

TRADUÇÕES

“Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés: que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz... Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir.”

Dom Quixote, II, cap. 62

De “romance”. formou-se o verbo “romançar”, esclarece Amado Alonso, isto é, traduzir, ou em termos explícitos, verter do latim em romance; e podemos dizer que todos nós de algum modo vivemos “romançando”, traduzindo em nossa língua os grandes modelos impostos pela hegemonia cultural de uma língua de prestígio superior.

Todo escritor é também uma espécie de tradutor ou intérprete: nem sempre é capaz de encher uma página sem a colaboração da memória literária, que reproduz muita vez inconscientemente os temas consagrados da sua preferência, escolhidos na tradição estrangeira mais prestigiosa. Os romanos traduziam os gregos, os franceses do grande século traduziam os clássicos latinos e nós traduzimos os franceses. “Nous ne faisons que nous entregloser; d’authors il en est grande cherté”, dizia o esperto conversador Michel de Montaigne, do alto da sua torre. E que é Montaigne, em vários passos da sua obra, senão um tradutor obstinado, tradutor nem sempre fiel, pois cultivou como poucos a arte de contar um conto acrescentando um ponto; mas a renovação literária também depende dessas pequenas traições do pensamento. Imagine-se que desgraça para a literatura, se Shakespeare, em vez de saquear com desenvoltura genial e enxertar à vontade nos textos de Boistuau, Belleforest e tantos outros, resolvesse traduzi-los com árida fidelidade. . .

Dentro de uma continuidade evolutiva tradicional, aquela que Pedro Salinas, em recente obra sobre Jorge Manrique, tão bem caracteriza como fator de herança e criação ao mesmo tempo, o estudo das fontes e influências acaba revelando o extraordinário peso dos modelos consagrados, mesmo na tradição dos analfabetos, correlativa da grande tradição culta; a copla amorosa cantada

numa colheita de azeitona pela moça ignorante é talvez um resíduo do cancionero de Petrarca.

Na tradição culta, de quando em quando se dá um movimento de recuo intransigente. Na Renascença, por exemplo, com o despertar das consciências nacionais e o humanismo, prevalece o critério de retorno às genuínas fontes mediante a tradução direta. Se um pouco mais tarde Montaigne confessava que para ele o grego era grego, Rabelais, pulando por cima dos latinos, traduz diretamente do grego, ou adapta: o exemplo ainda é mais saboroso ao considerarmos que o Médico e o Monstro da literatura moderna, que acima de tudo se prezava de saber escrever decentemente uma carta a Erasmo, consagrou-se, afinal, formidável campeão da linguagem popular, falada e gesticulada, livre e colhida na rua. Nunca houve caso mais expressivo de fecundação da tradição erudita pela tradição oral, casamento mais feliz da Vida com o Livro.

Todo este rodeio confuso e vadio acerca de tradução, tradição e inventiva, quase me faz perder o rumo do discurso e o latim. Na verdade, a nobre arte de traduzir com fidelidade exige outra disciplina: o respeito ao modelo, a modéstia, a paciência inesgotável, a intuição das transposições de valores estilísticos entre dois idiomas, o faro das analogias, o gosto da simetria, o cuidado de não exagerar a versão para a própria língua, a ponto de apagar inteiramente o sabor do original. Neste último sentido, uma das regras de equilíbrio justo na tradução é nunca traduzir com demasiado rigor, ou melhor, nunca traduzir com excessiva preocupação de vernaculismo ou de intransigência purista. Veja-se, por exemplo, o caso do *Gênio do Cristianismo*, na tradução de Camilo; serve quando muito para aprofundar ainda mais o abismo que separa o francês do português, quando considerados do ponto de vista de sua extrema vernaculidade. O mesmo problema, com referência ao francês e o alemão, já sugeriu a Rilke, Hofmannsthal e Curtius observações muito oportunas.

Os tropeços do bom tradutor para mim estão resumidos com dramática perplexidade na cena do *Fausto* em que o Doutor, de volta à sua toca, abre a Bíblia e dispõe-se a verter o sagrado original em alemão; mas é verdade que aí a operação de traduzir aparece desvirtuada pela inquietude metafísica do herói. Fausto é um mau tradutor, por não saber deitar-se humildemente aos pés do original, como reflexo fiel. A senhora Klabin Segall, que, por acatamento ao metro e à disposição das rimas, não hesita nem mesmo diante da extrema dureza de forma, reproduz deste modo o episódio:

Escrito está: “Era no início o Verbo! ”
Já paro e me critico, acerbo!
Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
De outra interpretação careço;
Se me ilumina o Gênio imenso,
Escrito está: Era no início o Senso!
Pesa o teor inicial com calma plena,
Não se apressure a tua pena!
E’ o senso então que tudo opera e cria?
Devera apor: no início era a energia;
Mas já, enquanto assim o retifico
Diz-me algo que tão pouco nisso fico
O gênio me auxilia e vendo a direção
Serenamente escrevo. Era no início a Ação!

Se volto a citar o *Fausto*, de outro lado, é que ainda estamos bem perto do centenário: para a literatura moderna e todos os homens de boa vontade, não vejo data mais importante que essa. Mas a luz solar da sua obra, só a conhece a grande maioria dos nossos letrados como frouxa luz emprestada e lunar, através de traduções e retraduções. Goethe, para o leitor brasileiro, ainda fala pela voz de Gérard de Nerval, Castilho, Henri Blaize, a Baronesa A. de Carlowitz, Théophile Gautier fils, Eugênio de Castro, Henri Lichtenberger e outros, quase sempre em francês. O professor Pedro de Almeida Moura, de parceria com o sr. Carlos Fouquet, pacientemente fichou para sua resenha bibliográfica intitulada *Goethe no Brasil* setenta e um tradutores de língua portuguesa e cerca de cento e vinte críticos e comentadores. E’ muito? E’ pouco? Seria talvez um bom começo, não fosse a má qualidade de muitas traduções.

A senhora Jenny Klabin Segall, dando um exemplo de probidade que é raro na tribo dos tradutores, retomou sua tradução do *Fausto*¹ com o mesmo

¹ v. *Fausto*, Goethe, 1ª parte, trad. de Jenny Klabin Segall, C. E. N., 1943. 2ª ed., 1ª parte e o quinto ato da 2ª parte, trad. no metro original. Pref. de Sérgio Buarque de Holanda, Introd. de Ernesto Feder. São Paulo, Ipê, 1949.

espírito de pertinácia que já transparecia do primeiro texto, corrigindo ou apurando a sua notável tentativa, a mais completa em língua portuguesa.

Confirma o prefaciador, Sérgio Buarque de Holanda, a rigorosa disciplina que se impôs a si mesma a esforçada tradutora, ao declarar, em nota da edição original: “A numeração dos versos desta tradução corresponde à dos versos originais e bem assim, com poucas exceções, o ritmo, a metrificação e a disposição das rimas.” Se então, quando cortava as folhas da brochura, essa declaração peremptória me parecera um tanto imprudente, começo agora a louvar comigo mesmo a energia intorcível com que a senhora Klabin Segall retorna ao suado labor de repolir o seu texto, para aproximá-lo cada vez mais do inatingível encanto do original.

Saiu há anos a obra da senhora Klabin Segall, e até hoje apenas de leve aludira eu ao seu trabalho; aproveito pois o ensejo para dizer da minha curiosidade pela sua tentativa — jamais será outra coisa a tradução de uma obra-prima tão complexa — e do pasmo que em mim provocou seu rigor de fidelidade. Ao mesmo tempo, arriscarei com timidez alguns reparos críticos à margem do seu livro.

Se Mefistófeles me ajudasse, mandava instalar em casa um aparelho especial para projeção de textos na tela, o que é a única maneira prática de cotejá-los, a começar pela facilidade de abranger de um só golpe de vista as páginas em confronto, lado a lado. Mas, na falta dessas bruxarias de alto estilo, também serve esta mesa larga onde abro o *Fausto* completo de Agostinho d’Ornelas (1867), a “tentativa única” de Castilho (1872) e a versão da senhora Klabin Segall (1943).

Das três traduções em verso, a mais conhecida é a de Castilho, reeditada em 1920 pela Livraria Clássica Editora; a mais conhecida e a mais discutida, pois deu motivo a uma polêmica pitoresca, cuja bibliografia o professor Fidelino de Figueiredo registra na terceira edição de *A crítica literária como ciência*.

Não há dúvida, a tentativa de Castilho é realmente única em seu gênero; Castilho não sabia uma palavra de alemão, grande vantagem em tais casos, pelo menos no tocante ao estímulo e à ousadia; quem não vê o perigo, atravessa de alma leve o Rubicão. Na *advertência*, conta como procedeu para atingir os segredos do original; ficamos então sabendo que a sua tradução é uma espécie de carambola, de qualquer modo, uma operação delicada, que é indispensável discriminar com paciência, para poder compreender seu valor muito relativo.

Se a tradução está para o original assim como a lua para o sol, a de Castilho pode ser considerada uma lua da lua: Eduardo Laemmert fez para uso de José Feliciano de Castilho uma tradução interlinear e fidelíssima; José Feliciano, irmão de Castilho, trocou a prosa em metros variados; Castilho tomou deste segundo parto e retraduziu o monstro em vernáculo, auxiliado, como ele mesmo esclarece, por sete intérpretes, a tradução textual e ilustrativa do prestimoso Laemmert, a de José Feliciano, a de Agostinho d'Ornelas, e quatro francesas em prosa entremeada de verso. E' fácil imaginar o resultado, um dos subprodutos mais estranhos da história das traduções, refogado na panela do purismo com recheio de enxertos.

Para um primeiro cotejo dos textos, escolhi o "Prológo no céu"; verdadeiro resumo do *Fausto*, representa uma síntese perfeita do poema. A fonte principal desse prólogo, em que a audácia da inovação subjetiva se alia a um metucioso respeito pelos modelos tradicionais, é o *Livro de Jó*, sobretudo I, 6-12, quanto ao diálogo, e 38, 7 segs., quanto ao cântico dos arcanjos; convém ainda mencionar, como prováveis sugestões poéticas na elaboração do cântico, Milton, *Paradise Lost*, 5, 620 segs., e Klopstock, *Messias*, I, 231 segs. Além disso, é evidente no diálogo o intuito de aproveitar a lenda do Doutor Fausto e, em alusão de estilo, o tom ingênuo dos mistérios medievais. Acrescente-se a uma síntese tão complexa de elementos tradicionais, a expressão nova que respira o conjunto desse pequeno drama da criação do mundo, com a luta entre o bem e o mal interpretada à luz da doutrina modernista. Do cântico inicial passamos, numa imprevista mudança de tom, para a maliciosa e logo após sarcástica, irreverente, parodística entrada em cena de Mefistófeles, — a mais bela entrada em cena jamais inventada pela carpintaria teatral deste mundo sublunar.

Para mostrar bem mostrado como é fiel a tradução da senhora Klabin Segall, transcrevo a seguir a primeira estrofe:

Ressoa o sol na velha toada
De orbes cantantes no Infinito,
E com andamento de trovoadas,
Completa o trânsito prescrito,
Dá força aos anjos a visão,
Se é penetrá-la ânsia baldia!

E a suma, imensa Criação
Sem par, qual no primeiro dia.

Respeitam os três tradutores a unidade estrófica do cântico, a oitava, mais uma quadra final destinada ao coro. Agostinho d'Ornelas adotou o decassílabo; Castilho espicha-se no alexandrino; a senhora Klabin Segall não teme ficar na brevidade do octossílabo. Castilho, sem o mais leve respeito pela estrutura da composição, introduz variações lamentáveis, como aquele:

Tonitroante baixo em teu concerto infindo,
só mandando-lho tu, Senhor, terá repouso,

que procuro em vão no original e decerto nem ele mesmo saberia explicar. Agostinho d'Ornelas, melhor que o poeta cego, traduz:

A carreira prescrita vai seguindo
Com sonoro estampido de trovões,

onde parece haver um leve eco do *Livro de Jó*, 38, 25, na tradução do padre António Pereira de Figueiredo. Mas a senhora Klabin Segall, respeitando o sentido exato do verbo *vollenden* e do substantivo *Donnergang*, escreve:

E com andamento de trovoadas
Completa o trânsito prescrito.

Castilho recorre sem qualquer correspondência no original, a um vocativo que deveria reservar para o fecho da terceira oitava, quando o arcanjo Miguel exalta o Criador na criação; e a beleza dessa parte final assenta, ao mesmo tempo, na transição da natureza convulsiva e tumultuosa que descreve – a tempestade, o raio, o fragor dos elementos desencadeados – para o silêncio eterno do suave dia do Senhor:

*Doch deine, Boten, Herr, verehren
Das sanfte Wandeln deines Tags.*

Diante da extrema dificuldade que apresenta essa oitava, parece-me realmente feliz a versão da tradutora:

E ruge o furacão fremente,
Da terra ao mar, do mar à terra
E forma à roda uma corrente
Que o mais profundo efeito encerra.
Fulgura um raio arrasador
Que do trovão precede a via,
Mas cantam núncios teus, Senhor
O curso suave do teu dia.

A fidelidade é aí surpreendente: o segundo e os dois últimos versos da estrofe adaptam-se por uma espécie de moldagem verbal ao seu modelo; observe-se apenas que o respeito à ordem do adjetivo e substantivo no início do último verso – *sanfte Wandeln*, suave curso – reforçaria a um só tempo a eufonia e a fidelidade.

Nem ousou transcrever o atentado de Castilho contra a maravilhosa estrofe; basta aqui citar, com pasmo e tristeza:

Mas nós, os cortesãos da tua imensidade,
gozamos luz e paz por toda a eternidade.
Bendito sejas tu, Senhor! Senhor! Senhor!

Senhor! digo eu; e acrescentarei, revirando contra ele o primeiro verso do coro:

As tuas criações enchem os céus de espanto. . .

A obra de Castilho poderá apresentar o maior interesse como expressão vernácula e engenhosa construção poética; boa tradução do *Fausto* é que não é.

O que caracteriza a composição do *Fausto* é uma larga liberdade de metro e ritmo; há exemplo até de verso monossilábico e, se no “primeiro Fausto” não vai a medida além de um verso correspondente ao do decassílabo francês, na segunda parte do poema, Goethe utilizou-se de mais ampla medida antiga,

como nas suas elegias e epístolas, e nos *Epigramas venezianos*. Às vezes, a vivacidade da composição rítmica sugere uma verdadeira antecipação do verso livre, combinando-se então com a assonância; exemplo admirável é o passo em que Fausto procura explicar a Gretchen o seu sentimento intuitivo da divindade, na cena do jardim de Marta. E na cena da Igreja, o sussurro do “Espírito mau” atinge o movimento livre do ritmo interior, à margem de metro e rima.

Toda essa complexidade estrutural do poema, inclusive a intenção rítmica de sabor moderno que ficara perdida para o leitor das outras duas traduções em verso, transparece agora do texto da nova tradutora, e é um dos seus méritos irrecusáveis, servindo ao menos para dar uma noção menos infiel do original.

Mas por isso mesmo e devido a essa fidelidade quase fanática, o esforço de seguir o texto à risca obrigou muita vez a tradutora a uma torsão da linguagem fluente, a requintes de arcaísmo ou de termos desusados, a maneirismos de rima rebuscada ou simples decaídas de rima bamba. A dureza é então o imposto cobrado à fidelidade, uma dureza contundente que fere o ouvido sensível do amador de poesia e acaba incutindo no leitor uma vaga saudade dos traidores melódicos:

Não ter a Ele comigo
E'-me um jazigo.
Em fel o universo
Me fica imerso. . .

Ou:

Pois sim, amigo, já tive inveja basta
Do gêmeo par que sob as rosas pasta...

Ou ainda:

Nome é oco fumo e som. . .
Ocultar-te-ás n'atros jazigos. . .
Gelar-se-te-á o coração. . .
Almejo gelo e neve sobre a vida. . .

Felizmente, nem tudo é sempre assim; a compensar esse cascalho, quando a autora consegue reproduzir, além do sentido profundo, a sugestão de harmonia que há na contextura poética do original, já não terá sido vão o seu esforço:

O que se forma e, eterno, vive e opera
Vos prenda em amoroso laço de ouro
E o que flutua em visionária esfera
Firmai com pensamento imorredouro. . .

In Preto e Branco. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.



J.L.
Melva
Chichén-Itzá

YO, leyendo un
texto de Borges.
10-NOV. 69