

TRADUÇÃO, IDEOLOGIA E HISTÓRIA \*

Em meu ensaio de 1962 “Da tradução como criação e como crítica”, procurei definir a tradução criativa (“recriação”, “transcrição”) como uma prática *isomórfica* (no sentido da cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo), uma prática voltada para a iconicidade do signo. De uns anos para cá, tenho preferido usar o termo *paramorfismo* para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego *pará-*, “ao lado de”, como em *paródia*, “canto paralelo”) o aspecto diferencial, dialógico, do processo, aspecto, aliás, presente em meu ensaio de 62 (quando falo, a propósito da nova informação estética obtida via tradução, comparando-a à resultante do texto original: “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”).<sup>1</sup>

Paolo Valesio (“The virtues of traducement: sketch for a theory of translation”, *Semiotica* 18:1, 1976) usa uma terminologia semelhante, ao destacar a tradução icônica (“iconic translation”) como “a mais radical técnica de tradução enquanto meio de desmistificação das ideologias lingüístico-culturais”. Valesio propõe a seguinte definição: “Por tradução icônica entendo qualquer versão de L em l na qual as relações formais (morfonêmicas e sintáticas) são privilegiadas às expensas das (e em contraste direto com as) relações lexicais”. E acrescenta: “A importância da tradução icônica reside no fato de que, pela radicalização do que está presente, em certa medida, em toda tradução, ela desmistifica a ideologia da fidelidade”, ou seja, procede a uma “efetiva crítica dessa ideologia”. Assim como eu, no ensaio de 62, sustentei, contra a opinião de Silvio Romero (endossada contemporaneamente por Antonio Candido), a importância das “monstruosas”, “macarrônicas” traduções greco-latinas de Odorico Mendes. Valesio ilustra sua tese, em 76, com o exemplo de Vicenzo

\* Este trabalho faz parte de um livro em preparo, *Poética da tradução*. Foi objeto de exposição em seminários na PUC-RJ. Dept.º de Letras, agosto de 1983, e na Sociedade Brasileira de Psicanálise de S. Paulo, setembro de 1983 (Depto Cultural).

<sup>1</sup> Sobre a tradução de poesia como prática isomórfica/paramórfica, ver do autor, “A transcrição do Fausto”. Suplemento Cultura de O Estado de São Paulo, 16.8.81, ano II, n. 62. p. 14; análoga terminologia é adotada por José Paulo Paes em recente colaboração ao referido Suplemento, ano IV, n. 176, p. 4, “Sol e formol/Sobre a tradução de um poema de Karyotákis”, 23.10.83.

Monti (1754-1828), tradutor da *Ilíada* para o italiano e, coincidentemente, um dos inspiradores da prática de traduzir odoriqueana. Se um estudante de grego aceitar a versão de Monti como “the real thing”, correrá o risco de acolher uma “mistificação neoclássica, alatinada, da antiga poesia grega”. Se o mesmo estudante, depois de dominar o grego, imaginar que estará lendo no original o “autêntico” texto homérico, ainda assim não se salvará de equívoco e não poderá jogar de lado, com desprezo, a *Ilíada* de Monti. Se o fizer estará ignorando que “o que lemos hoje é a versão, por um moderno editor de texto, das sucessivas (tres) leituras sobrepostas ao longo dos séculos a alguma transcrição do poema a qual é centenas de anos mais recente do que o original irremediavelmente perdido”. Subestimar a “coerência crítica” da versão de Monti, por outro lado, implica desconhecer o quanto essa tradução “desmistifica a ideologia da pristina simplicidade” que recobre o chamado original grego. Valesio, neste particular, parece homologar, em sede lingüística, aquilo que Borges afirma, com gosto de ficcionista, em “Las versiones homéricas”: “O estado presente de suas obras é parecido ao de uma complicada equação que registra relações precisas entre quantidades incógnitas”.

Se passarmos do nível da “estrutura intratextual” (onde atua por excelência a “transcrição” como prática paramórfica), estaremos caminhando da estrutura para a função e, com isto, perguntando pelos “fatores extratextuais”, pela historicidade do texto (tentativa de “reconstrução de um mundo passado” e de “recuperação de uma experiência histórica”), conforme nos adverte o teórico Wolfgang Iser.<sup>2</sup>

Só que, no caso do que eu chamo “transcrição”, a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação. Nesse sentido, parecem-me fecundas algumas colocações de Henri Meschonnic (“Propositions pour une poétique de la traduction”, *Pour la poétique* II. 1973): “A tradução, sendo instalação de uma relação nova, não pode ser

<sup>2</sup> Wolfgang Iser, “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época” (1979), em Luiz Costa Lima (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II. Francisco Alves R. Janeiro, 1983.

senão modernidade, neologia”; ou ainda: “A poética da tradução historiciza as contradições do traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada, entre época e época, entre cultura e cultura, relação subjectal e *reprodução*”. Donde, a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o “modus operandi” da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz* a tradição, reinventando-a.

Vejamos um exemplo:

The Rubáiyát, Omar Kháyyám (1049-1131).  
“Transcrição” por Edward Fitzgerald (1809-1883)

“Ah, make the most of what we yet may spend,  
Before we too into the Dust descend:  
Dust into Dust, and under dust, to lie,  
Sans Wine, sans Song, sans Singer – and sans End!”

Na célebre “transposição criativa” (Jakobson) de Edward Fitzgerald, este “rubai” (quarteto) tem o nº XXIII. Não o encontrei na mesma numeração na coletânea do poeta persa vertida para o português por Octávio Tarquínio de Sousa. O texto mais semelhante com que nela me deparei foi:

XLI “Bebe um pouco de vinho, porque dormirás muito tempo debaixo da terra, sem amigo, sem camarada, sem mulher. Confio-te um segredo: as tulipas murchas não reflorescem mais.”

O próprio tradutor esclarece que, não conhecendo uma só palavra do persa, traduziu do inglês e do francês, dando preferência à interpretação do orientalista Franz Toussaint. Teria, assim, tentado captar a “vibração” do original no seu “eu”. E acrescenta, fiel à ideologia da secundariedade da tradução: “Meu texto português é apenas o eco de um eco, a sombra de uma sombra, para ficar neste lugar-comum, menos comum que o da dupla traição”. Tudo isto permite tomar este texto como um paradigma do que seria uma versão “empá-

tica” ao presumido “conteúdo” do original, que encerraria o filosofema da efemeridade da vida, do “imediatismo” cético, assim resumido pelo tradutor: “Cumpre, pois, aproveitar intensamente o momento atual, que passa rápido como o esplendor transitório da rosa. . . Para não perder a coragem de viver, é necessário embriagar-se do momento presente, único bem verdadeiro. . . O vinho faz perdoar a pena de viver. . .”

Agora observemos como Augusto de Campos “transcreveu” o “rubai” de Kháyyám/Fitzgerald (também sem nada conhecer do persa, mas guiando-se pela “forma semiótica”, pelo “intracódigo” do quarteto em inglês, como regulador das opções reconfiguradoras do texto em português):

Ah, vem, vivamos mais que a Vida, vem,  
Antes que em Pó nos deponham também,  
Pó sobre Pó, e sob o Pó, pousados,  
Sem Cor, sem Sol, sem Som, sem Sonho – sem!”

A “recriação” de Augusto foi publicada com um ensaio interpretativo: “A língua do pó, a linguagem do poeta”, no qual o “modus operandi” do tradutor é micrologicamente descrito, a começar da réplica à atomização monossilábica do original, passando pelo registro dos efeitos fono-semânticos em jogo, e a culminar na presença dominante da palavra DUST como chave da orquestração do texto e vetor do trabalho paramórfico a ser levado a efeito pelo transcriador do poema em português<sup>3</sup>. Exemplo característico de tradução icônica e de prática experimental regida por um modelo teórico de análise dos constituintes do “intracódigo” semiótico.

Paulo Rónai, num livro rico e informativo, *A Tradução Vivida* (Educon, 1975; Nova Fronteira, 1981), depois de considerar a tradução acima “particularmente bem-sucedida”, escreve: “Recriação antes que tradução, a quadra portuguesa guardou o máximo possível do original: o sentido geral, a inspiração melancólica, o ritmo, o esquema rímico, as aliterações e até a preponderância

<sup>3</sup> Ensaio e tradução publicados em *Minas Gerais*, Suplemento Literário, 13.4.73; republicados em *Código* 4. Salvador, Bahia, agosto 1980.

de palavras monossilábicas, dificultada pela tendência polissilábica do português, se comparado ao inglês”. Todavia, o autor dessa obra pioneira que é *Escola de Tradutores* (1956) descobre no texto de Fitzgerald algo que teria escapado ao “agudo comentário” do transcriador brasileiro. “Há na quadra inglesa”, prossegue, “além da palavra-chave *dust*, outra que também recorre quatro vezes. Esta palavra *sans*, à primeira vista, parece a conhecida preposição francesa. Ela, porém, existiu antigamente em inglês com o mesmo sentido, apenas com pronúncia diferente (*sanz*): no momento da tradução de Fitzgerald já devia ser um arcaísmo. A intensidade intencional com que ele a emprega nesta quadra deve ter algum motivo especial. Julgo tê-lo descoberto no fato de ela se encontrar repetida outras tantas vezes num famoso verso de *As you like it* (ato II, cena 7), em que Shakespeare descreve a velhice, *Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything*. Com razão podia Fitzgerald supô-lo conhecido de seus leitores, no espírito dos quais a reminiscência shakespeariana, sobreposta ao verso dele, só fazia acentuar a atmosfera lúgubre de advertência. O que mostra que os poemas, além de sua existência individual, são elos de uma tradição poética que é preciso trazer de cor para senti-los integralmente. Porém o tradutor, até o melhor, fica impotente em face desse resíduo que não se deixa reduzir”.

Algo, por seu turno, parece ter passado despercebido ao avalizado estudioso, que tão pertinentemente soube reconstituir o elo intetextual perdido, remontando ao verso de Shakespeare, que teria servido de molde para a diagramação do de Fitzgerald.<sup>4</sup> (Depois desta verificação, não parece lícito supor, como ainda o faz P. Rónai, que o poeta inglês, ao contrário de Augusto, não se teria mostrado atento à “microestrutura” do texto; pois não é disto mesmo que se trata na reapropriação do verso persa pela via minuciosa do iterativo e aliterante sintagma shakespeariano? ) O que, porém, seria necessário salientar, quanto à quadra brasileira, é que nela a *tradução da tradição* (no eixo do interpretante, onde ocorre toda recepção estética) se dá por outra via, implicando uma diferente interação de “horizontes de expectativa”. O tradutor (“leitor-

<sup>4</sup> A informação sempre esteve ao alcance do tradutor brasileiro. Figura como abonamento do verbete *sans* no cursivo *The Concise Oxford Dictionary* da língua inglesa, que foi por ele consultado.

autor”), ao recriar Kháyýám via Fitzgerald, fez, deliberadamente, uma homenagem à arte de tradução como “recriação” do poeta inglês. A homenagem, a partir do presente de produção do poeta-tradutor brasileiro, envolvia outra cadeia de alusões, outra “inter-textualidade”. Antes de mais nada, tratava-se de traduzir um poeta inglês que “inventara” a poesia de um poeta persa para o Ocidente, ao transmutá-la, em 1859, numa linguagem altamente eficaz e aliciante em sua brevidade. “Fitzgerald fez o único poema bom do tempo que alcançou o público; poema que é chamado, e o é em grande medida, uma tradução/tresleitura) (trans-or-mistranslation)”, opina Ezra Pound. Da “microanálise” que efetuou, o tradutor brasileiro depreendeu que as chaves do êxito estético-receptivo de Fitzgerald teriam sido a perícia na musicalidade rítmica e fônica e a concisão epigrâmica. Homenagear estas duas qualidades implicava prestar um tributo simultâneo a duas vertentes do presente brasileiro de criação: a “bossa nova” à João Gilberto e o verso de João Cabral; o envolvente pontilhismo atomístico da “canção menos”, a enxutez do “canto sem”, entre ambos, o lirismo concreto do próprio poeta Augusto de Campos (lembre-se um poema como “cor som”). Assim como o leitor inglês, contemporâneo de Fitzgerald, poderia recordar Shakespeare no poeta persa e acrescer um reforço emotivo à atmosfera do *carpe diem* fitzgeraldiano, o leitor brasileiro atual poderá captar no “rubai” augustiniano a nostalgia elaborada de uma espécie de metamúsica, que vai cantando, qual uma vibração de corda, junto ao SEM daquele “Sem Cor, sem Sol, sem Som, sem Sonho – sem!” (“Se diz a *palo seco/o cante* sem guitarra:/ *o cante* sem: *o cante/ o cante* sem mais nada”). Não à toa o poeta-tradutor radicalizou o desenho fônico do verso fitzgerald-shakespeariano, extremando o paradigma e colocando a preposição *sem*, despida de referente relacional (o substantivo *end* em Fitzgerald: o pronome indefinido *everything* em Shakespeare), na posição relevante da rima, destacada no fim do último verso do quarteto. Este morfema vazio em lugar estratégico é uma alusão metalingüística, uma alerta à sensibilidade do receptor brasileiro. Diz-lhe que o transcriador não quis simplesmente “diluir” o Kháyýám de Fitzgerald, vertendo-o em prosa evanescente, garantida pelo “exótico”, ou reacondicionando-o em ritmos lânguidos e rimas convencionais: antes, propôs-se tributar o seu respeito à mestria artesanal do poeta oitocentista com um novo “tour de force”, um novo lance de perícia, sobreimprimindo a um canto *sans* um *cante* sem. Suponho que este meu argumento não impressionará Paulo Rónai, que, coerente com suas

concepções do traduzir, objeta à “modernização” de poemas de Catulo e Horácio por Ezra Pound. Do meu ângulo de visada, todavia, fica evidente que aqui houve não apenas uma “transcrição” do texto, mas uma “recriação” do extratexto (do qual fazem parte, segundo W. Iser, tanto o referente contextual quanto o intertexto citacional). *Make it new.*

Afinal, o próprio Fitzgerald, apenas um “amador” em cultura persa, não hesitou em situar-se, com desenvoltura, na polêmica dos “orientalistas” a respeito da interpretação mística ou realista dos versos de amor e vinho do poeta-astrônomo dos *Rubáiyát*. Prefere “pro domo sua”, à leitura esotérica, na linha da filosofia Súfi, uma outra, materialista, que lhe é mais congenial, à luz do epicurismo grego, e que responde tanto à sua formação clássica, quanto a um certo “mood” do tempo, propenso ao ceticismo voluptuário. O que lhe interessa, acima de tudo, é tentar surpreender, por trás de alegorias e abstrações onde outros poetas persas se deixariam perder, “o homem – o *Bonhomme* – Omar em pessoa, com todos os seus humores e paixões, posto diante de nós de maneira tão franca, que é como se estivéssemos realmente à mesa com ele, após uma rodada de vinho”<sup>5</sup>. Outra coisa não fizera Goethe, numa das suas não propriamente traduções, mas “reimaginações” de poesia persa do *West-Oestlicher Diwan*. Irrupendo figuradamente, em pleno paraíso islâmico, o irreverente Goethe, sexagenário, convida o poeta Hafiz (1318-90 ca.) a vir tomar com ele em lugar do “vinho do céu”, um dileto vinho renano, um Roemer da colheita de 1811. . . Ouçamos:

<sup>5</sup> Cf. “Omar Kháyyám, the Astronomer-Poet of Persia”, introdução de E. Fitzgerald à sua edição dos *Rubáiyát*. Utilizo a reimpressão de 1911, Macmillan Co., Ltd., Londres. Peter Avery, leitor de literatura persa e “fellow” do King’s College, Cambridge, na introdução a *The Ruba’iyat of Omar Kháyyám* (Penguin Classics, 1981), numa nova tradução definida como “literal” em relação ao original (a de Fitzgerald é considerada em nota prévia como sendo mais “uma fantasia do que um tradução”), deixa expressa, não obstante, a seguinte avaliação: “Fitzgerald foi uma exceção entre os exploradores oitocentistas da poesia persa, porque ele não estava em busca de um consolo espiritual que, de todo modo, lhe seria antecipadamente vedado por seu profundo ceticismo. Ele apanhou com clareza a mensagem frequentemente desconsolada e cheia de austeridade de muitos dos *rubai* que selecionou. Se todos eles pertencem ou não a Omar Kháyyám é algo que pode ser posto de lado. O que importa é a profunda compreensão, por parte de Fitzgerald, da mente de um filósofo e matemático medieval do Khurasan, tal como hoje Kháyyám pode ser visto”.

*“Geschwinde, Hafis, eile hin!  
Da steht ein Roemer Eilfer!”*  
(Depressa, Hafiz, vem comigo!  
Te espera um “Roemer”, ano onze! )

Foi a ênfase deliberada nessa linha “epicúrea”, aliada à concisão gnômica do epigrama, cuja arte lapidar Fitzgerald mostrou dominar com mestria sutil, a que não falta o “wit” dos “metaphysical poets” (Donne é citado numa das notas à tradução), que a coletânea dos Rubáiyát, livremente “transmudados” em inglês, deveu a sua primeira “recepção” (Fitzgerald não apenas recombinau e interpolou versos, mas ainda reorganizou a ordem dos quartetos, alfabética no manuscrito-fonte, de modo a dar-lhe seqüência temática, aparentando o encaideamento das estâncias de um poema longo). Ezra Pound propõe este exercício no *ABC of Reading*: “Tente descobrir por que o Rubáiyát de Fitzgerald teve tantas edições, depois de ter passado despercebido, até que Rossetti encontrou uma pilha de exemplares remanescentes num sebo”. De fato, foi na sensibilidade plástica e no sensualismo hedonista (“carnalista”, segundo a denúncia moralizante do crítico vitoriano Robert Buchanan), característico do poeta-pintor-tradutor Dante Gabriel Rossetti, representante de uma nova tendência estética (os chamados “pré-rafaelistas”), que os poemas compostos de “Omar” Fitzgerald encontraram o primeiro impulso para a sua afirmação junto ao público e o seu resgate da indiferença que cercou a primeira edição, lançada anonimamente em 1859, em tiragem limitada. Tudo somado, terá razão Borges, para quem, de resto, “a superstição da inferioridade das traduções, entesourada no consabido adágio italiano, procede de uma experiência distraída” (“Las versiones homéricas”). O grande escritor argentino, em “El enigma de Edward Fitzgerald”, (texto que tende para o que se poderia chamar, com o benefício da ironia borgiana, uma teoria “metempsicótica” da tradução), pondera: “Da fortuita conjunção de um astrônomo persa que condescendeu à poesia e de um inglês excêntrico que percorre, talvez sem entendê-los completamente, livros orientais e hispânicos, surge um extraordinário poeta, que não se parece a nenhum dos dois”. Refazer esta alquimia, incluindo no seu “quimismo” ingredientes novos, para reativá-la em nossa língua, compensando assim aqueles que ficaram “recessivos” no câmbio forçoso de horizontes, é um privilégio do “transcriador” de poesia. Sobretudo quando esteja empenhado na reinvenção

da tradição, para propósitos produtivos (não meramente conservativos), na perspectiva agora de um “transumanismo” latino-americano, necessariamente “antropofágico”.

*In Cadernos do MAM* (Rio de Janeiro), nº 1/dezembro 1983.