

3. Teorias da tradução

*Uma má compreensão do seu tempo, por exemplo:
e a própria frase é mal-entendida!*

Nietzsche, aforismo 246, *Além do Bem e do Mal*

Teorizar sobre tradução é teorizar sobre uma prática. Não por acaso, muitos teóricos da tradução são tradutores, e muitas vezes, também, poetas ou escritores que, além de traduzir, têm sua própria produção textual. O principal objetivo deste trabalho é traduzir e comentar as versões de alguns poemas e, por isso, é importante clarificar as teorias que norteiam essas traduções.

Assim, primeiramente, traremos os pensamentos, além de um exemplo prático, de Henri Meschonnic, teórico francês que se dedicou à tradução da Bíblia e que, a partir disso, elaborou uma sofisticada teorização que dá importância primordial à questão do ritmo. Em seguida, vamos expor alguns pensamentos de Haroldo de Campos sobre o conceito de *transcrição*, que nos interessa sobretudo pela preocupação com a materialidade da linguagem. Depois, traremos questões colocadas pelo também tradutor e poeta Paulo Henriques Britto, que oferecem algumas ricas ferramentas de análise de poemas e de traduções, ampliando nosso repertório, nossos modos de traduzir.

3.1. Poétique du traduire – Poética do traduzir

Henri Meschonnic usa a expressão *poética do traduzir* para enfatizar que se refere à *poética de uma atividade*, e não apenas a um produto pronto. Para ele, a teoria é o acompanhamento reflexivo de uma experiência. Seu objetivo é delinear sua própria poética sobre o ato de traduzir, e seus produtos, as traduções.

Como veremos, muito da crítica que Meschonnic faz ao “império dos significados” se assemelha à crítica que Gumbrecht faz à hermenêutica. Sua poética não é apenas uma estratégia de tradução de poesia. A tradução, diz Meschonnic, pode ter um papel único como reveladora do pensamento da linguagem e da literatura, e esta possibilidade foi subestimada devido à condição auxiliar que lhe impôs a

tradição. Considerando que as colocações de Gumbrecht nos levaram a pensar sobre a “presença” na poesia, Meschonnic, que se preocupa com algo que não está apenas nos significados de um texto, também parece se aproximar do que chamamos presença. O que Meschonnic chama de *ritmo e modo de significar* pode ser entendido como um efeito de presença. Gumbrecht diz que a crítica nunca conseguiu dar a devida atenção aos efeitos do ritmo na poesia, e o trabalho de Meschonnic responde a isso diretamente, pois ele vê o ritmo como aquilo mesmo que *deve* ser traduzido. Neste capítulo, usaremos apenas em parte o sofisticado material de reflexão oferecido por Meschonnic em *Poétique du Traduire*, de 1999, e também no texto “Rhyme and Life”, de 1988. Apresentaremos algumas reflexões do autor e um exemplo de tradução, que, de forma mais direta que a teoria, mostra o que é a sua *poética do traduzir*.

Os textos de Henri Meschonnic, de modo geral, parecem textos de luta. Sua batalha crítica é contra diversas tradições de pensamento no campo da linguagem e da literatura¹, como se dissesse: “apesar de vocês, a poesia resiste”. E, se pensarmos no contexto da tradição francesa, talvez possamos compreender por que sua luta é árdua. Como aponta Gabriella Bedetti em um ensaio sobre o autor, Meschonnic propõe até mesmo um novo modelo para a escansão de poesia em francês, pois como ele argumenta, as formas tradicionais não davam atenção ao ritmo, mas apenas ao número de sílabas ou rimas no final do verso². Contudo, a luta de Meschonnic não é em vão. Ele marca seu lugar como defensor do ritmo, dizendo que só através de uma escuta atenta ao *ritmo* do texto podemos nos livrar tanto do império dos significados,

¹ “An aggressive exponent, Meschonnic everywhere attacks stasis. He broadens his scope from poetics to theories in *Le signe et le poème* (The Sign and the Poem), which contends with two ‘impasses’ reached by language: pervasive phenomenological violence and Marx. The philosophical tradition leading to and continuing in Hegel has supported these differing but mutually reinforcing impasses, which, he holds, have dominated literature, opinion and the university.” (BEDETTI, Gabriella. 1992: 433).

² “In brief, to a metrical notation Meschonnic adds a rhythmic one, a move that may be more revolutionary than may be apparent to an English-speaking reader, for traditional French scansion differs from English in that it is quantitative or based on syllable count. Whereas English scansion has always distinguished stressed and unstressed syllables, it is only a recent advance in French poetics that recognizes the intermingling of the quantitative with the accentual.” (BEDETTI, Gabriella, 1992: 435)

como de um excesso formalista na nossa visão de poesia (império do significante?). Meschonnic critica a própria noção de signo e sua dicotomia estrutural. Para ele, é a própria poesia que faz essa crítica ao signo, pois apesar de tentarem sufocá-la, domesticá-la, ela está carregada de “vida”. Meschonnic critica a tradição formalista que separa a linguagem poética da linguagem cotidiana, e a tradição hermenêutica, que se concentra na interpretação.

A poesia é um sentido de tempo mais do que um sentido de palavras, diz o autor no ensaio “Rhyme and Life” (1988: 90). A poesia é uma forma de vida que torna tudo linguagem. A poesia só “acontece” se a linguagem está viva:

It is that form of life that turns everything into language. It does not come to us unless language itself has become a form of life. That is why it is so unquiet. For it does not cease to work on us. To be the dream of what we are the sleep. A listening, an awakening that passes through us, the rhythm that knows us and we do not know. (1988: 90)

A poesia, diz Meschonnic, tem mais a ver com o *tempo* porque ela está mais no *ritmo* do poema do que nas palavras do poema. A poesia está no modo de significar, que pode estar contido na palavra, mas não é a palavra. No artigo de 1988, ele escreve:

But poetry is in fault with the sign. The sign does everything to hide it, to ignore it. It does not cease to reappear. For it belongs, like life, to the irrational continuous. (...) What one can hear through significance, the way of signifying is confused neither with meaning nor signification. The side of the body and of life, which bursts out elementarily (1988: 91)

Sua poética afirma que a unidade da linguagem não está na palavra e tampouco no sentido, mas na *unidade* do discurso, no *sistema* do discurso. A unidade, nesta poética, é da ordem do contínuo, dando-se através do ritmo, pela prosódia. A noção de signo, diz o autor, nos deixou surdos por operar uma redução da linguagem às unidades da linguagem; o signo nos deixou surdos ao discurso como atividade do sujeito. Por isso é preciso reaprender um modo de escuta, é preciso ouvir o sujeito, e o sujeito está no ritmo. Os signos (*signes*) não compreendem os cisnes (*cygnes*),

escreve Meschonnic (1988: 92). O ritmo, mais do que o som, é o modo de significar, é a semântica prosódica e rítmica.

Parce que le mode de signifier, beaucoup plus que le sens des mots, est dans le rythme, comme le langage est dans le corps, ce que l'écriture inverse, en mettant le corps dans le langage.

C'est pourquoi traduire passe par une écoute du continu. Subjectivation pour subjectivation. (1999: 25)

Acompanhando o autor, podemos pensar da seguinte forma: se tudo na linguagem afeta o sentido – não apenas as rimas e os metros significam, mas também cada consoante, cada vogal – todas as materialidades da palavra afetam o significado. O efeito está na organização, e não em cada um dos termos tomados separadamente. O ritmo é a organização que cria sentidos.

A rima também tem um papel importante na construção do ritmo. Meschonnic diz que, ao sugerir uma palavra em outra palavra, ou a verdade de uma palavra em outra palavra, a rima pode enganar. A rima é um princípio de escuta que não pode ser reduzido ao metro, ela participa da *paranomásia*, e a sua identificação com o final do verso na teoria métrica tradicional apenas mascarava esse efeito, diz o autor. A distância entre as rimas, suas subidas e descidas, o começo e sua retomada, fazem com que a rima vire ritmo. Segundo Meschonnic, a poesia moderna difundiu a rima para o todo do poema, ela não se encontra mais apenas no final da linha do verso. Para o autor, esse deslocamento possibilita certa redescoberta da rima, como se essa renovação na forma nos tornasse novamente sensíveis à rima. A poesia moderna, esquecida de suas formas tradicionais, precisou encontrar uma justificativa para si mesma, por isso se tornou uma crítica da poesia, uma crítica do verso e da própria rima (1988: 93). Isso não significa, porém, o fim da rima, apenas o fim de uma convenção e de certas noções de rima, prosa e linguagem, diz o autor.

No livro *Poétique du traduire*, os principais alvos do autor, enquanto modos de se pensar a tradução, são as teorias da linguagem do “tradutor profissional” e a teoria da linguagem da hermenêutica. Para ele, é impossível desvencilhar a teoria de linguagem do tradutor de sua prática tradutória, e se o tradutor estiver amparado por estas teorias da linguagem, não terá condições de fazer boas traduções.

Meschonnic dirá que o ponto de vista mais comumente adotado pelos especialistas e profissionais da tradução é o da “estilística comparada” (1999: 14), cuja principal preocupação seria a de buscar a fidelidade e o apagamento do tradutor diante do texto, fazer esquecer que se trata de uma tradução, visar o natural, a transparência. Este ponto de vista se realizaria através de noções aparentemente de bom senso, como *língua de saída, língua de chegada, equivalência, fidelidade, transparência, apagamento e modéstia* do tradutor. O acompanhamento tradicional destas noções seria a separação entre “sentido” e “estilo” e entre “sentido” e “forma” (p. 21). Nestas noções estaria implícita a ideia de tradução como interpretação, sendo que a boa tradução não passa apenas pela interpretação:

Paradoxalement, une *bonne* traduction ne doit pas être pensée comme une *interprétation*. Parce que l’interprétation est de l’ordre du sens, et du signe. Du discontinu. Radicalement différent du texte, qui *fait* ce qu’il dit. Le texte est porteur et porte. L’interprétation, seulement portée. La *bonne* traduction doit faire, et non seulement dire. Elle doit, comme le texte, être porteuse et portée. (p. 22)

O ponto fraco da visão “profissional” é que ela refletiria apenas um pensamento da língua, não um pensamento da literatura – a especificidade da literatura lhe escapa. Segundo Meschonnic, no mundo literário, o ponto de vista fenomenológico e hermenêutico da tradução seria o mais difundido.

L’herméneutique allemande du début du XXe siècle a engendré une conception de la traduction que la phénoménologie a amplifiée en identifiant la traduction à une phénoménologie du comprendre dans une même langue. Avec, pour horizon, l’incompréhension ultime. Le côté de saint Augustin, patron de l’intraduisible. (p. 15)

A paráfrase e a inserção de glosas nas traduções decorrem desta concepção de tradução, diz o autor, como efeitos diretos da doutrina heideggeriana da verdade. A fenomenologia só conhece o signo e a etimologia, que por sua vez está ligada à busca por uma origem, uma essência e uma verdade (p. 15). Ela reduz a linguagem à informação, ao reino do racional e da harmonia universal. Meschonnic lembra que, obviamente, há uma dimensão hermenêutica inerente a toda tradução, mas que fazer simplesmente uma hermenêutica da tradução é permanecer no dualismo que

desassocia significantes de significados, porque o texto é colocado na compreensão, no intérprete, no “querer dizer” fenomenológico (p.72). Ocorreria aqui uma dupla hegemonia: do sentido e do intérprete. E se traduzir é da ordem do sentido, se permanecemos “dentro do um-dois, um-dois do signo (a forma, o sentido)” (p.195, tradução nossa), a poesia se torna mesmo o intraduzível, o inalcançável, não se pode ouvir a sua voz:

L’herméneutique appliquée à la traduction ne transporte qu’un cadavre. Ou plutôt son esprit. Le corps est resté sur l’autre rive. Et l’esprit seul est sans voix. (p. 152)

Assim como a poesia passou por transformações no século 20, a tradução também. A transformação da tradução, segundo Meschonnic, acompanha a transformação do pensamento sobre a linguagem. O pensamento da linguagem haveria passado da língua – com suas categorias lexicais, morfológicas e sintáticas – ao discurso, ao sujeito ativo, que está inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem, com o seu físico (p.13). Com essa passagem da língua ao discurso, ao texto como unidade, começamos a descobrir a oralidade da literatura, algo que os grandes tradutores sabiam intuitivamente, diz Meschonnic.

On découvre qu’une traduction d’un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire, par son prosodie, son rythme, sa signifiante, comme une des formes de l’individuation, comme une forme-sujet. Ce que déplace radicalement les préceptes de transparence et fidélité de la théorie traditionnelle [...]. L’équivalence recherchée ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques. Elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l’altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité. (p. 16)

O que deve ser traduzido, portanto, é o discurso, a oralidade, a historicidade, o ritmo-sujeito, ou, “a banalidade mesmo”, diz o autor (p.12, tradução nossa). Não é uma escuta do saber, mas do “contínuo: do sujeito, e sua parte de incertezas” (p.27, tradução nossa). Quanto mais o tradutor estiver inscrito como sujeito na tradução, mais, paradoxalmente, traduzir poderá dar continuidade ao texto. São Jerônimo seria exemplar no sentido de que suas traduções eram o contrário de transparentes, seu latim seria uma *relação* com o hebraico. Teórica e praticamente, a função da tradução

é “forçar a reconhecer” a historicidade do poema, a diferença. A tradução precisa ser, ela mesma, uma escrita; ela também precisa ter sujeito, só assim poderá dar continuidade ao texto original. Por isso, traduzir deve ser o contrário da transparência, da naturalidade. A tradução não deve deixar que se apaguem todas as particularidades que pertencem a um outro modo de significar, não deve apagar as distâncias, de tempo, de língua, de cultura (p.26).

Para que fique mais clara a “poética do traduzir”, iremos exemplificar com uma tradução realizada por Meschonnic. Trata-se da tradução para o francês de um poema chinês clássico. O poema é de Meng Ha-jan (689-740), um quarteto de versos de cinco caracteres, no qual cada caractere é uma palavra monossilábica (a forma clássica chinesa). Vejamos o poema em chinês, sua tradução “literal” para o francês, e duas traduções (ambas incluídas em antologias de poemas chineses):

移	舟	泊	烟	渚
月	暮	客	愁	新
照	曠	天	低	樹
江	清	月	近	人

I chou p'o yan – chu
 Jih – mu k'e ch'ou hsin
 Yeh k'uang t'ien ti shu
 Chiang ch'ing yüeh chin jen
 (1999: 193)

Tradução “literal” em francês:

Déplaçant barque/ accoster flot brumeux
 Soleil couchant / tristesse du voyageur ravivée
 Plaine immense / ciel s'abaisser vers les arbres
 Rivière limpide / lune se rapprocher des hommes
 (1999: 193)

Tradução de François Cheng:

Dans les brumes, près de l'île, on amarre le barque.
 Au crépuscule renaît la tristesse du voyageur.
 Plaine immense: le ciel se penche sur les arbres.
 Fleuve limpide: la lune s'approche des humains.
 (1999: 193)

Tradução de Patrick Carré e Zeno Bianu:

Près de l'îlot de brume notre bateau s'arrête,
 Au couchant qui ravive toute mélancolie.
 Par cette immensité, le ciel verse sous les arbres.
 Sur le fleuve pur, la lune rejoint l'homme.
 (1999: 193)

Sobre as traduções apresentadas acima, Meschonnic faz algumas observações. Na primeira, há uma distorção da sintaxe dos verbos em chinês, pelo uso do particípio e de infinitivos, pois não há formas conjugadas em chinês. As duas versões, de formas diferentes, mudam de lugar os grupos dos primeiros versos; e isso porque ambas querem aproximar-se do alexandrino, como se assim fossem tornar o poema chinês mais poético, por aproximá-lo à tradição do “verso nacional” francês. O princípio poético do original desapareceu, foi trocado por um outro. Meschonnic observa sobre esta transposição: “lui-même si imparfaitement exécuté qu’il n’y a plus là qu’une imitation déshistoricisée e sans rigueur d’un alexandrin ‘libéré’, il a plus d’un siècle. Ne reste donc que du sens” (1999: 194).

E qual a proposta de tradução de Meschonnic? Ele imagina um princípio poético que dê uma ideia, em francês, da métrica chinesa. Se as alternâncias de tons não podem ser passadas, a cesura e o monossilabismo podem. É suficiente, diz Meschonnic, para ultrapassar os limites linguísticos, adotar células de duas sílabas pronunciadas, e ater-se rigorosamente a esse princípio. Além disso, os brancos entre essas células tomam o lugar da pontuação, e transmitem melhor a indeterminação, o valor alusivo do poema chinês. Vejamos a tradução de Meschonnic:

vogue la barque aborde une île de brume
 soleil couché le vague à l'âme voyage
 la plaine est vaste le ciel est bas sur l'arbre
 le fleuve est clair la lune est proche à l'homme
 (1999: 194)

Como não lemos chinês, não podemos avaliar o sucesso da tradução proposta pelo autor. Mas, ao menos graficamente, no modo como as palavras estão dispostas, a tradução de Meschonnic é a única que se aproxima da visualidade do poema em chinês, que não tenta artificialmente “poetizar” o poema chinês, ou seja, não tenta convertê-lo a uma forma que seja reconhecida como “poética” no francês. Ele permite que o estranho permaneça estranho, consequentemente, permite que o poema chinês ganhe vida e corpo próprios na tradução. Ele traz a “presença” do poema chinês. Não é uma tarefa fácil.

3.2. Transcrição

*México 5, D.F.
 7 de maio de 1981*

*Caro Haroldo,
 Obrigada por sua carta. Tenho pouquíssimo a comentar. Estou de acordo com tudo o que você me diz. Sua carta maravilhou-me, não só pela felicidade das soluções que você encontrou para cada problema, como também pela forma com que você explica a razão dessas soluções. Pouquíssimas vi unidas, como no seu caso, sensibilidade auditiva e semântica. Ao lê-lo, voltei a comprovar que poesia é palavra dita e ouvida: uma atividade espiritual profundamente física na qual intervêm os lábios e a sonoridade. Atividade sensual, muscular, e espiritual. Por tudo isso, estou duplamente agradecido a você, por sua tradução e por suas luminosas explicações.
 [...]*

(Carta de Octavio Paz a
 Haroldo de Campos, publicada no livro *Transblanco*)

Octavio Paz escreveu essa carta a respeito da tradução para o português que Haroldo de Campos fez de seu poema “Blanco”. Ela reúne diversos elementos que procuramos investigar, como a ênfase que Octavio Paz dá à poesia como atividade “espiritual profundamente física”, e a referência à sensibilidade que o tradutor precisa

ter, tanto auditiva quando semântica. Não menos importante é o que diz Paz sobre as soluções encontradas por Haroldo de Campos. Sim, o trabalho do tradutor envolve quase sempre um embate com problemas (de tradução), todos estes momentos em que a poesia parece intraduzível, e cabe à criatividade do tradutor tentar encontrar as soluções.

Haroldo de Campos, diferentemente de Meschonnic, vai enfatizar a forma do poema – que ele descreve como *modo de intencionalidade* – no momento de sua tradução. Mas, nos parece, seu enfoque não é tão diferente assim; *grosso modo*, podemos dizer que o que Meschonnic chama de *ritmo*, Haroldo de Campos chama de *função poética*, seguindo uma tradição mais formalista. O que importa é que tanto o ritmo para Meschonnic, quanto a função poética para Haroldo de Campos, têm uma função configuradora, servindo como uma espécie de partitura para a tradução. Citamos Campos:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (Art de Meinens) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor. (1981: 181)

Enquanto Meschonnic critica duramente certa noção do signo saussuriano, dizendo que o signo nos deixou surdos, Haroldo de Campos vai enfatizar a *totalidade* do signo, o que inclui a sua materialidade, e diz que *isso* é que deve ser traduzido. Porém, nos parece que também aqui eles falem de coisas parecidas, embora deem “diferentes nomes aos bois”. Ambos enfatizam a inutilidade da tradução de palavra por palavra, de sentido por sentido. No texto “Da tradução como criação e crítica”, de 1967, Campos afirma que a tradução poética deve transcender a preocupação de fidelidade ao significado, para conquistar uma fidelidade ao signo estético “como entidade total, indiviso, na sua realidade material” (1967: 35). A seguir, sua proposta de tradução:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo,

ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. (1967: 24)

Outro paralelo que podemos estabelecer entre as teorias de tradução de Meschonnic e de Haroldo de Campos diz respeito à implicação do sujeito no ato de traduzir. Eles recusam terminantemente o apagamento do tradutor, ou a ideia de tradução como atividade passiva, quando o tradutor almeja naturalidade e transparência no texto de chegada. Para os dois, a tradução deve ser uma relação entre a historicidade do tradutor e a historicidade do texto, não se trata de tentar apagar as diferenças de tempo e espaço. Partindo do princípio de que a poesia é intraduzível, Campos conclui que traduzir só é possível se for recriação, criação paralela, *transcrição*. Assim como o poema-texto é uma “informação estética autônoma”, a tradução também deve ser, e apesar da diferença de línguas, através da tradução transcriadora, original e tradução “cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (1967: 24).

No texto “Transluciferação mefistofáustica”, mais recente, de 1981, Haroldo de Campos critica as traduções mediadoras, que visam apenas auxiliar a leitura do original, e as traduções que ele chama de “medianas”, “que guardam da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação (...) e de um deliberado empenho rímico” (1981: 184). O que ele quer é a *leitura partitural*. Trata-se de uma leitura “verdadeiramente crítica”. Para traduzir, é preciso ler com uma atenção especial. Fazer uma leitura que é “antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (1967: 31). É preciso fazer uma “visissecção implacável”, revolver as entranhas do poema. E, ainda, Haroldo de Campos enfatiza que a preocupação com o suporte físico deve “tomar as dianteiras nas preocupações do tradutor” (1967: 35); o que lembra bastante Gumbrecht quando este diz que não se trata de abandonar a interpretação dos sentidos, apenas não deixar que este aspecto fique sempre à frente ao lidarmos com textos.

A proposta de transcrição de Haroldo de Campos faz parte do programa maior do concretismo. Fazia parte da “tarefa de reformulação da poética brasileira vigente” (1967: 30), além das atividades teóricas e de criação poética, uma

“continuada tarefa de tradução” (1967:30). A transcrição é também uma pedagogia, uma didática. Os concretistas herdaram de Ezra Pound ideias sobre a função da crítica, e tinham em mente a prática poundiana de tradução. Haroldo de Campos chega a dizer que o ensino da literatura é inviável se não for colocado “o problema da amostragem e da crítica via tradução” (1967:34). Assim, traduzir também é um relacionar-se com a tradição. Citamos:

Um movimento tático de retorno, relendo o passado em modo sincrônico com ganas de reatualizá-lo, repristiná-lo, de fazer – pessoalmente – do outrora, agora. De certo modo, isso é inevitável, pois se a tradução é uma leitura da tradição, só aquela ingênua e não crítica – que se confine ao museológico (...) recusar-se-á ao “salto tigrino” (W. Benjamin) do sincrônico sobre o diacrônico. (1981: 188)

As traduções convencionais, em oposição à transcrição, correm o risco de serem obscurecidas e reprimidas pelo “cerimonial museológico do versejar acadêmico” (1980:190), o que faz lembrar as tentativas dos tradutores franceses de fazer do poema clássico chinês um alexandrino francês. Por isso, é importante esse tratamento sincrônico da tradição, pois através da tradução, como em uma paródia, além da “voz do original” (1980: 191) se fazem ouvir também outras vozes textuais. A tradução como forma de apropriação do “patrimônio literário extante”, como modo de capturar o “movimento plagiotrópico geral da literatura.” (1980: 191)

E retomando a comparação que fazíamos entre os modos de traduzir de Henri Meschonnic e Haroldo de Campos, assim como Meschonnic diz que não se deve confundir métrica/forma com o que ele chama de ritmo, Campos vai dizer que não se pode confundir os aspectos mais óbvios e exteriores, como a métrica e o rimário, com a “complexa e sutil dinâmica da função poética, em sua multiplicidade configuradora” (1981:184). E Campos vai além: ele diz que apenas a leitura *partitural*, própria da tradução radicalmente criativa, pode ter acesso ao texto como um todo, e ainda, que o poeta-tradutor precisa ter um estoque “mobilizável” de formas significantes, do contrário não terá êxito na reconfiguração da “melhor poesia do passado” (1981: 185).

Teoricamente, portanto, estão claras as exigências de tradução para esses teóricos: de um lado a ênfase no ritmo, do outro à ênfase no “signo total” e na

tradução como recriação. Em ambos, a crítica ferrenha às tentativas de reduzir a poesia à métrica ou às rimas ou de reduzir a tradução a uma interpretação dos sentidos. Porém, é importante salientar alguns aspectos da prática tradutória, e do modo de analisar poemas, desses tradutores-poetas. Apesar da ênfase no modo de significar, quando apresentam as traduções, e suas explicações para estas traduções, encontramos análises da métrica e das rimas, além de leituras microscópicas de todos os jogos semânticos, sintáticos, morfológicos e prosódicos presentes no original. Ou seja, o que fazem é uma leitura muito cuidadosa do texto, através do esmiuçamento do poema, do revolver das “entranhas” do poema, para tentar identificar os elementos poéticos mais evidentes, identificar o que faz daquele poema um poema, e levar isto em conta no momento da tradução.

Um dos aspectos interessantes do trabalho de tradução é justamente que ele obriga a este corpo a corpo com o texto, pois o que temos ao nosso dispor para traduzir é o texto, e é através dele que podemos capturar o ritmo, o modo de significar do poema. Não estamos supondo que é possível um acesso direto ao texto, ao que o texto “quer dizer”. Nem a nossa leitura particular, tampouco o texto, são transparentes; o acesso ao texto vai sempre se dar através das ideias e da historicidade de cada um. Mas é justamente não perdendo de vista essa complexidade que podemos ler/ouvir/tocar melhor o “corpo” do texto, ouvir o seu ritmo. Em termos gumbrechtianos, poderíamos dizer que se trata de uma preocupação tanto com os efeitos de sentido, como com os efeitos de presença do poema, sem deixar que um apague o outro.

3.3. Avaliando traduções

Quanto à questão da preocupação de fidelidade das traduções convencionais, duramente criticada pelos dois autores que estudamos acima, ao contrário do que dizem, nos parece que as traduções apresentadas por eles são mais fiéis do que seria de se esperar; talvez, por permitirem que a especificidade e a historicidade do poema traduzido não se percam. Ao seu modo, a tradução do poema clássico chinês realizada por Meschonnic é mais “fiel” ao original do que as outras traduções. E podemos dizer

o mesmo sobre as traduções dos concretistas, que mesmo sendo transcrições, refletem tal preocupação com a forma e com o espírito do original que acabam sendo mais “fiéis” do que as traduções ditas convencionais (o que Octavio Paz também sinaliza em sua carta a Haroldo de Campos). No texto “Augusto de Campos como tradutor”, Paulo Henriques Britto observa sobre as traduções de Hopkins feitas por Augusto de Campos:

Se a linguagem poética é aquela que utiliza com o máximo de proveito os diferentes planos da fonética, morfosintaxe, semântica e prosódia, o que se pode exigir de uma tradução poética senão que ela reproduza o máximo de efeitos do poema original em todos estes planos? O que Augusto de Campos faz com o soneto de Hopkins pode ser chamado de transcrição, transhopkinsação ou qualquer outro nome que se lhe queira dar; mas é nada mais – nem nada menos – do que uma tradução esplêndida. A meu ver, ao contrário do que eles apregoam, Augusto e seus companheiros não inventaram nenhum processo novo e revolucionário no campo da tradução de poesia, e sim elevaram o nível de qualidade de seu ofício a um patamar raramente atingido antes. (BRITTO, 2004: 333)

E podemos aproveitar o gancho deste comentário de Paulo Henriques Britto para expor o pensamento deste também teórico, poeta e tradutor sobre a tradução de poesia. Sem querer ser revolucionária, a teoria da tradução de Paulo Henriques Britto tem o mérito de tornar mais próximo, mais analisável e mais objetivo o trabalho de tradução de poesia. (Embora falar de objetividade no terreno da poesia não deixe de ser uma ousadia.) O que Britto faz pode ser chamado em alguns momentos de prosódia comparada. Ele usa, justamente, os termos *língua-meta*, *língua de saída*, *correspondência*, *fidelidade*, e como adverte Meschonnic, usando esses termos corremos o risco de encarar a tradução como mera interpretação, de produzir um texto que seja apenas “portador”, de perder o aspecto literário do texto, de criar com a tradução um texto, por assim dizer, sem vida própria. É um risco que se corre, ao qual precisamos ficar atentos. Porém, a nosso ver, a abordagem de Britto permite uma complexidade na leitura do poema que também vai acessar o modo de significar do poema, também é partitural.

No texto de 2002, “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, Britto escreve:

Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis – semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor de poesia, será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original – ou, ao menos, uma boa parte deles. (p.54)

Ao analisar um poema, o tradutor deve se perguntar, entre todos os efeitos poéticos, qual se apresenta de forma mais regular, mais constante no poema original. Os efeitos poéticos dizem respeito tanto à forma quanto ao aspecto semântico do poema. E como se trata de poesia, a complexidade vem do fato de que é impossível discernir nitidamente formas e sentidos.

Britto propõe que seja feita uma espécie de hierarquização dos diferentes efeitos poéticos. Olhando para a totalidade do poema, o tradutor deve discernir quais são suas características mais marcantes, e se concentrar nesses elementos ao traduzir. Será com esse aspecto do poema que o tradutor deve buscar um maior nível de correspondência. Por exemplo, como mostra na sua análise do poema “The shampoo”, de Elizabeth Bishop, a métrica deste poema não é rigorosa, mas o seu esquema de rimas é bastante regular, portanto, mais do que com o número de sílabas, a tradução deve se ocupar das rimas (2002: 59). As “perdas” decorrem do fato de que nem todos os elementos do poema poderão ser traduzidos, mas o tradutor pode se considerar satisfeito se conseguir recriar os elementos mais importantes. Pode acontecer também que efeitos poéticos do original, como as aliterações – um recurso muito menos comum em português do que em inglês – sejam deslocados para outro verso do poema, funcionando como uma espécie de compensação.

Seguindo Britto, podemos também pensar sobre a relação entre tradução e texto original em termos de correspondência funcional ou formal. A tradução funcional é aquela mais preocupada com que a tradução funcione em um determinado contexto tradutório, em determinada língua. A tradução formal, ao contrário, é aquela que vai se apegar mais à forma, e o problema é que uma mesma forma pode ter conotações muito diferentes em diferentes línguas. Para que isso fique mais claro, vejamos o caso das traduções para poemas de Emily Dickinson que Britto discute no texto “Correspondência formal e funcional em tradução poética”.

Em toda sua obra, Dickinson recorre às formas mais simples de que dispõe o repertório prosódico do inglês — as formas de balada — para por meio delas compor poemas de uma complexidade intelectual notável. Assim, o contraste entre a singeleza da forma e a densidade do sentido é um efeito importante de sua poesia. Isso nos leva ao seguinte problema: ao traduzir Dickinson, devemos nos ater à correspondência formal — i.e., tentar recriar formas análogas às do original com os recursos do português — ou devemos buscar uma correspondência funcional — procurar encontrar no nosso idioma recursos formais que tenham, no contexto poético lusófono, um significado análogo ao das formas utilizadas no original? (2006b: 57)

Faz parte da tradição incorporar formas estrangeiras ao repertório poético, afirma Britto. O soneto, o *haiku*, a sextina, são formas que vieram para o português de outras tradições poéticas, portanto, é claro que a tradução formal produz enormes ganhos. Mas em sua tradução de Dickinson, Britto opta por uma tradução funcional, isto é, ele usa a redondilha maior, que seria o correspondente, no contexto lusófono, da balada inglesa, trazendo suas conotações de simplicidade e “*folkiness*”. O fator complicador é que dentro do uso da forma simples da balada, Dickinson faz inovações. Ela usa rimas consonantais que, segundo Britto, constituíram uma importante inovação na prosódia do inglês, posteriormente adotada por muitos poetas modernos. Em sua tradução, Britto usou rimas toantes para traduzir as rimas consonantais de Dickinson, e embora ocorra uma boa analogia formal entre estes dois tipos de rima, perde-se o caráter inovador do poema, pois em português as rimas toantes já fazem parte do repertório popular, não decorrem de uma escolha poética consciente.

Britto analisa as traduções de José Lira, que opta por uma tradução formal, importando para o português a rima consonantal. Isso seria coerente, afinal, se houve inventividade na forma em inglês, deve haver também em português. O difícil é fazer com que a inventividade funcione. Para Britto, as rimas consonantais em português não funcionam, pois não são sequer percebidas como rimas, pois, segundo ele, “a centralidade das tônicas na rima portuguesa é incontornável” (2006b: 62). Nesse caso, a tentativa de importar uma forma poética parece não obter o efeito desejado. Porém, neste ensaio, mais do que respostas, Britto elabora perguntas, não há aqui uma predeterminação de que a tradução deva ser de um jeito ou de outro; ao contrário, há um questionamento que só pode levar ao enriquecimento das traduções. Indagações sobre o método.

Um último ponto que gostaríamos de trazer das reflexões de Britto está colocado mais explicitamente no artigo “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. Britto analisa e compara as traduções de Augusto de Campos e Paolo Vizioli para o poema “Going to bed”, de John Donne, como uma resposta ao comentário de Rosemary Arrojo, quando esta diz que “a tradução de um poema e avaliação dessa tradução não poderão realizar-se fora de um ponto de vista ou de uma perspectiva, ou sem mediação de uma ‘interpretação’.” (2006a: 239). O pensamento de Arrojo segue uma linha pós-estruturalista, para o qual qualquer leitura é interpretação, pois não temos acesso às intenções do autor, tampouco os textos possuem significados estáveis. Como a tradução é inevitavelmente também da ordem da leitura e da interpretação, o fato de considerarmos uma tradução superior à outra refletiria não tanto a qualidade de tradução, mas apenas uma afinidade maior entre os nossos pressupostos e os pressupostos de determinado tradutor, ou seja, preferimos uma tradução quando a nossa leitura “combina” mais com a leitura de um certo tradutor. Mas Britto proclama a possibilidade de que é sim possível avaliar traduções:

É verdade que não temos acesso ao real e que todas nossas opiniões são qualificadas pelos nossos pressupostos, mas essa constatação não leva à conclusão de que todas as traduções, ou todas as teorias, são igualmente “legítimas e competentes”. Pelo contrário, é precisamente porque não temos esse acesso direto ao real que é necessário analisar, discutir e tentar estabelecer consensos, ainda que parciais – pois se o real se oferecesse diretamente como evidência à inteligência humana, o que haveria para discutir? (2006a: 240-241)

O autor procede então a uma análise minuciosa das duas traduções, comparado-as ao original e avaliando, entre outros elementos, perdas semânticas, acréscimos de palavras, mudanças na sintaxe, rimas e associações fônicas. Britto elabora um tipo de análise em que o cotejo das traduções com o original permite conclusões mais palpáveis do que apenas “esta tradução flui melhor”, ou “esta tradução preserva o espírito do original”. Ele quer tornar mais objetiva a análise das traduções, e mais lógicas as suas avaliações.

Embora por um viés diferente, assim como Meschonnic, Britto também vai contra a hegemonia do intérprete e dos sentidos, por voltar seu olhar ao texto, e por criar a possibilidade de uma análise minimamente objetiva das traduções. Britto

dialoga com a perspectiva pós-estruturalista e seu enfoque na instabilidade dos significados. Meschonnic, por sua vez, dialoga mais diretamente com uma tradição hermenêutica herdeira de Heidegger. Mas talvez seja possível estabelecer um paralelo entre essas duas linhas, pois como diz o próprio Meschonnic, “On voit qu’il n’y a que les guillemets qui manquent – encore un palimpseste – pour lire Heidegger dans Derrida” (1999:195). Está fora do escopo dessa dissertação uma leitura pormenorizada do pós-estruturalismo ou da hermenêutica; o que parece mais importante, no momento, é constatar que os caminhos da tradução parecem nos levar a um corpo a corpo bem direto com o poema, seja para avaliá-lo objetivamente, seja para descobrir nele um ritmo.

O tradutor tem este anseio por algo que não vem dele, que vem do texto (um “outro” do texto?). Supondo que um dia você leia algo que seja marcante, que pareça diferente de tudo o mais que você já leu, algo que pareça ser, ao seu modo, único; ao reconhecer ali uma singularidade, é possível que lhe ocorra um desejo de traduzir, ainda mais se esse texto for em outra língua, que não a sua. A instabilidade dos sentidos não importa tanto, pois a própria instabilidade é um dos efeitos da poesia, e faz parte da vontade de traduzir o desejo por transpor para outra língua algo que o texto *faz*, e este fazer está apenas em parte nos significados das palavras. O tradutor, meio amoroso, meio vampiresco, quer este “outro” que encontrou no texto, que não é outro apenas por ser em outra língua, é outro porque tem seu próprio batimento, seu próprio ritmo.

3.4. O tradutor aprendiz e a escansão

Antes de entrarmos nas traduções, antes de passarmos “à prática”, é importante fazer uma observação. É um comentário que tem um caráter mais pessoal, mas creio que seja importante fazê-lo, sobre a escansão. Situar o tradutor. Como poderão ver, eu sempre faço a escansão dos poemas, principalmente dos originais. Porém, quando leio um poema, embora “sinta” seu ritmo, eu não sei, imediatamente, quantas sílabas tem cada verso, onde estão as sílabas fortes e fracas, onde estão as rimas. Ouço o ritmo, a poesia ecoa em mim, mas não sei, numa primeira leitura, se

determinado verso é um decassílabo ou não, se as rimas são toantes ou não. É claro, isto reflete a minha própria história com a poesia, reflete a história de alguém que começou a gostar de poesia lendo as *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, prosa-poética que já fugia das formas mais tradicionais de poesia. Talvez por isso, para o meu processo de tradução, seja ainda mais importante fazer a escansão dos poemas. Como veremos, os poemas com os quais trabalho são escritos em verso livre, e embora não tenham uma métrica definida de antemão, não deixam de ter ritmo, ou rimas. A escansão é um meio de me fazer consciente do que está em jogo ali, de mostrar o que “já ouvia”, mas não “sabia”. Ou, como diz Meschonnic: “Au bon entendeur, la poesie, salut. C’est *tout ce qu’on ne sait pas qu’on entend*. Mais une fois qu’on l’a reconnu, alors on sait qu’on l’entend” (1999, p. 109). É para reconhecer o que escuto e leio, que ajuda a escansão, funcionando como uma espécie de raio X, que nos ajuda a investigar as “entranhas” do poema, sua máquina de funcionamento.