (p. 7, destaque meu)

Esta imagem de complementariedade entre as línguas mostra que a tradução é um acontecimento que está dentro do jogo de significação que se produz entre as mesmas, e não algo que ocorre fora da relação entre elas. Logo, se há complementariedade entre as línguas, não há fronteiras entre elas que devam ser objetivamente delimitadas e ultrapassadas.

Corroborando Derrida (1985), Ottoni (1997) reforça o pressuposto de que a questão da fidelidade na tradução está diretamente ligada à distinção e à definição que enfatiza as diferenças e oposições entre as línguas. Para o autor, “a medida que as línguas são encaradas como pólos complementares, não havendo distinção entre elas, a questão da fidelidade, então, é outra” (p. 5). Do mesmo modo, se é nessa complementariedade que o sentido se constitui, não havendo portanto nenhuma transcendentalidade, algo para fora do “contato” entre as línguas, então o “universal” (significado) e o “particular” (línguas) também são complementares e interdependentes.

Considerações Finais

Nas quatro partes que compõem esta dissertação, vimos que o modelo de tradução poética de José Paulo Paes *Uma matemática da tradução poética* articulado para responder a uma das questões mais polêmicas no *front* da tradução; a saber, a tradução de poesia, resulta de uma construção teórica temporal e culturalmente constituída, a partir dos princípios que nortearam os estudos sobre linguagem e tradução, na Alemanha Romântica do século XIX.

Observamos que tais princípios fundam-se na identidade do *universal* e do *particular* como pólos antagônicos e em todas as demais oposições deles derivadas: *significante/significado*, *literal/metafórico*, *poético/não poético*, *língua de partida/língua de chegada*.

Esta “problemática” da tradução poética tem-se configurado em um círculo vicioso de questionamentos, ora acerca dos limites ou condições deste tipo de traduzibilidade, ora em torno da própria possibilidade de se traduzir poesia.

Na *matemática da tradução poética* de Paes que focalizamos neste estudo, a questão do significado e das línguas adquire o sentido de uma lógica superior que poderá ser reconstituída por falantes de diferentes idiomas. Segundo o autor (1990):

A tradução alcança trazer para os falantes da língua de chegada as visões de mundo diferentemente expressas por cada idioma em nível tanto léxico quanto morfológico e sintático, e o faz por via de uma operação de caráter antes transpositivo do que redutor. (P. 69)

Vimos que este conceito de tradução poética apoia-se no princípio da dissociação a partir de um saber originário; noção que guarda o universal (significado) e o particular (línguas) como oposições contraditórias e dá à tradução um caráter de atividade refletidora. Tal ideal de traduzibilidade é o que justifica o investimento de Paes em uma *matemática da tradução poética*; modelo que visa, sobretudo, sistematizar este tipo de tradução através da descrição de um processo de transposição criativa cuja estratégia básica é a correlação de valores.

Conforme apontamos também em Aubert, Laranjeira e Campos, esta configuração da tradução de poesia formou-se a partir dos mesmos pressupostos que regem a Teoria da Comunicação de Jakobson e o conceito saussuriano de signo arbitrário, e, de acordo com Jacques Derrida (1985), tais pressupostos remontam à idéia de *unicidade*, própria da formulação especulativa da lei da *Bildung*, e guarda a noção de *experiência*, isto é, da prova do estrangeiro, precisa em uma teoria da tradução fundada na oposição universal-particular.

Este estudo mostra que quando se assume este antagonismo, fixa-se inevitavelmente um compromisso com uma teoria ou modelo teórico que explique de maneira sistemática uma “correlação privilegiada” entre as línguas. Assim, como já apontamos anteriormente, a tradução adquire o caráter de atividade refletidora de um sentido transcendental, cabendo ao tradutor a tarefa de “transportar” o significado seja ele “poético” ou “conceitual” de uma língua para outra, sem nenhuma interferência.

Conforme indicamos na introdução, em nossa abordagem da questão, não corroboramos a distinção texto poético/texto não-poético que Paes utiliza em seus

escritos sobre tradução de poesia. A nosso ver, a própria noção de poeticidade resulta da incorporação deste mesmo princípio básico antagônico que, ao longo deste estudo, problematizamos. Dito de outro modo, não reconhecemos a chamada “poeticidade” como um significado transcendental ou uma qualidade de dimensão universal que se reflete nas línguas. Ao contrário, partimos do pressuposto de que é no contato entre as línguas que a tradução promove que o sentido “poético” emerge como tal, tendo sempre um valor de verdade convencionalmente estabelecido. Nesse sentido concordamos com Stanley Fish (1980) de que a “poeticidade” seja circunstancialmente construída e convencionalmente compartilhada. Como afirma o autor: “Os intérpretes não decodificam poemas, eles os fazem”. (p. 327)

Concluindo, segundo a visão pós-estruturalista de tradução que este estudo propõe, fica abalada a oposição poético/não-poético, e com ela a oposição entre as línguas e entre os pólos universal-particular. Nesta dimensão desconstrutivista de tradução, o significado que em se tratando de tradução poética adquire o status de “poeticidade” ou “intenção poética”, emerge na passagem (tradução); no contato entre as línguas.

A partir dessa reflexão reforçamos nossa hipótese inicial de que esta intervenção de uma língua (particular) na outra, gerenciada pelo tradutor, produz a unidade (universal). Nesse sentido, a questão da fidelidade ou dos limites da traduzibilidade poética não se coloca, na medida em que, ao produzir outro texto por meio da tradução, um texto evidencia a complementariedade entre as línguas e entre os pólos universal-particular. Logo, podemos afirmar que a tradução promove tanto a língua (particular) quanto o significado (universal).

Quanto à idéia de um modelo teórico de tradução poética “ideal” concluímos que apenas um ideal de traduzibilidade que legitime os antagonismos abordados neste estudo reivindica uma “teoria da tradução” ou “modelo teórico ideal”.

Otoni (1998), fundamentado em Derrida (1985), mostra-nos que na história pragmática da tradução sempre nos confrontamos com enígmias teóricas e este confronto, em última instância, revela a complexidade de qualquer tentativa de sistematização do processo de tradução porque ela, deflagra a ausência de fronteiras entre as línguas, visto que elas se complementam, provocando um *transbordamento* que se opõe a qualquer limitação ou sistematização.

Com base nessas considerações, é possível afirmarmos que qualquer discussão em torno de um modelo ideal ou de uma teoria da tradução poética nos termos tradicionalmente conhecidos será sempre polêmica, uma vez que parte de um certo ideal de traduzibilidade que esta dissertação mostrou ser problematizável.

Referências Bibliográficas

- Arrojo, R. (1992) A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado. In: *O signo desconstruído: Implicações para a tradução, a leitura e o ensino*, Arrojo, R (org.). Campinas, Pontes, pp. 71-9.
- _____ (1993) A tradução passada a limpo. In: *Tradução desconstrução e psicanálise*. São Paulo, Imago, pp. 71-89.
- Arrojo, R. & Rajagopalan, K. (1992) A crise na metalinguagem: Uma perspectiva interdisciplinar. In: Arrojo, R. (org.) *O signo desconstruído: Implicações para a tradução, leitura e o ensino*. Campinas, Imago, pp. 57-62.
- Aubert, F. (1993) *As (in)fidelidades da tradução: Servidões e autonomia do tradutor*. Campinas, Editora da Unicamp.
- Auden, W. H. (1974) “C.P. Cavafy”, *Forewords and after words*. Sel. de E. Mendelson, Nova York, Vintage Books, pp. 333-44.
- Benjamin, W. (1969) The task of the translator. In: Benjamin, W. *Illuminations*. New York, Schocken Books, pp. 69-82.
- Berman, A. (1984) *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard.
- Campos, H. de (1971) *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- _____ (1992) *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva.
- Derrida, J. (1972) *Positions*. Paris, Minuit. *Posições* (tradução de Maria Margarida Calvente Barahona). Lisboa, Plátano (1975).
- _____ (1979) Living on: Borderlines. In: Bloom H. *et al.* (1986). *Deconstruction and criticism*, Nova York, Sabury Press, pp. 75-176.

(1982) *L'Oreille de l'Autre: Otobiographies, transferts, traductions: Textes et débats avec Jacques Derrida*. Montreal. VLB Éditions. (Trad. de Peggy Kamuf - *The Ear of the Other - Otobiography, transference, translations: Textes and discussions with Jacques Derrida* - Lincoln, University of Nebraska Press.)

(1985) *Théologie de la traduction*. In: *Qu'est-ce que Dieu? Philosophie/Théologie*. Hommage à l'abbé Coppieters de Gibson. Bruxelles Publication des Facultés de Saint-Louis. *Teologia da tradução* (Trad. de Nícia Adan Bonatti). Campinas, Editora da Unicamp.

Fish, S. (1980) *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge, Harvard University Press.

Jakobson, R. (1969) *Aspects linguistiques de la traduction*. In: *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit. *Aspectos lingüísticos da tradução*. In: *Lingüística e Comunicação* (Trad. de Isidoro Blikenstein e José Paulo Paes) - São Paulo, Cultrix, 1973, pp. 78-86.

Johnson, B. (1985) *Taking Fidelity Philosophically*. In: Graham, J. *Difference in translation*. Cornell University Press, pp. 142-48.

Karyotákis, K. (1927) *Marcha fúnebre vertical*. (Trad. de José Paulo Paes) In: *Tradução: A ponte necessária*. São Paulo, Ática, pp. 73-4.

Kaváfis, K. (1984) *Poemas* (Trad. e org. de José Paulo Paes). Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Kristeva, J. (1974) *Seméiotike, recherches pour une semanalyse*. In: *La Revolution du langage poétique*. Paris, Seuil.

Laranjeira, M. (1993) *Poética da tradução*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

(1996) *Poetas de França hoje*. São Paulo. Edusp.

Milton, J. (1993) *O poder da tradução*. São Paulo, Ars. Poética.

Mirambel, A. (1965) *La littérature grecque moderne*. Paris, PUF (2a ed.) pp.7-12

Mounin, G. (1975) *Os problemas teóricos da tradução*. (Trad. de Heloysa de L. Dantas. São Paulo, Cultrix.)

_____ (1981) Pour une pédagogie de la traduction. In: *Teoria e prática de la traducción*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Instituto de Letras, pp. 93-8.

Nida, E. (1964) Linguistic and ethnology in translation problems. In: Hymes, D. (ed.) *Language in Culture and Society: A reader in linguistics and antropology*. Nova York, Harper Row.

O Estado de São Paulo (1995) Entrevista a Carlos Graieb. Caderno 2, Folha D12, 28 de Maio de 1995.

Otoni, P. (1997) *Tradução recíproca e double-bind : Transbordamento e multiplicidade de línguas*. A sair na **Revista Internacional de Língua Portuguesa**, 1998 Lisboa - Portugal.

Paes, J. P. (1982) *Poemas de Konstantinos Kávafis*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

_____ (1985) *Gregos e baianos*. São Paulo, Brasiliense.

_____ (1986) *Poesia moderna da Grécia*. Rio de Janeiro, Guanabara.

_____ (1986) *Poetas gregos contemporâneos*. Rio de Janeiro, Noa-Noa.

_____ (1990) *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo, Ática.

_____ (1996) *Gaveta de Tradutores*. Santa Catarina, Letras Contemporâneas.

_____ (1995a) *Poemas de Giorgos Seféris*. São Paulo, Nova Alexandria.

_____ (1995b). *Poemas da antologia grega ou palatina*. São Paulo, Companhia das Letras.

- _____ (1997) *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Topbooks.
- Pound, E. (1953) *Translations*. Londres, Faber e Faber.
- Seféris, G. (1995) *Poemas* (Trad. e Org. de José Paulo Paes). São Paulo, Nova Alexandria.
- Steiner, G. (1975) *After Babel - aspects of language and translation*. Londres, Oxford University Press.
- Wills, W. (1982) *The science of translation: Problems and methods*. Tübingem., Grinter Nars Verlag.
- Wittgenstein, L. (1922) *Tractatus logico-philosophicus*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- Yourcenar, M. (1955) *Présentation critique de Constantin Cavafy*. Paris, Gallinard.

APÊNDICE

Comentário do Tradutor (Íntegra)

Mantive, na versão, o mesmo esquema estrófico do original: cinco quadras. Respeitei também o esquema rimático abba, a não ser na primeira quadra. Com referência às rimas desta, não logrei encontrar equivalência satisfatória para a paronomásia entre *gýpsous* “gesso” e *ypsous* “altura”, que rimam entre si nos finais dos versos 1 e 4; o contraste, desenvolvido ao longo do poema em diapasão irônico, entre a vulgaridade *kitsh* dos ornatos de gesso e a ânsia de elevação espiritual por eles despertada no poeta, é como que paradoxalmente desmentido pela homofonia entre as duas palavras, uma conglobada na outra. Procurei compensar a perda dessa paronomási essencial pela simetria fônica entre “captura” e “altura”; esta última palavra também se congloba naquela, a não ser pela diferença entre o “p” e o “l”, minimizada pelo fato de serem ambos fonemas consonantais aparentados, resultantes de bloqueamento da corrente de ar. Nessa mesma quadra inicial, não consegui preservar outra paronomásia entre *taváni*, “teto”, e *traváne*, “atraem”, mas compensei-a em certa medida pela simetria repetitiva dos “e” e “o” nos dissílabos “vejo”, “teto” e “gesso”, logo no primeiro verso.

Todas as rimas do original são paroxítonas; na versão, há 8 rimas paroxítonas contra só 2 oxítonas, o que representa boa aproximação. Cuidei também de paralelizar em português as rimas ricas do grego, sobretudo as de palavras de diferentes

categorias gramaticais, como verbo e substantivo (*éhoun pnícsi*, “assédio”, e *plícsi*, “tédio”), com rimas do tipo “gesso/reconheço” ou “enfeito/perfeito”.

Quanto à métrica, sendo impraticável usar na versão metros iguais aos do original, tentei de novo a aproximação. O grego moderno não mais distingue vogais breves de longas, como o antigo; baseia sua versificação, como nós na alternância de sílabas tônicas e átonas, usando pois a métrica silábaco-acentual. Os 20 versos do original perfazem um total de 157 sílabas, se se desprezar na contagem a sílaba pós-tônica em fim de verso. Pelo mesmo sistema de contagem, a versão apresenta um total de 184 sílabas, vale dizer, apenas 17,2% a mais, se não errei nas contas. De qualquer modo, foi mantida na versão, ainda que sem maior rigor, a heterometria do original, em cujas quadras os versos 2 e 3 têm sistematicamente medida igual ou quase igual (no geral são decassílabos), sendo mais longos que os versos 1 (sempre octossílabo) e 4 (sempre tetrassílabo).

Passando agora aos aspectos lexicais e semânticos, note-se, em primeiro lugar, que quase todas as palavras do original podem ser encontradas num dicionário de grego antigo ou clássico. Figuras elas igualmente nos dicionários de grego moderno, de par com os poucos demoticismos não encontráveis no outro, a exemplo do *taváni*, “teto”, palavra de origem turca. Isto faz lembrar uma *boutade* citada por Mirambel, de ser o grego moderno uma espécie de registro civil onde só se anotassem os nascimentos e nunca as mortes; quer dizer, a adaptação de palavras de línguas alógenas não implica o abandono de eventuais sinônimos já existentes no léxico, vindos do grego antigo. Confirma-se ainda, neste particular, a observação de Trypánis, de que a dicção de “Karyotákis é uma

estranha mistura de elementos tomados tanto ao demótico quanto à *katharévousa*, mas combinados com muito encanto”.

Dessa quase diglossia, à qual é sensível o leitor grego mais culto, se vale o poeta para conseguir efeitos de índole finalmente satírica, contrastando a pedanteira erudita da *katharévousa* com o coloquialismo amiúde, chão do demótico. São efeitos evidentemente irreproduzíveis em nossa língua, mas tentei dar uma pálida idéia deles usando, no fim da terceira quadra, um galicismo ostensivo, “pose”, contra o qual se insurgiriam os puristas apegados aos clássicos portugueses e ao rigor gramatical, numa obstinação que faz lembrar a dos partidários da *katakoryfos*. Aliás, a expressão “em pose vertical” traduz o advérbio *katakoryfos* que, sob a forma de adjetivo, já aparecia no título do poema *Marcha fúnebre e vertical*. Além da acepção de verticalidade, o termo tem a de auge, culminância, que procurei resgatar traduzindo o adjetivo *yperteros*, “superior”, do início da segunda quadra, pela locução “em culminância”.

Digno de nota também é reaparecerem algumas palavras do original na versão como que refletidas num espelho deformante. É o que ocorre com *gýpsous*, “gesso”; *meándroi*, “meandros”; *sýmola*, “símbolos”; *orizóntes*, “horizontes”; e *klímata*, “clima”, onde a semelhança etimológica salta à vista. No caso de *eftyhía*, “felicidade”, no terceiro verso da primeira quadra, senti-me tentado a vertê-lo por “boa sorte”, a fim de manter a motivação do termo grego, onde o mesmo núcleo semântico, *thíhi*, “sorte, destino”, é antiesteticamente motivado por diferentes prefixos em *eftyhía*, “felicidade”, e *distyhía*, “infelicidade”. Em “boa sorte”, ter-se-ia um equivalente bastante próximo, por contrapor-se a “má-sorte”, cumprindo os adjetivos “bom/mau” o mesmo papel dos prefixos eu (pronunciado *éf-*) e *dis*, em relação a igual núcleo semântico. Em português,

todavia, “boa sorte” não é um sinônimo adequado de “fidelidade” (pode-se ter boa sorte na vida sem estar-se necessariamente feliz), pelo que preferi sacrificar a fidelidade ao significado, num lance típico daquele jogo de perde-ganha sempre travado entre espírito e letra no curso de qualquer tradução digna do nome.

Para pôr fim a comentários que já estão um pouco longos, gostaria de chamar a atenção para uma peculiaridade de ordem gramatical do grego moderno, qual seja haver substituído a flexão verbal do futuro, existente no grego antigo, por uma forma analítica: a anteposição da partícula *thá* ao presente (ou ao aoristo) do indicativo. No terceiro verso da primeira estrofe, em vez de traduzir *thá 'nai* por “será”, como caberia, em vista de termos em português flexão específica para o futuro, preferi traduzí-la por “há de ser”, uma perífrase cujo verbo auxiliar lembra o *thá grego*, partícula a que se reduziu *thélo*, “quero”, outrora usado na *koiné* como verbo auxiliar para formar perifrasticamente o futuro. (pp.74 -7).

Haveria, por certo, outros parâmetros a considerar neste balanço de lucros e perdas na transposição de um texto-fonte. Sobretudo o seu parâmetro fundamental: o grau em que o tradutor terá ou não conseguido alcançar, na versão, na naturalidade ou fluência de dicção do original. Fluência a que dá um trazo de sutileza a sustentada antítese entre vulgaridade e refinamento, entre resignação à horizontalidade e ânsia *post mortem* de verticalidade, por meio da qual se manifesta a *Weltschmerz* do poeta, a policiar, pela ironia, a expressão do seu desencanto ante a mesmice da vida cotidiana e da sua ânsia cética de poder jamais transcendê-la pela arte, última âncora de salvação. Daí a inveja meio *blasé* que nutre pela “arte de modéstia sem igual” do anônimo estucador para quem um céu *kitsch* povoado de cornucópias, coroas e florões é quanto

basta para deixá-la contente consigo mesmo e com a vida. Caberá ao leitor julgar agora se esse sentimento do mundo foi-lhe ou não comunicado pela versão que ora se lhe propõe. Quaisquer ulteriores considerações de ordem analítica, por parte do tradutor, seriam supérfluas: a regra básica da arte de empalhar raios solares é não abusar muito do formol.