

SOBRE A POSSIBILIDADE DA TRADUÇÃO DE POEMAS SOB UMA PERSPECTIVA WITTGENSTEINIANA DE LINGUAGEM

Ana Paula Grillo El-Jaick

Rhythm *must* have meaning.

EZRA POUND

1. Introdução

Este trabalho se propõe estudar, no plano teórico, a tradução de poemas. Vai se ver que há duas correntes bem nítidas sobre o assunto: de um lado, críticos que afirmam a impossibilidade de se verter um poema de uma língua para outra e, de outro, aqueles que acreditam nessa possibilidade. É interessante notarmos que há os que negam a tradução como um todo e há os que só negam a de poesia. Eles admitem a possibilidade da tradução, mas é um problema aquela que se pretende de poesia. É importante fazer essa ressalva para que se perceba que a discussão passa ao largo do ponto de vista que se tenha sobre a própria natureza da linguagem. Ou seja, não entra no mérito dos críticos a certeza do estruturalismo saussureano num significado estável à letra do texto, ou as teorias da recepção a partir dos anos 1960 que se insurgiam a essa idéia e pregavam, nos termos de Umberto Eco, “uma pragmática da leitura” (2000: 1). Não está aqui em debate se o (único) sentido do poema está oculto no texto, pronto a ser desvendado pelo leitor, ou se são os leitores que fazem os poemas.¹ Ainda que se perceba por trás de sua argumentação que corrente teórica ou filosófica é mais simpática a determinado teórico, isso não resulta em uma idéia sobre a tradução de um modo geral. O problema a ser examinado é repetidamente o caso específico da *tradução de poemas*.

É um ponto relevante porque, ao se considerarem os desdobramentos da desconstrução de Jacques Derrida (ou de, pelo menos, algumas leituras de seus seguidores), o caso poderia ser da impossibilidade mesma da *tradução lato sensu*.

¹ Um bom exemplo de análise estruturalista/formalista de poema é exibido por Jakobson, ao esquadrinhar “Les chats”, de Charles Baudelaire (Jakobson, 2002: 833-854). Já para uma excelente visão sobre a assim chamada estética da recepção, em que “Os intérpretes não decodificam os poemas: eles os fazem” (Fish, 1993: 159), consultar o verbete “*reader-response criticism*” (Preminger & Brogan, 1993: 1014-16).

Segundo a desconstrução (e ao reverso do estruturalismo), como não há nenhuma estabilidade que garanta a significação de um texto, não se tem acesso à presença do texto — esse Texto seria metafísico. Levando esse pensamento às últimas conseqüências, todos os textos acabam se igualando, já que o deslizamento infinito de seus significados acaba sustentando uma biblioteca de Babel.² De fato, a desconstrução acaba por questionar o próprio estatuto de *texto original*. Em última análise, não haveria que se falar em tradução: tudo seria já uma tradução, um texto que remete a outro texto, uma relação sempre e necessariamente estabelecida.

Entretanto, como disse, o foco do questionamento se enquadra na poesia. Uma pista para a desconfiança em relação à tradução de poemas pode ser a distinção elaborada pelo filósofo e crítico Max Bense entre *informação documentária*, *informação semântica* e *informação estética*. De acordo com Bense, a informação documentária é aquela que reproduz algo. Já a informação semântica vai um pouco além da documentária na medida em que acrescenta um dado novo ao observado. Ambas podem ser (re)codificadas de várias maneiras. Por sua vez, a informação estética transcende a semântica pela surpresa na ordenação dos signos. Ao contrário das outras duas informações, a estética não se deixa parafrasear, repetir — a informação contida no verso é o próprio verso.³ Então Bense desenvolve a concepção de *fragilidade* da informação estética: ela não pode ser transmitida a não ser conforme feita pelo artista. Daí, ao menos em um primeiro momento, a sua *intraduzibilidade* (apud Campos, 1967: 21s).

Antes de tudo, é importante ressaltar que a crítica cética com relação à tradução de poemas — ou seja, os teóricos que acreditam na impossibilidade de se traduzir um poema *a* de uma língua *A* para um poema *b* em uma língua *B* — não é pueril. O relevo que se dá à poesia em nossas práticas lingüísticas realmente parece abrir espaço à atitude cética no que tange a sua tradução.⁴ Ao longo deste trabalho buscarei as perspectivas de alguns teóricos e críticos (alguns também tradutores e poetas) sobre a tradução de poesia. O objetivo não é meramente enumerar pontos de vista, mas colocar o leitor a par das discussões em torno do tema.

² Umberto Eco chama esse remetimento incessante de significações de “semiose ilimitada ou deriva” (2000: 18).

³ Cabe lembrar o preceito tão repetido pelos *New Critics* e posto em verso por Archibald McLeash: “Um poema não deveria significar / Mas ser” (apud Cohen, 2002: 561).

⁴ Ou, como bem colocou Haroldo de Campos, tanto em relação à “tradução de poesia ([como de] prosa que a ela equivalha em problematicidade)” (1967: 31). Isto é, há uma prosa que se equipara à poesia devido a uma pesquisa formal (de que James Joyce e Guimarães Rosa são exemplos).

Em seguida, para lidar com a ameaça cética, abordarei uma perspectiva de linguagem, assim como a desconstrução, anti-immanentista, mas que não leva ao ceticismo. Estou falando da visada lingüística do filósofo Ludwig Wittgenstein, ou melhor, do chamado segundo Wittgenstein, que tem sua perspectiva de linguagem explicitada na obra póstuma *Investigações filosóficas*.⁵ Como sua noção de linguagem é extremamente complexa, quero prevenir o leitor que não espere uma explicação pormenorizada do pensamento wittgensteiniano nestas poucas linhas. Para me ater ao estudo proposto, vou me servir, principalmente, de duas de suas idéias que, a meu ver, são fundamentais para este trabalho: as noções de *critério* e *identidade* (ou, mais exatamente, daquilo que conta como *o mesmo* em uma determinada comunidade lingüística). O objetivo será tentar esboçar uma justificativa epistemológica pela defesa da tradução de poemas.

Falar de tradução implica tocar em outros assuntos, muito amplos e nada fáceis. Como não é minha intenção decepcionar o leitor, saliento desde já que não entrarei no mérito de: originalidade de um texto; sentido literal/tradução literal; autoria (que, no caso da tradução, extrapolaria para a pergunta se é, o próprio tradutor, também um autor); tampouco tentarei responder à pergunta de Jakobson “*Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?*” (s/d: 118-9).⁶ Isso acertado, passo a palavra aos céticos.

2. Sobre a impossibilidade da tradução de poemas

Vladimir Nabokov, em seu artigo intitulado “Problems of translation: ‘Onegin’ in English” (2000: 71-83), narrou sua empresa, que durava então cinco anos, de traduzir *Evgeniy Onegin*, um dos mais importantes romances da literatura russa moderna, de Pushkin. O longo tempo que Nabokov dedicava ao livro fica mais compreensível quando se sabe que a história do interessante personagem Onegin é contada em versos.

Nabokov explica que os 5.551 versos divididos em oito capítulos que constituem *Onegin* são versos tetrâmetros jâmbicos, rimados – exceto uma canção de versos não rimados, e em trímetro trocaico.⁷ Suas estrofes são de quatorze versos. Tecnicamente,

⁵ Doravante IF.

⁶ Mas uma boa pista para a resposta a Jakobson pode ser a definição de *beleza* de Baudelaire: “*J’ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague, laissant carrière à la conjecture*” (apud Jauss, 2002 : 895).

⁷ Os termos “trímetro” e “tetrâmetro” se referem ao número de pés do verso — respectivamente três e quatro. “Jâmbico” e “trocaico” indicam em que sílaba dos pés recaem os acentos tônicos (fortes): na

diz Nabokov, as estrofes de *Onegin* corresponderiam ao soneto anacreôntico⁸ do inglês. Contudo, continua Nabokov, Pushkin transgredir o soneto anacreôntico a partir do momento em que os doze primeiros versos dos seus sonetos transgressores fazem a maior variação possível de rimas que um esquema de três quartetos pode suportar.⁹ Depois de um trabalho bastante erudito e elucidativo a respeito da versificação que teria influenciado a poesia de Pushkin, Nabokov defende:

A pessoa que queira traduzir uma obra-prima literária para outra língua tem apenas uma obrigação a cumprir, e essa é reproduzir com absoluta exatidão o texto inteiro, e nada além do texto. O termo “tradução literal” é tautológico desde que nada além disso é verdadeiramente uma tradução, mas uma imitação, uma adaptação ou uma paródia. (2000: 77)¹⁰

O que se pode inferir da declaração de Nabokov é que o poema (original) possui uma série de características formais que qualquer tentativa de tradução deturpa — donde a impossibilidade de o traduzir enquanto poema. Dessa forma, literalismo, nos termos de Nabokov, significa “precisão absoluta” (2000: 81). A se ter no horizonte o grau de exatidão que Nabokov quer, o que ele diz é verdade: é impossível manter em uma tradução tudo o que um poema apresenta na sua versão original. Preocupado com o que os teóricos da tradução bem conhecem, a *fidelidade ao texto* (“e nada além do texto”), Nabokov revela a tarefa cronicamente inviável do tradutor em manter a forma, o ritmo e a rima do original. De fato, ele diz que o problema está numa escolha que é preciso ser feita entre rima e razão. Com isso, o autor de *Lolita* revela os disparates que *Onegin* tem sofrido, já que tem sido traduzido *incorretamente* para várias línguas. Em última instância, para Nabokov, qualquer que seja a solução do tradutor, ela será sempre uma *traição* ao original; daí seu ideal de tradução de poesia:

Quero traduções com abundantes notas de rodapé, notas de rodapé se entendendo como arranha-céus ao topo dessa ou daquela página de forma a deixar apenas o brilho de uma única linha textual entre o comentário e a eternidade. Quero essas notas de rodapé e o sentido absolutamente literal. (2000: 83)

segunda sílaba, no caso do pé jâmbico, e na primeira, no do trocaico — sendo que tanto o jambo quanto o troqueu são pés binários, ou seja, possuem duas sílabas em cada pé.

⁸ O soneto anacreôntico tem quatro pés (oito sílabas) por verso.

⁹ O esquema de rimas é *ababeciddiff*.

¹⁰ Nesse e nos demais casos em que não houver tradução publicada em português, as traduções são minhas.

A posição de Nabokov é em favor de uma tradução absolutamente *literal* e com *muitas notas de rodapé*. Ele considera que “o termo ‘tradução livre’ cheira a fraude e tirania” (2000: 71), como se o tradutor utilizasse a expressão como carta branca para traduzir ao seu bel-prazer. Segundo Nabokov, se o tradutor acrescentar ou tirar um verbo (ou adjetivo que seja), ele estará *destruindo* o poema, já que isso constituiria uma traição semântica. O tradutor poderia até alterar a métrica e/ou a rima, contanto que admitisse que sua tradução não é um poema. Com isso, também se pode concluir que Nabokov dá uma importância maior ao significado do que à forma.

Uma aparente salvaguarda parecia estar nas mãos de André Lefevere (1975). Lefevere defende que, como “as traduções só podem ser julgadas por pessoas que não precisam delas” (p. 3), então o teórico da tradução não pode se acomodar a um relativismo fácil e deve estabelecer o que é uma boa tradução para orientar o leitor que depende dela. Em sua análise dos trabalhos teóricos de tradução que, de acordo com ele, sofrem excessivamente de relativismo crítico, Lefevere observa que tais comentadores tendem a focar nos aspectos puramente lingüísticos — tanto da literatura quanto do processo tradutório. Ele quer corrigir esse erro, uma vez que, ao fazer isso, os teóricos negligenciam o conhecimento de mundo (o tempo, o lugar e a tradição em que o original se insere) que é extremamente relevante para a tradução de literatura.

Lefevere reconhece que há vários tipos de tradução literária, mas acredita que eles podem ser reduzidos a seis modelos básicos: (i) a tradução *fonêmica*; (ii) a tradução *literal*; (iii) a tradução de verso para prosa; (iv) a tradução que mantém (ou que, ao menos, tenta manter) o metro; (v) a tradução rimada do texto-fonte (não necessariamente rimado); (vi) a tradução em verso, sendo que o metro não é idêntico ao do texto-fonte ou em é usado algum tipo de *verso orgânico* (1975: 4-5).

Ele destaca algumas características que o tradutor deve ter: (i) capacidade de compreender o texto como um todo; (ii) capacidade de quantificar o valor comunicativo e o sentido do original e de substituí-los no texto traduzido; (iii) capacidade de transmitir os elementos tempo-lugar-tradição do texto-fonte; (iv) capacidade de perceber a quem o autor que está sendo traduzido equivaleria dentro da tradição literária da língua-alvo. Caso não haja uma forma correspondente na língua para a qual se está traduzindo, cabe ao tradutor inventar a forma. Há ainda um quinto ponto que o próprio Lefevere admite ser uma utopia, mas que não deixaria de ser bom se fosse possível, qual seja, transportar-se para o autor: ter uma capacidade de interpretar a intenção do texto como o próprio autor o quis (p. 101-3).

Lefevere critica as conhecidas metáforas acusatórias às traduções, como a que se refere a elas como *belles infidèles*, e diz que a tradução pode e deve ser estudada cientificamente (1975: 5). Suas boas intenções continuam no sentido de investigar critérios que possam projetar o que deve ser uma tradução *ideal*.

Entretanto, como se sabe, de boas intenções... Conforme se vai lendo o texto de Lefevere, mais se vai tomando consciência de que ele, na verdade, ratifica as concepções arraigadas segundo as quais as traduções *distorcem* e *falsificam* o texto-fonte. Ele enumera os vários níveis em que a distorção acontece: morfológico; sintático; estrutural; no sentido e no valor comunicativo. Sua exigência é tão descabida que ele acaba por desqualificar todas as traduções analisadas: em todos os casos, o texto traduzido resultante sequer pode ser qualificado de tradução literária (p. 95). Todas as traduções que ele examina, de um jeito ou de outro, acabariam por destruir o trabalho literário original. De acordo com ele, a maioria das traduções é insatisfatória porque não vêem o texto-fonte em sua totalidade; em vez disso, concentram-se em apenas um aspecto do original. Por isso, sua definição do trabalho tradutor é esta:

A tarefa do tradutor é precisamente transmitir o texto-fonte, a interpretação original do autor de um dado tema expresso em um número de variações, acessíveis a leitores não familiarizados com essas variações, substituindo as variações originais do autor por seus equivalentes em uma língua, tempo, lugar e tradição diferentes. Particular ênfase deve ser dada ao fato de que o tradutor tem de substituir todas as variações contidas no texto-fonte por seus equivalentes (1975: 99).

Como consequência dessa definição, o próprio Lefevere afirma que não é facultado ao tradutor de literatura transmitir apenas o sentido de um texto – o significado é o mínimo que se espera de qualquer tradução. Da tradução literária se espera, o mais fielmente possível, o valor comunicativo do original. Isso quer dizer que Lefevere visa uma correspondência entre o texto-fonte e a tradução na esfera estilística.

O tradutor, segundo ele, deve buscar reproduzir um *efeito equivalente* do original na língua para a qual está traduzindo (1975: 103). Seria muito bom, não fosse seu radicalismo. Embora Lefevere mesmo admita que nenhuma tradução vai conseguir completamente o que ele prega, ele não permite nenhuma concessão. Como Nabokov, ele está insatisfeito com o que se faz em termos de tradução. No fim das contas, o que Lefevere quer (e também Nabokov) é uma tradução absolutamente perfeita.

A teórica da tradução Rosemary Arrojo, por sua vez, segue explicitamente pelo caminho da desconstrução. No seu artigo “A que são fiéis tradutores e críticos da

tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne” (1993), ela lança mão da polêmica entre o tradutor Paulo Vizioli e o crítico Nelson Ascher sobre a tradução do grande poeta metafísico inglês John Donne para discorrer sobre sua concepção de tradução — e acaba desviando para a polêmica sobre o *status* do texto original.

De maneira (nesse momento) pertinente, a autora atenta, seguindo os passos de Jacques Derrida, para a crença da tradição filosófica ocidental no texto como lugar de um significado estável e absoluto. Assim, caberia ao leitor descobrir o significado subjacente ao texto — quiçá a intenção de seu autor. Conseqüentemente, a se andar por essa trilha essencialista, traduzir um texto seria levar o significado único e imanente de um texto para outro. Contra essa tradição fulguram vários pensadores contemporâneos, dentre os quais aquele com quem a autora mais se identifica: o desconstrucionista Derrida. A visão não-imanentista de linguagem derridiana força a reformulação de noções como texto *original* — e, portanto, a idéia de *fidelidade* (a esse texto). Para Arrojo/Derrida, não temos acesso aos textos, mas a leituras de textos. Sendo assim, como o próprio original não tem um significado estável em sua letra, não haveria como se exigir uma fidelidade ao que não existe. Esse ceticismo quanto a qualquer estabilidade do significado lingüístico cria várias dúvidas no campo da tradução, dentre elas esta: uma vez que não se pode exigir nada de um texto que se propõe ser a tradução de outro (já que o próprio original não se sustenta), não há como avaliar traduções (nem, como disse Lefevere, aqueles que não precisam dela)? Realmente, Arrojo parece dizer que não — não é possível julgar traduções. Ao fim do seu artigo, ela não está nem do lado de Vizioli, nem de Ascher — afinal, no melhor estilo relativismo fácil que Lefevere critica, a tradução de Vizioli pode ser boa... como pode ser ruim:

Tanto Paulo Vizioli quanto Augusto de Campos são “fiéis” às suas concepções teóricas acerca da tradução e acerca da poesia de Donne e, nesse sentido, tanto as traduções de um, como de outro, são legítimas e competentes. Inevitavelmente, as traduções de cada um deles agradarão aos leitores que, consciente ou inconscientemente, compartilharão de seus pressupostos, e desagradarão àqueles que, como Ascher, já foram seduzidos por pressupostos diferentes. (Arrojo, 1973: 25)

O ceticismo de Arrojo, assim, inviabiliza qualquer projeto de *comparar* e *avaliar traduções poéticas*, uma vez que cada leitor é fiel à sua leitura de um poema e não há como romper a barreira dessa subjetividade.¹¹

3. Sobre a possibilidade da tradução de poemas

No seu livro póstumo *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), Antoine Berman examina um poema de Donne (mais uma vez ele...) e várias traduções dele, de modo a fazer uma análise comparativa. Após criticar as abordagens de Henri Meschonnic e da escola descritivista de Tel Aviv (*Descriptive Translation Studies*, de autores como Even-Zohar e Toury), Berman afirma seguir a tradição da hermenêutica moderna: “hermenêutica pós-heideggeriana e crítica benjaminiana” (1995: 15). Seu método de análise consiste em ler várias vezes a tradução para daí formular algumas perguntas: Quem é o tradutor? Qual sua visão de tradução? Qual seu projeto tradutório (por exemplo, ele se utiliza de notas de rodapé, ele escreve uma introdução explicativa)? Qual o horizonte do tradutor? Em seguida, Berman passa ao estudo comparativo da tradução e do original. De novo ele formula várias perguntas, que podem ser condensadas em uma só: como deve ser o julgamento de uma tradução?

A resposta de Berman é que a tradução é apenas uma parte do que ele chama de *translação da obra*. Para exemplificar seu processo analítico, ele passa a examinar quatro traduções da elegia XIX de John Donne, “Going to bed”. Os tradutores são: Auguste Morel, Yves Denis, Philippe de Rothschild e Octavio Paz. Não cabe aqui reproduzir o parecer de Berman a respeito de cada uma dessas traduções, mas o que se pode concluir de sua concepção da prática tradutória.

Depreende-se dos exames de Berman que ele defende, por exemplo, o seguinte: uma vez que houve uma *crise* do verso (*crise de vers*) anunciada por Mallarmé, então... para que traduzir rima? Ele acredita ser uma falsidade reproduzir um poeta do século XVIII utilizando recursos poéticos que teriam caducado do século XVIII para cá. Outro momento em que fica patente a maneira como Berman vê a tradução está no seu comentário a respeito da tradução de Octavio Paz. O poeta-tradutor mexicano reconhece que faz uma *adaptação*, uma vez que não se preocupa com a forma do poema de Donne.

¹¹ Quero destacar que Arrojo acaba por se autocontradizer quando, ela própria, cita autores (como Friedrich Nietzsche) em português, percebendo ali um significado estável o suficiente para dispensar o original. Na verdade, esse tipo de problema nos textos da referida autora já foram apontados anteriormente por Paulo Henriques Britto (2001/2).

Apesar da franqueza de Paz, Berman não entende por que ele chama seu trabalho de adaptação.

Levantei esses dois pontos para mostrar que, ainda que Berman pleiteie em favor da tradução, sua posição teórica é, no mínimo, surpreendente. Para Berman, é falso traduzir com rima e métrica após a crise do verso. Mas outros fatores além da rima e métrica também mudaram de lá para cá: o vocabulário, os temas, a visão de mundo etc. De forma que, a se seguir o raciocínio de Berman, tudo teria de ser mudado — a se levar em conta as crises da religião, do patriarcado, etc. Mas nesse caso toda tentativa de se verter um texto de uma língua para outra seria, no fim das contas, de uma total inconsistência. E quando Berman acha que a adaptação despreocupada com a forma, de Paz, deve ser considerada uma tradução, ele demonstra o quanto não se importa com rima, ritmo etc. Ou seja, em nenhum momento Berman trata o poema como objeto sonoro, restringindo sua comparação ao campo puramente semântico. Mais que isso, confirma uma suspeita que vai se formando conforme se vai lendo sua análise: que ele estuda tudo em redor do poema (uma vista panorâmica de seu horizonte), menos o próprio poema.

Já o tradutor Henri Meschonnic, que Berman critica, trabalha pela poética da tradução. Isso não só em poesia, mas na tradução *lato sensu*. Na verdade, ele é totalmente coerente com a perspectiva pós-estruturalista de linguagem. Com isso quero dizer que, a partir do momento em que se criticou a estrutura saussuriana como uma abstração, como um sistema independente de suas práticas lingüísticas, continuar propondo uma espécie de separação entre a literatura e a linguagem comum é incorrer no mesmo erro de Saussure. Separar uma fatia da linguagem como literária e outra, como ordinária, é continuar no campo da imanência estruturalista, e não ver a linguagem como práxis, ato, ação. Então Meschonnic denuncia os clichês que permeiam os estudos lingüísticos — como as dicotomias fundo e forma, prosa e poesia, escrita e oralidade — a partir de Saussure, que defendeu o primado do signo.

A importante observação de Meschonnic no que tange à tradução está no preceito: deve-se traduzir o que causa estranhamento na língua de partida (pode-se dizer, o que é marcado) também por algo marcado na língua de chegada; e, da mesma forma, o não-marcado pelo não-marcado. Sua maior preocupação é com a tradução da Bíblia porque, para ele, o desrespeito ao ritmo levou a traduções errôneas desse texto. Na Bíblia, diz Meschonnic, não há distinção entre prosa e verso, donde a importância do *ritmo*. De fato, ele enfatiza a importância do ritmo e nota como a história da tradução privilegiou o

dualismo do signo em detrimento do texto — e o poema é um fenômeno da *parole*, é um *discurso vivo*, não uma ocorrência de um sistema. Daí o malogro dessas práticas tradutórias, surdas para o ritmo do discurso textual. O erro está em que a tradução é toda teorizada ao longo da história como língua, não como *discurso*; como enunciado (o que contém em si um conteúdo), não como *enunciação* (ato de fala). Segundo Meschonnic, não se deve traduzir o texto procurando seu sentido — é preciso *ouvir* a obra. Sua preocupação é com o texto sonoro:

Entendo o ritmo como a organização e o andar mesmo do sentido no discurso. Isso quer dizer a organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais uma oposição do sentido, mas a significância generalizada de um discurso. (Meschonnic, 1995: 99)

Essa “significância generalizada de um discurso” é que se impõe como o objetivo da tradução — não mais o significado, mas o modo de significar, a *significância*. Passa-se a entender o porquê de sua palavra-chave ser o *ritmo* quando se compreende que é ele que transforma o modo de significar.

Meschonnic não está dizendo que o tradutor deva atentar para a forma, porque esse aviso permaneceria no dualismo forma/sentido. O que ele está dizendo é exatamente que não há essa divisão. Assim como não há essa divisão, também não deve haver distinção entre tradução literária e tradução técnica — e, dentro da tradução literária, não se deve separar tradução de textos sagrados, de poesia, de teatro, de romance. Outra oposição que ele critica é a estipulada entre literatura/poesia (como lugar da forma e do estilo) e filosofia (guardião do sentido). Não há setores de linguagem diferentes uns dos outros e, por conseguinte, não deve haver concepções diferentes de tradução.

Sua visão é inovadora no sentido de que “traduzir o ritmo é já mudar a teoria da linguagem” (Meschonnic, 1995: 153) — e o ritmo é uma manifestação oral; ele se faz na boca. As traduções que atentam apenas para o significado só levam o espírito, não o corpo do texto. Mas o espírito não tem voz.

Além de ter sido citado por Berman, Meschonnic é também mencionado por Laranjeira — embora, dessa vez, não de forma crítica. Laranjeira é um autor interessante, uma vez que coloca os epítetos já tão batidos sobre tradução sob uma outra luz. A fidelidade em tradução poética, por exemplo, é apresentada como algo dinâmico, dialético. Para ele, a “fidelidade em tradução poética será a resultante de um trabalho

operado nos níveis semântico, lingüístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância” (2003: 125). Laranjeira discorre sobre cada um desses níveis, o que foge ao escopo deste trabalho. Mas é curioso observar que, embora Laranjeira cite e concorde explicitamente com Meschonnic no que tange ao objetivo que deve ter o tradutor, ele faz uma divisão clara e mostra que é para a tradução de *texto poético* que se dirige sua atenção. Nessa mesma linha, Laranjeira também acaba por admitir a classificação binária significado/significante — no caso da poesia, a fidelidade vai ter de considerar mais o significante do que o significado.

Independentemente disso, Laranjeira clareia o caminho do tradutor ao aceitar que este não vai conseguir manter absolutamente todas as características que operam nos três níveis do original propostos por ele. Cabe ao bom tradutor empreender o máximo de inventividade e domínio da língua possíveis para se aproximar o quanto puder do texto que está traduzindo. Resumindo, nunca se pode pretender que a tradução seja *idêntica* ao poema original (Laranjeira, 2003: 144).

3.1. Da recriação à transluciferação: Haroldo de Campos

O grande poeta-tradutor-crítico Haroldo de Campos é um caso à parte. Não há dúvida de que ele conhece toda a discussão desenvolvida no âmbito da teoria da tradução. Em “Da tradução como criação e como crítica”, escrito em 1962, ele introduz o assunto com conhecimento de causa. E, não obstante os argumentos fortes na direção da impossibilidade da tradução, Campos se opõe a essa idéia defendendo sua noção de *recriação* (ou *criação paralela* ou *transcrição*). Ele a estabelece e sustenta a recriação com base no que chamou de *relação de isomorfia* que os textos — original e traduzido — passam a ter entre si. Conforme ele explica mais adiante, na recriação o tradutor não se limita a traduzir o significado, mas traduz “*o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (1967[1962]: 24). Não há separação entre significado/significante — a idéia é traduzir o signo. Para Campos, a recriação está do lado oposto ao da tradução literal. Assim, a máxima *traduttori traditori* não tem razão de ser, porque a tradução entendida como recriação gera um novo texto, que corresponde ao texto de partida no que diz respeito a todo o trabalho formal. Não perdendo de vista a idéia e as determinações do original, a recriação estabelece a citada relação de isomorfia entre textos de partida e de chegada. Segundo Campos, contemporaneamente o maior exemplo de tradutor-criador é Ezra Pound. Por isso, não

só Campos como seus colegas poetas concretos de São Paulo (entre eles seu irmão e também poeta-tradutor Augusto de Campos) se impuseram a tarefa de traduzir segundo os preceitos poundianos — no que diz respeito tanto à prática tradutória quanto às questões de crítica.

Mais tarde, em “Tradução, ideologia e história” (1984), Campos revê sua idéia de recriação como prática *isomórfica*, com preferência, agora, pelo termo *paramorfismo*, com o intuito de acentuar o aspecto diferencial do processo transcriador de poesia. O discurso de Campos é bem particular por salientar que, a rigor, o poema não pode ser traduzido, mas *recriado*. Em outras palavras, “paramorfismo” como termo para destacar o que é diferencial em vez do que é equivalente também vale para o próprio tradutor Haroldo de Campos: os outros fazem tradução, ele (sem humildade ou falsa modéstia) faz recriação. Nesse texto de 1984, Campos radicaliza seu pensamento e parte em favor de uma tradução que deixe de lado o original, que *substitua* o original. No fundo, diz ele, toda tradução é *usurpação*.

Haroldo de Campos entende que a tradução poética deve ser *radicalmente criativa*, e rebatiza sua prática tradutória de *transluciferação mefistofáustica*. Agora, Campos nega expressamente à tarefa da tradução a humildade. Ele diz que os “mestres da resignação” não encontram morada nesse ofício; o que chamam “comedimento”, Campos sentencia ao modo nietzschiano, é “mediocridade” (2005[1980]: 180). Ainda não é tudo. Ele então fala de tradução como transfusão de sangue: *vampirização*, caso se pense no sustento do tradutor. E encerra de maneira apoteótica:

Flamejado pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação” (2005: 209).

Como disse, Haroldo de Campos é realmente um caso particular. Ele cria um problema novo para o leitor de poesia (que precisa de uma tradução, uma vez que não domina o idioma em que foi escrito o original): quando esse leitor compra um livro traduzido por Campos, ele está comprando um livro do tradutor ou do autor? Ao ultrapassar essa linha tênue, de fato Campos deixa os limites da tradução para adentrar por outras searas e exercer um outro ofício — que ele resolveu chamar de *transluciferação mefistofáustica*.

4. Critérios e identidade wittgensteinianos

O objetivo aqui é esboçar, ainda que rapidamente, o perfil de uma visão positiva da tradução. A perspectiva de linguagem wittgensteiniana é muito mais sofisticada do que pode caber nestas poucas linhas. Não quero que o leitor pense que seja pretensão minha dar conta de uma concepção tão complexa de linguagem como a wittgensteiniana em poucos parágrafos. Trata-se de um resumo por demais conciso, apenas para tratar da questão central deste trabalho: a tradução de poemas.

Segundo Wittgenstein, a capacidade humana de aplicar palavras ao mundo é governada por *critérios*. Por isso, na perspectiva wittgensteiniana de linguagem, o critério está intimamente ligado ao seu conceito de *gramática*. Wittgenstein considera a gramática como as *regras* constitutivas da linguagem para o uso das palavras — e a investigação filosófica dessas regras. Para se chegar ao significado de uma palavra deve-se especificar sua gramática. É a gramática de uma língua que determina o que faz sentido dizer ou não no seu uso; em outras palavras, “dar o significado de uma palavra é especificar sua gramática” (Glock, 1998: 193). É nesse espírito que Wittgenstein nos diz: “A *essência* está expressa na gramática” (IF § 371). Porque a essência está expressa na gramática é que a perspectiva de Wittgenstein relembra o modo como as palavras são usadas. É a gramática que determina “que espécie de objeto alguma coisa é” (IF § 373) quando especifica o que pode ser dito com sentido sobre tal e qual objeto. Não é através de buscas por essências (sejam elas objetos mentais ou abstratos) que a pergunta socrática *O que é X?* encontra resposta, mas através do estabelecimento do significado de X, por intermédio das regras que governam seu uso (Glock, 1998: 195). Daí a utilização provocativamente antiessencialista da palavra “essência” aqui — a idéia é que *tudo o que há* está diante dos nossos olhos, nada está encoberto. *Tudo o que há* não é fixo, eterno nem imutável, como as essências platônicas. Não há nó a se desatar: o que se quer entender já está ao alcance da vista — nada está oculto, escondido (IF § 435) — porque não há nada além daquilo que a própria linguagem articula e exprime (Barbosa, 1973: 100). Quando se quer saber o que alguma coisa é, a resposta não deve se basear na busca por essências metafísicas, por verdades necessárias, mas no esclarecimento do significado da palavra, através de sua gramática. Querer chegar à essência do significado lingüístico é fruto da doença de que a filosofia, desde seus primórdios, sofre. O objetivo de Wittgenstein, ao revés, é reconduzir as palavras do seu emprego metafísico para seu uso cotidiano (IF § 116). Dessa forma ficará claro como seu uso

estava sendo feito de maneira imprópria e incorreta pelos filósofos, que não observavam a gramática da linguagem, deixando-se enfeitiçar pelos seus meandros (IF § 109).

Com isso, não há significado essencial e imutável às expressões lingüísticas — seus significados são determinados dentro dos *jogos (de linguagem)* em que estiverem inseridas. Da mesma forma, os critérios não são eternos — eles não só mudam, como podem ser vários para um mesmo conceito. Um critério é um padrão — e, sendo assim, é público, coletivo, intersubjetivo.

Os critérios governam o uso de palavras em certos contextos e espera-se que o mesmo se dê em outros, mas nada garante que isso vá acontecer. O fato de que isso acontece é uma questão de compartilhar interesses e sentimentos: os critérios são estabelecidos dentro do que Wittgenstein chamou de *formas de vida*. De maneira tão resumida que chega a ser uma afronta, podemos dizer que as formas de vida seriam formações sociais, culturais e históricas. Não se deve procurar por normas ideais, mas por aquelas que são internas à história humana. Todavia, há que se ressaltar que a falta de padrões transcendentais não implica em liberdade total. Só para alguém que adere à existência de um grau transcendental para avaliação é que esse colapso parece se transmitir para todos os argumentos avaliativos e investigativos. Pois não há esse grau transcendental e, no entanto, seguimos regras e possuímos critérios socialmente estabelecidos que têm valor coercitivo tão absoluto como se fossem essenciais.

O critério, na perspectiva wittgensteiniana de linguagem, não só individualiza o que uma expressão lingüística significa num jogo, mas, também, estabelece a importância que tal elemento possui dentro de formas de vida. Isto é: o critério dá identidade às coisas ao mesmo tempo em que mostra o que (ou o quanto) essas coisas significam para os indivíduos dentro de formas de vida. O fato de que somos treinados para agir de acordo com certas regras dentro dessas formas de vida já é um fator que demonstra a importância que determinadas regras possuem dentro dessas formas de vida.

Considero esse ponto fundamental para o presente trabalho. Isso porque o ceticismo que ronda a questão de que estou tratando aqui não é, como disse na introdução, da impossibilidade de se fazerem traduções. Nabokov, por exemplo, que acha impossível reproduzir os efeitos de um poema de uma língua para outra, é, ele mesmo, um tradutor. O caso aqui é de um ceticismo específico com relação à tradução de poemas. A se ver o problema segundo os critérios wittgensteinianos, percebe-se que, nesta forma de vida compartilhada: (i) o poema é *individualizado*, no sentido de que se

sabe reconhecer o que é um poema e diferenciá-lo de um romance, por exemplo; e (ii) a poesia é *importante*, o que fica ainda mais patente quando se pensa exatamente na sua traduzibilidade, uma vez que ela se mostra como algo inefável, intocável, um diamante que, uma vez lapidado, não pode ser sequer tocado.

Logo, como observado, os critérios determinam a identidade das coisas. Mas nesse momento quero pensar nos critérios de identidade relativos à gramática da expressão “o mesmo”. Porque, acredito, aí reside o segundo e decisivo ponto a respeito do tema deste trabalho. A discussão que me parece central é que identificar a tradução de poemas implica reconhecer um poema *a* como *o mesmo* que outro *b* — sendo que *a* e *b* são escritos em línguas diferentes. Nesse sentido, o problema parece ser: como duas coisas podem ser a mesma coisa? Ou, para fins deste trabalho: como um poema em uma língua *A* pode ser *o mesmo* poema em uma língua *B*?

O filósofo wittgensteiniano Stanley Cavell, em seu artigo “Knowing and acknowledging” (1996: 31-45), ensina que existem dois critérios de identidade: o numérico e o qualitativo. Dessa forma, *o mesmo* pode ser aplicado tanto no sentido numérico (como, por exemplo, no caso de um casal que possui o mesmo carro, ou seja, *um* carro apenas), quanto no sentido qualitativo (como quando digo que eu e meu vizinho temos o mesmo modelo de carro Gol, ou seja, eu o meu, ele o dele). Penso que, analogamente, pode-se pensar que do ponto de vista numérico eu e um amigo podemos ter em mãos um mesmo poema *a* (temos uma cópia de *um* mesmo poema), e que, qualitativamente, eu e outro amigo podemos ter o mesmo poema *a* (eu o poema em uma língua *A* e ele, um outro poema em uma língua *B*). Nas palavras de Glock:

Wittgenstein mostra que a identidade de um objeto consigo mesmo não nos fornece um paradigma absoluto para decidir o que conta como “fazer o mesmo” ao seguirmos uma regra. Somente no contexto da regra é possível determinar o que pode ser considerado como estar fazendo o mesmo. (1998: 203)

Não há um parâmetro absoluto de identidade. Determinar o que é estar fazendo o mesmo só pode ser decidido dentro das práticas das formas de vida. Não existe uma maneira única e apriorística de se estabelecer o que é “identidade”. Os critérios variam conforme o objeto em questão, e não podem ser firmados fora de contexto. Esse é um ponto decisivo para este trabalho, já que lança luz para um certo sentido em que se pode dizer de um poema em uma língua *A* que é o mesmo poema que outro em uma língua *B*. Mais ainda, lembra o que conta como *poema traduzido* para esta forma de vida; como

esta forma de vida reconhece que um poema é a tradução de outro. Então nos aproximaremos do que é *viável* nessa espécie de jogo.

Neste ponto saliento que, assim como não há um padrão absoluto para identidade, também não há um sentido prévio para as idéias de *precisão* e *exatidão*. Elas dependem do jogo de linguagem de que estiverem participando, do papel que exercerem dentro do jogo. Isso quer dizer que elas estão sujeitas às circunstâncias em que aparecerem e aos propósitos buscados. Então é chegada a hora de se colocarem outras perguntas latentes deste trabalho: por que se exige esse padrão (absoluto) de qualidade na tradução de poemas? Por que não se reconhece que traduzir um poema significa se subordinar ao original e buscar, no mais alto grau possível, níveis de correspondência entre um e outro? Por que, à maneira cética, acreditar no tudo ou nada, em vez de admitir graus de conformidade entre si?

Como bem disse o poeta-tradutor Paulo Henriques Britto no melhor estilo wittgensteiniano: “Podemos entender o conceito de ‘correspondência’ em diversos níveis de exatidão” (2002: 1). Em outros termos, não há como impor que a expressão “tradução de poemas” deva ser baseada em fundamentos. Não se pode exigir uma precisão e uma exatidão que não comparecem a esse jogo de linguagem. Lembrando mais uma vez Wittgenstein: o jogo de linguagem “não é razoável (ou irrazoável). Está aí — tal como a nossa vida” (*Da certeza* § 559).

Continuando nas trilhas de Wittgenstein, para quem a explicação em forma de exemplos não deveria ser subestimada, apresento o seguinte exemplo para entender melhor os critérios que identificam a tradução de poemas nesta forma de vida. Reproduzo a seguir o poema “The emperor of ice-cream”, de Wallace Stevens:

Call the roller of big cigars,
The muscular one, and bid him whip
In kitchen cups concupiscent curds.
Let the wenches dawdle in such dress
As they are used to wear, and let the boys
Bring flowers in last month's newspapers.
Let be be finale of seem.
The only emperor is the emperor of ice-cream.

Take from the dresser of deal,
Lacking the three glass knobs, that sheet
On which she embroidered fantails once
And spread it so as to cover her face.
If her horny feet protrude, they come
To show how cold she is, and dumb.

Let the lamp affix its beam.
The only emperor is the emperor of ice-cream.

Agora apresento a tradução desse poema, “O imperador do sorvete”, feita pelo já citado Paulo Henriques Britto:¹²

Chama o enrolador de charutos,
O musculoso, e pede que ele bata
Em xícaras caseiras cremes lubrificos.
Que as raparigas vistam as roupas
Que é seu costume usar, e os rapazes
Tragam flores no jornal do mês passado.
Que parecer termine em ser somente.
O único imperador é o imperador do sorvete.

Pega no armário de pinho,
Com os puxadores de vidro quebrados,
O lençol que ela bordou com pombas
E cobre todo o corpo dela, até o rosto.
Se um pé ossudo aparecer, verão
Que fria e dura que ela está.
Que fixe a lâmpada seu feixe quente.
O único imperador é o imperador do sorvete.

Concordamos que, se Britto apresentasse o poema “O imperador do sorvete” como seu, alguém que fosse bilíngüe português-ínglês e conhecedor (e nem precisaria ser muito especializado) na obra de Wallace Stevens teria todo o direito de denunciá-lo por plágio. Afinal de contas, Stevens tem autoria comprovada, publicada e registrada de seu poema. E Britto não teria, assim, o direito (jurídico mesmo) de reclamá-lo como seu.

Um leitor ainda pode se mostrar irrequieto em sua cadeira, achando que eu simplifico o assunto, que estou aqui falando de tradução de poemas, mas não falo o que é essencial para se reconhecer “O imperador do sorvete” como tradução de “The emperor of ice-cream”. Ele pode achar que não digo o que deve haver em comum às práticas tradutórias para que possam ser abarcadas sob a designação “tradução de poemas”

Eu responderia (de forma wittgensteiniana) a esse perspicaz leitor que se eu não o faço, realmente, nada do que ele me acusa é porque não há uma coisa em comum para todas as práticas que assim chamamos de “tradução de poemas”. O que existe são traços *aparentados* uns aos outros, como *semelhanças de família*. Concordo com meu leitor

¹² Ambos publicados em Stevens, 1987, respectivamente pp. 22 e 23.

que essas semelhanças são por demais frágeis. A diferenciação entre, nesse caso, tradução e plágio é tão plástica e resistente a uma definição rígida que casos fronteiriços mais e mais podem puxar meu leitor para o lado do ceticismo em vez de clareá-lo com o perspectivismo wittgensteiniano. Arrisco-me a propor outro exemplo concreto, em que os limites que categorizam tradução e plágio podem ser vistos de maneira embaçada. Penso aqui na primeira estrofe e no estribilho de uma canção de amor indígena que Michel de Montaigne transcreveu em um de seus *Essais* mais conhecidos, “Dos canibais” [“Des cannibales”]:

Couleuvre, arreste toy; arreste toy; couleuvre, afin que ma soeur tire sur le patron de ta peinture la façon et l’ouvrage d’un riche cordon que je puisse donner à m’amie: ainsi soit en tout temps ta beauté et ta disposition préférée à tous les autres serpens. (Montaigne 1937, Livre I, chapitre XXXI: 221)

Uma tradução (assim nomeada) dos *Ensaio*s de Montaigne é facilmente encontrada pelo leitor brasileiro na coleção Os Pensadores, da Abril Cultural, feita por Sérgio Milliet. No entanto, vou colocar a tradução dessa canção de amor indígena em uma nota¹³ porque meu tento está voltado para outra canção: “Cobra coral”, música de Caetano Veloso sobre poema de Waly Salomão, gravada no CD *Noites do Norte*, do mesmo Caetano. O poema de Waly Salomão sobre o qual Caetano Veloso imprime sua musicalidade é este:

Pára de ondular, agora, cobra coral:
a fim de que eu copie as cores com que te adornas,
a fim de que eu faça um colar para dar à minha amada,
a fim de que tua beleza
 teu langor
 tua elegância
 reinem sobre as cobras não corais

Que Milliet tenha feito uma tradução de Montaigne parece não restar dúvidas a nenhum falante de português com um mínimo de conhecimento do francês, dado os critérios que caracterizam a tradução em nossa forma de vida — seus rituais de reconhecimento, assentimento, concordância, a começar entre os próprios tradutor e autor (ou quem detenha os direitos de sua obra). Reconhece-se em Milliet um grau de correspondência tão alto entre seu texto e aquele de Montaigne que um indivíduo

¹³ “Serpente, pára; pára, serpente, a fim de que minha irmã copie as cores com que te enfeitas; a fim de que eu faça um colar para dar à minha amante; que tua beleza e tua elegância sejam sempre preferidas entre as demais serpentes” (Montaigne 1972, Livro I, capítulo XXXI: 109).

bilíngüe (agora português-francês) pode julgar que o escrito de Milliet é, qualitativamente, *o mesmo* que aquele de Montaigne.

O caso do poeta Waly Salomão já é um pouco mais complicado de se avaliar — e, acredito, está naquele caso fronteiro de que os céticos tanto gostam, a fim de estabelecer a idéia de que *critérios flexíveis* são o mesmo que *nenhum critério*. O encarte do CD *Noites do Norte* não faz, em nenhum momento, qualquer alusão a Montaigne — ou seja, a autoria do poema é atribuída, de forma indubitável, a Waly Salomão. Entretanto, acredito que não haja uma opinião unânime nesta forma de vida nem pelo plágio de Waly, nem pelo contrário. Não se pode afirmar com total clareza e segurança que se trata de um caso de plágio porque é admitida, por esta forma de vida, que autores, poetas, artistas de um modo geral sejam influenciados por outros. No caso de “Cobra coral”, não é estranho que vozes se elevem em favor de Waly defendendo que ele tenha lido alguma vez “Dos canibais” e que tenha transformado aquela canção indígena em uma outra coisa — ainda mais quando se considera a música com que Caetano Veloso adornou seu poema.

Lançando um outro exemplo, veremos que quando lemos um poema como os “Jogos florais I”, de Cacaso,

Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico.
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil.
Ficou moderno o milagre:
a água já não vira vinho,
vira direto vinagre.

reconhecemos um eco de um dos mais conhecidos poemas românticos da literatura brasileira: a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. A hipótese de que essa seja uma tradução logo é descartada, já que são dois poemas escritos na mesma língua — o português. Ao mesmo tempo, esta forma de vida não caracteriza Cacaso como um plagiador — é mais provável que seu poema seja entendido pelos teóricos e críticos literários como uma *paródia* de Gonçalves Dias.¹⁴

¹⁴ Para Tinianov, na *paródia* poética, “por exemplo, se estabelece a interação do metro e da sintaxe de uma certa série (particularizada) com o léxico e a semântica de outra” (2002: 482).

Quero mostrar com esses exemplos que as regras do jogo já estão estabelecidas. Se apresento o pensamento de Wittgenstein neste trabalho é por acreditar que ele, ao trazer a linguagem da metafísica de volta ao uso cotidiano, mostra como não existem marcas transcendentais que estabeleçam por si mesmas o que sejam *tradução de poemas, plágio e paródia*. Essas expressões têm suas identidades fixadas por critérios dentro de jogos de linguagens os mais variados. No caso da tradução, como bem salienta Campos, há uma especificidade enquanto inscrição da diferença no mesmo (2005: 208). Ouso dizer que a tradução é um plágio consentido, reconhecido tanto pelo tradutor quanto pelo autor traduzido — sendo, dessa maneira, um *plágio permitido*. O plágio é um caso bastante polêmico e intrincado porque, uma vez que se admite haver plágio, o plagiador é de imediato reconhecido como um criminoso. Seu trabalho é desacreditado como sendo mera falsificação, réplica sem valor.¹⁵ A paródia, por seu turno, também tem uma identidade própria nesta forma de vida — que assim a identifica com um conceito próprio e a distancia das demais categorias conceituais. A paródia, creio, distingue-se tanto da tradução quanto do plágio também por questões de graus de parentesco — ou de *semelhanças de família*, para reafirmar a expressão wittgensteiniana. A paródia parece lembrar o bordão sobre aquilo que parece, mas não é: o poema de Cacaso começa como a “Canção do exílio”, mas a aparente prole vai se desgarrando da família conforme os versos vão nascendo...

Tradução, plágio e paródia se inscrevem e se determinam dentro de jogos de linguagem, através de regras de uso (como todas as expressões lingüísticas). Exigir uma precisão e uma exatidão transcendentais é querer uma razoabilidade (ou irrazoabilidade) que nenhuma forma de vida suporta.

O parentesco entre tradução, plágio e paródia parece residir no fato de que as três categorias lidam com graus diferentes de *o mesmo* nas práticas lingüísticas. Ao mesmo tempo, é preciso ressaltar que, quando afirmo que não existe um *mesmo* absoluto e metafísico, não quero dizer que o reconhecimento de uma coisa como a mesma que outra seja questão totalmente relativa. Há perspectivas diferentes de se ver um mesmo objeto, mas isso não significa dizer que não haja qualquer estabilidade na própria linguagem que impeça um vale-tudo. Inclusive o próprio critério de individuação desses três termos mostra que, para esta forma de vida, eles têm suas próprias identidades e importâncias. Ainda que seja possível se deparar com casos-limite (como o do poema

¹⁵ Para uma brilhante exposição sobre plágio, ver a dissertação de mestrado “Sobre a identidade do plágio em uma perspectiva wittgensteiniana de linguagem”, de Silvia Rebello, inédita.

de Waly Salomão), tais hipóteses não devem ser vistas no sentido de abandonar a distinção dos termos, mas de reforçá-la.

Nada está encoberto, oculto, escondido, diz Wittgenstein. Todo pensamento com significado é feito com linguagem — e suas regras, gramáticas e critérios são dados a conhecer de forma explícita aos membros de formas de vida. Não há como esses membros de comunidades lingüísticas terem uma visão de sobrevôo dos jogos de linguagens em prática. Eles já são participantes dos jogos, e cada expressão sua é também um lance no jogo — ainda que essa jogada seja uma explicação do próprio jogo. Este trabalho, por exemplo, é um lance, uma jogada. Se boa ou ruim, deixo a cargo do leitor. Mas que não me exija definições transcendentais para o que é, afinal, *tradução de poemas* — porque não me é possível fornecer tal definição, porque esse tipo de explicação não existe.

5. Conclusão

Foi minha tentativa, com o pouco que foi delineado aqui, mostrar um caminho alternativo para o nihilismo cético com relação à tradução de poemas. Para isso, fiz uma rápida investida pelos autores que discursaram sobre a matéria — alguns céuticos, outros não. Vou aqui repassá-los uma vez mais no meu caminho rumo ao ponto final.

Nabokov levanta a questão da *totalidade*, isto é, a idéia de uma tradução absolutamente literal. Segundo ele, como não é possível manter *totalmente* a forma de uma língua para a outra, então não se deve sequer tentar uma tradução que leve em conta o aspecto formal do poema. Isso significa dizer que, como Nabokov acredita ser impossível reproduzir a forma na tradução tal qual aparece no original, ele se restringe ao significado do poema. Em última análise, ele não acredita em tradução poética.

Lefevere, igualmente, estipula uma meta inatingível. Por conseguinte, como já disse anteriormente, nenhuma das traduções por ele analisadas merecem sequer ser chamadas “traduções literárias”. Isso porque Lefevere tem em mente um alvo inalcançável — e nenhuma tradução capta *todos* os aspectos de um texto, como ele quer.

O ceticismo de Arrojo, acredito, nada mais é do que uma melancolia pelo ideal que, sabe-se, não existe. Em não havendo essa presença metafísica, não haveria que se falar em original e, muito menos, em tradução de textos. Da mesma maneira, como não há um original essencial, não se tem como avaliar traduções. No fim das contas, para ela, o julgamento de traduções acaba sendo mera questão de gosto.

Berman, como já afirmei, é um teórico surpreendente. Ele não é cético sobre a tradução de poesia, mas, ao mesmo tempo, sua argumentação leva para uma noção de tradução como falsidade, como uma total inconsistência. Além disso, apesar de todo um aparato teórico que vai desfiando ao longo de seu texto, sua avaliação de tradução de poemas não leva em conta rima, ritmo etc., ou seja, não trata o poema como objeto sonoro que é.

A partir de Meschonnic se tem uma tentativa de negar essas arbitrariedades na avaliação do ato de traduzir. Não é à toa que Laranjeira o cite e concorde explicitamente com ele sobre qual deve ser o objetivo do tradutor. Apesar de caminhos teóricos divergentes (um completo pragmatismo de Meschonnic e uma espécie de estruturalismo de Laranjeira), ambos iluminam o tortuoso caminho do tradutor. Talvez Meschonnic seja o que mais se aproxime de uma perspectiva wittgensteiniana sobre a questão deste trabalho — apesar de parecer por vezes um Wittgenstein radical por demais.

Por fim, não foi à toa que Haroldo de Campos mereceu uma subseção particular. Foi ele o que mais se empenhou no sentido de ver desatrelado o poema original da sua tradução. Se Campos, em 1962, vê entre o texto original e o traduzido uma *relação de isomorfia* — isto é, os textos se difeririam na linguagem, mas, tal como os corpos isomorfos, se cristalizariam dentro de um mesmo sistema (1967[1962]: 24) —, em 1984 ele já prefere a noção de *paramorfismo* para acentuar o que há de diferencial, de afastamento no processo tradutório (1984: 239).

É inegável que, se traduzir um texto é uma tarefa árdua, a tradução de poesia o é ainda mais. Os jogos de palavras, a manha entre som e sentido, o ritmo, a métrica, enfim, tudo converge para um único lugar, gerando uma tensão imensa na linguagem. Portanto, não é por acaso que alguns céticos acreditam que esses jogos só podem ser reproduzidos de forma canhestra em outro idioma — já que a tensão acontece, repito, *na* linguagem. Porém, espero ter mostrado que é possível um leitor apreciar um poema de um autor russo, por exemplo, sem, todavia, saber o idioma russo. É claro que isso só é possível em uma tradução poética que mantenha a tensão do original. É verdade que o tradutor deve se manter o mais estreitamente possível ligado ao texto que está traduzindo. Todavia, é importante desmistificar a ideologia da fidelidade. Em tradução, o importante é a idéia de *compensação* — como uma lei mesma: a lei da compensação. Pela lei da compensação, o tradutor subtrai aqui e acresce ali para compensar o que se perdeu ou ganhou acolá. É preciso que o tradutor seja ousado; que abra os horizontes estreitos de uma tradução unicamente preocupada com transportes de significados. A

omissão, o acréscimo, as perdas vão acontecer — e não há mal nisso. O tradutor não estará trapaceando, como afirma a ideologia da fidelidade imanente. Seu objetivo deve ser trabalhar de forma que, postos na balança, original e tradução se equilibrem — e, num sentido qualitativo, sejam *o mesmo* texto.

Devo ressaltar que a perspectiva wittgensteiniana de linguagem não refuta o ímpeto cético de uma maneira definitiva. O questionamento cético deve ser respeitado — até porque, se fossem absurdos, não haveria razão de ser destas próprias linhas. A importância que ganha a poesia em nossa forma de vida respalda a desconfiança cética. A aparência de infabilidade, de algo intocável, aliás, parece perpassar todas as artes nesta forma de vida — basta que se lembre dos avisos de “É proibido tocar” ao lado das obras de arte nos museus. Contudo, o argumento cético pode ser rebatido: tanto é possível se traduzir poemas que há espaço na nossa linguagem para chamarmos algo de “tradução do poema A”. Também experimentamos o movimento de constatar que há critérios para que determinada forma de vida assim utilize essa expressão. A tradução de poemas só não pode ser possível caso se mantenha a exigência de exatidão essencialista — nesse caso, inclusive, nenhuma tradução seria possível, não só a de poesia.

Para finalizar, devo dizer que concordo com Pound: “O ritmo *deve* ter significado” (apud Fussell, 1979: 3). O erro é supor que um ritmo de um dado poema não possa ser reproduzido em outro — em outra língua.

Referências bibliográficas

- ARROJO, R. (1993) “A que são fiéis tradutores e críticos da tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne”. _____ *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- BARBOSA FILHO, B. (1973) “Nota sobre o conceito de jogo-de-linguagem nas ‘Investigações’ de Wittgenstein”. *ITA-Humanidades* 9, 75-104.
- BERMAN, A. (1995) “Introduction”. _____ *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- BRITTO, P. H. (2001/2) “Desconstruir para quê?”. *Cadernos de Tradução* VIII, 41-50.
- _____ (2002) “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. G. B. Krause (org.) *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ.
- CACASO (2002 [1967-1985]) *Lero-lero*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac&Naify/7Letras.
- CAMPOS, H. de (1967 [1962]) “Da tradução como criação e como crítica”. _____ *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes.
- _____ (1984) “Tradução, ideologia e história”. *Remate de Males* 4, 239-247.
- _____ (2005 [1980]) “Transluciferação mefistofáustica”. _____ *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginália fáustica*. São Paulo: Perspectiva.
- CAVELL, S. (1996) “Knowing and acknowledging”. S. Mulhall (org.) *The Cavell reader*. Oxford: Blackwell
- COHEN, K. (2002) “O *new criticism* nos Estados Unidos”. L. Costa Lima (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- COSTA LIMA, L. (org.) (1983) *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ECO, U. (2000) “Intentio lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção”. _____ *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- FISH, S. (1993) “Como reconhecer um poema ao vê-lo”. *PaLavra*, 156-165.
- FUSSELL, P. (1979) *Poetic meter and poetic form*. Ed. revista. New York: McGraw-Hill.
- GLOCK, H.-J. (1998) *Dicionário Wittgenstein*. Trad. de Helena Martins; rev. técnica de Luiz Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- JAKOBSON, R. (s/d) “Linguística e poética”. _____ *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

- _____ (2002) “‘Les chats’ de Charles Baudelaire”. L. Costa Lima (org.) (1983) *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- JAUSS, H. R. (2002) “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”. L. Costa Lima (org.) (1983) *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LARANJEIRA, M. (2003) *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- LEFEVERE, A. (1975) “Introduction” e “Prescriptive”. _____ *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Assen: Van Gorcum.
- MESCHONNIC, H. (1999) “Rhythme et traduction” e “Alors la traduction chantera”. _____ *Poétique du traduire*. Paris: Verdier
- MONTAIGNE, M. de (1937) *Essais*. Bruges: Bibliothèque de la Pléiade.
- _____ (1972) *Ensaio*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural.
- NABOKOV, V. (2000) “Problems of translation: ‘Onegin’ in English”. L. Venuti (org.) *The translation studies reader*. London: Routledge.
- PREMINGER, A. & BROGAN, T. V. F. (1993) *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- REBELLO, S. T. B. (2006) “Sobre a identidade do plágio em uma perspectiva wittgensteiniana de linguagem”. Dissertação de mestrado inédita, PUC-Rio.
- STEVENS, W. (1987) *Poemas*. Org. e trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras.
- TINIANOV, I. (2002) “O ritmo como fator construtivo do verso”. L. Costa Lima (org.) (1983) *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- VELOSO, C. “Cobra coral”. C. Veloso [Compositor], W. Salomão [Poeta]. _____. *Noites do Norte* [S.I.]: Universal Music, CD.
- WITTGENSTEIN, L. (1975) *Investigações filosóficas*. Trad. de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural.
- _____ (1998) *Da certeza*. Lisboa: Edições 70.