

TRADUÇÃO

Richard Zenith

LADO 1

Susan Sontag conclui o seu ensaio «Contra a Interpretação» (1964) com a seguinte máxima: «Em vez de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte.»¹ A sua tese era a de que demasiada preocupação com o conteúdo, com os significados latentes e subtextos sociológicos e psicológicos tinham estrangulado o prazer da arte enquanto experiência sensorial. A interpretação, escrevia, era «a vingança do intelecto contra a arte», e se as artes visuais tinham conseguido frustrar o impulso de escavar a obra mais fundo e mais adiante através de movimentos como o Expressionismo Abstracto e a Pop Art, a literatura ainda era um alvo vulnerável — a vítima principal, de facto — da compulsão para interpretar. As críticas marxista e freudiana eram isoladas como as culpadas mais óbvias desse impulso, dessa compulsão. Sontag, se estivesse a escrever hoje, provavelmente invectivaria contra o pós-colonialismo, os estudos de género ou a eco-crítica.

A mera variedade de respostas críticas geradas pela literatura é um tributo imponente à sua vitalidade inesgotável e essas respostas podem certamente intensificar o nosso apreço por obras específicas, mas o facto de que modas críticas vão e vêm — apanhando e deixando cair objectos de atenção «úteis» durante o processo

— sugere que a literatura, embora não enxovalhada, tem sido muitas vezes metida no papel de serviçal. Por outras palavras, às vezes o texto literário é apenas um pretexto. Meio século depois, o aviso de Sontag continua tão actual como sempre: não teremos sido desencaminhados ao ponto de estarmos a deixar escapar o prazer sensual do texto?

Para nos pôr no caminho certo, Sontag advogava uma crítica focada na forma e promotora da *transparência*, ou «sentir a luminosidade da coisa em si, das coisas sendo o que são». Esta fraseologia carregada ecoa a convicção de Matthew Arnold de que o desígnio da crítica é «ver o objecto como ele é em si mesmo»; também evoca Kant, para quem o *dich an sich* não podia ser conhecido. No entanto, a maior preocupação de Sontag não era com a filosofia ou sequer com chegar a um entendimento crítico refinado da obra-de-arte «em si mesma» mas com a maneira como experienciamos a arte. «O que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos. Temos de aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais.»

Suponhamos agora que um tradutor, como eu, se propõe a passar uma obra literária, como seja um poema, para inglês. Chamemos a esse poema original, escrito em português, o poema-em-si-mesmo. Consiste num certo número de

palavras dotadas de sons e significados específicos e colocadas numa certa ordem. Obviamente que nenhuma tradução inglesa pode alguma vez chegar perto de nos dar o poema-em-si-mesmo. *Fire* significa fogo, *fear* significa medo e *pity* significa piedade, mais ou menos, mas as palavras soam diferentes, têm um número de sílabas dispar e a história do seu uso literário e coloquial varia, cada palavra contendo o seu séquito próprio de sub-significados, memórias culturais e talvez até de associações religiosas ou nacionais.

Se não podemos acertar em tudo, podemos pelo menos acertar em algumas coisas. A música de um poema, por exemplo. Traduções homófonas permitem que o significado mude por si mesmo ao mesmo que tempo que se esforçam para reproduzir sons. Fogo torna-se *fog* e medo é uma *medal*. Ou, em vez de tentar simular a música, podemos levar os nossos leitores numa viagem. Traduções estrangeirizadas transmitem não só aquilo que é idiossincrático no léxico e estilo de um autor, mas também o que é característico na própria língua. Li recentemente uma tradução de um romance russo e fiquei surpreendido quando as personagens principais — pequena nobreza e intelectuais, não camponeses sem propriedade indiferentes aos detalhes mais subtis da etiqueta —, durante as suas discussões, reiteradamente ameaçavam cuspir neste ou naquele objecto, pessoa ou ideia. Aprendi depois que isso é uma expressão idiomática para enfatizar desdém. Embora achasse isto desagradável, admito que conseguiu oferecer-me o colorido linguístico local.

Um argumento óbvio contra as traduções homófonas, estrangeirizadas e outros métodos de tradução orientados pela teoria é privilegiarem um aspecto (como seja uma certa fidelidade para com o original) à custa de outros (como seja a legibilidade). Mas ao aplicar métodos contrastantes à mesma obra, podemos chegar a um conjunto fascinante de traduções diferentes que, juntas, nos permitirão chegar mais próximo do original. Ou permitiriam, se

fossemos capazes de as ler simultaneamente. Infelizmente, a nossa experiência de leitura seria fatalmente desfigurada por tanto barulho e agitação suplementar.

Por isso vamos imaginar uma tradução muito especial de um poema que, por grande persistência e muita sorte, consegue criar equivalências quase perfeitas de som, significado, tom e textura. Teríamos nessa altura algo próximo do original, do poema-em-si-mesmo? Talvez, mas este tipo de tradução só poderia existir numa ficção borgesiana ainda mais estranha que «Pierre Menard, Autor do Quixote», na qual o protagonista recria a obra-prima de Cervantes na mesma língua, usando as mesmas palavras castelhanas. Chegar a uma equivalência verbal entre duas línguas diferentes, ainda que *aproximada*, é uma proposta infinitamente mais absurda, dado o número desmedido de detalhes e nuances que nunca poderiam ser adequadamente replicados. Qualquer tentativa deste género estaria adicionalmente amaldiçoada, ou condenada ao fracasso, por se fundar numa presunção falsa, uma vez que o «poema-em-si-mesmo», seja assinado por Camões, Pessoa ou Carlos Drummond de Andrade, é em si uma ficção.

O poema original em português não existiria sem leitores — reais ou putativos — fluentes em português. Independentemente de o poeta querer publicar o poema, e mesmo se ninguém chegar a lê-lo, está essencialmente (enraizadamente) envolvido numa sintaxe comum e num vocabulário partilhado. O poema nunca foi um objecto prístino, existindo numa caverna oca ou no cume solitário de uma montanha, mesmo que se dê o caso de o poeta ser um eremita. Há uma relação íntima entre o poema original e (no meu caso) a língua portuguesa, entre o poema e o poeta, entre o poema e o leitor (real ou putativo), entre o poeta e o leitor. O significado não habita a página manuscrita; é um acontecimento, ou série de acontecimentos, que ocorre durante a escrita daquela página e em cada leitura dela. Por *significado* quero dizer significação linguística mas também

a essência, música, mistério, reverberações mais delicadas e quase tudo o resto que interessa.

Para penetrar nessa intimidade e traduzir esse significado proponho a erótica — não como um programa teórico mas como uma atitude ou-sada crucial para nos aproximarmos do texto, da mesma maneira que duas pessoas se aproximam. A proximidade humana, como a conheço (e só por experiência pessoal me posso explicar acerca disto), requer compromisso afectivo, recreativo, quase sexual. Às vezes há uma ideia remota, ou não tão remota assim, de que eu poderia apreciar estar entrelaçado fisicamente com a pessoa de quem me sinto próximo, ou por quem me sinto atraído; muitas vezes não há. Mas esse entrelaçar, ou a inclinação para esse entrelaçar, precisa de existir ao nível da alma. Eu e tu podemos ter muito em comum, muito sobre o que falar e até franca estima mútua, mas sem um elemento erótico, uma faísca, uma efervescência, não pode haver proximidade a sério.

Uma erótica da tradução assume que há uma relação erótica entre a escritora e o seu poema. Admito que possa haver poemas meritórios escritos sem qualquer eros criativo, mas ainda não me cruzei com nenhum. Mesmo uma poeta que faz poemas aplicando esquemas aleatórios ao texto impresso de uma lista telefónica está apta a sentir a paixão, a sentir-se muito ou pouco excitada ao montar as regras do seu jogo de linguagem poética.

Uma erótica da tradução começa no princípio, quando namoriscamos com o poema para ver se gostamos dele, se ele gosta de nós. Acariciamos o poema, tentamos seduzi-lo, conquistá-lo. Mas só porque fomos seduzidos, só porque nos conquistou. (Falo de traduções feitas por amor, não de trabalho assalariado, ainda que o trabalho assalariado — como um casamento arranjado — possa conduzir ao amor.) Depois destes preliminares, começamos a conhecer-nos a sério, uma vez que a erótica da tradução nunca pode ser um caso ejaculatório de uma noite, muito menos um projecto masturbatório. Envol-

ve uma relação cuja consumação é um *transporte* complexo, uma palavra que escolho por causa do seu sentido duplo: deslocação (de uma língua para a outra) e emoção extática. Uso estas duas últimas palavras de forma literal. O tradutor erótico experiencia êxtase ao chegar a uma solução satisfatória. Isto é justamente apropriado, uma vez que a poeta alcançou algo próximo do êxtase no acto de escrever o poema. Mas mesmo que não o tenha alcançado, o êxtase é um bom augúrio para a tradução, pois garante que o tradutor, desde que seja «fiel», saiu de si próprio para se unir ao outro — ao poema e à poeta que o escreveu.

«Fiel» não significa fiel linguisticamente — ou também significa isso, mas não é o mais importante. O tradutor erótico é um amante fiel e comprometido do poema. Para ser um bom amante tem de conhecer o corpo textual do poema de trás para a frente. Inspeccionará — e acariciará — cada artigo, nome, complemento, vírgula e falta de vírgula; cada tempo verbal, verso tenso, verbo estranho, palavra cheia de Camões, palavra a pulsar latim, palavra deleitada na favela, frase refastelada numa campanha publicitária de 1954, elipse a dançar com o desconhecido... E há curvas para explorar, cadências a examinar, respirações para contar, batimentos cardíacos a sentir, aquela tatuagem esquisita resultado de uma viagem feita ao círculo astral número 3 e todos os sons que o corpo produz.

O eros na tradução implica imitação, mas não de acordo com os métodos duplicadores de um falsário. É uma mimese estimulada pela admiração, um desejo de ter mais daquele assombroso objecto de palavras. É a necessidade de o dizer absolutamente nas minhas palavras, sem no entanto o despojar da sua alteridade sublime. A verdade é que não aprecio, não *sinto* o poema em português tanto quanto na minha tradução inglesa — obviamente não por a minha tradução ser um poema superior mas porque o meu inglês vem do ventre, sinto-o nos meus nervos, sangue, pele, sexo, de uma maneira que nunca vou sentir

o português, independentemente de quão bem o falo ou escrevo. É por isso que traduzo — para ler melhor, para possuir o poema, para ser possuído — e é por isso que a tradução é uma empresa erótica.

Mas para ser mais rigoroso, aquilo que o tradutor imita não é o poema, que é inimitável, mas o efeito que o poema português original tem no leitor português. Os significados, sons e ritmos específicos das palavras na sua individualidade e quando combinadas em versos, e esses versos em estrofes, nunca farão a travessia completamente intactos. E ainda assim a tradução acontece. Felizmente, a poesia é aquilo que não se perde na tradução, desde que seja poesia boa e tradução boa. Extraordinariamente, alguma poesia até sobrevive a traduções más.

O tradutor erótico é uma espécie de acrobata, a saltitar entre o lugar do leitor português, da poeta a escrever em português, o seu pró-

prio lugar enquanto poeta a escrever em inglês (quer se considere poeta ou não) e o lugar do leitor inglês. Agirá bem se estudar o efeito da sua tradução noutros leitores ingleses que não ele próprio, uma vez que traduções eróticas promíscuas — envolvendo outros leitores e às vezes até outros tradutores — terão melhores hipóteses de sucesso. No entanto, o reino de eros não é uma democracia. Em última análise, é só o tradutor e o texto, batalhando sós. (No caso de traduções conjuntas, a batalha é travada em conjunto, exigindo um acto de equilíbrio adicional.)

O tradutor é como um cantor que aprende as notas todas, a acentuação apropriada de todas as palavras, quando e de que parte do corpo respirar, todos os ‘crescendo’, cada ‘diminuendo’ e todas as subtilezas rítmicas, e depois esquece tudo, cantando directamente do coração, sem o qual não haveria canção digna de ser ouvida.

LADO 2

From the highest window of my house
I wave farewell with a white handkerchief
To my poems going out to humanity.

Estes são os versos iniciais, na minha tradução, do penúltimo poema de *O Guardador de Rebanhos*, um ciclo atribuído a Alberto Caeiro, heterónimo de Pessoa, que supostamente viveu numa casa branca na província. Mais à frente no mesmo poema o poeta reconhece explicitamente um sentimento de perda, como se os poemas que partem para o mundo fossem pessoas que ele tivesse amado e das quais vai sentir muito a falta.

There they go, already far away, as if in the
stagecoach,
And I can't help but feel regret
Like a pain in my body.
Who knows who might read them?
Who knows into what hands they'll fall?

E quem sabe para que línguas serão traduzidos? Quem sabe com que precisão ou emoção, ou de acordo com que teoria ou técnica de tradução? Os poetas têm tendência a ter um conhecimento diminuto da maneira como os seus poemas serão tratados por outros, e cada vez mais diminuto à medida que o tempo passa. Os poemas deixam de lhes pertencer; tornaram-se propriedade pública. Mas se o melindre de Caeiro por causa dessa perda parece uma dor no seu corpo é porque uma parte dele foi posta nesses poemas e permanecerá neles.

Na verdade, o tradutor não pode, com impunidade, ignorar a «substância» biográfica de Caeiro enquanto pastor cujas únicas ovelhas são pensamentos — que afinal de contas são só sensações — e que insiste em ver as coisas apenas como elas são, sem filtros ou filosofia. Estes pormenores específicos sobre Caeiro são mencionados directamente nos poemas, e suponho que

ninguém porá em causa o proveito, para um tradutor, de estudar a totalidade da produção de um poeta, ou pelo menos aquela parte da produção por onde o poema-a-traduzir paira. (Os poemas crescem nas árvores, uma vez que cada poeta é uma espécie de árvore, com o que quero dizer que todos os poemas de um autor estão ligados organicamente, mesmo quando não se parecem entre eles.) Suponho ainda que ninguém contestará a utilidade de ler o que os outros heterónimos e Fernando Pessoa tinham a dizer sobre a vida e opiniões de Alberto Caeiro. Suponho isto uma vez que Alberto Caeiro é uma mera ficção, a sua «existência» é em si mesma um poema, e é parte de cada poema que lhe é atribuído, porque é *dele* a voz que diz cada poema.

No caso dos poemas assinados por Fernando Pessoa, os detalhes biográficos do sujeito poético serão idealmente encontrados na obra. É o Pessoa dos poemas que interessa, não o Pessoa que acorda a uma certa hora, come aquilo que come ao pequeno-almoço, lê um ou mais jornais, e por aí fora. Mas o tradutor percebe rapidamente que o Pessoa poético é inseparável do Pessoa biológico, antropológico e psicológico. Ignorando o homem e olhando só para a sua poesia, descobrirá uma rica tapeçaria urdida de narrativas políticas, religiosas e sexuais, mas ainda assim perderá — e pode errar ao traduzir — alusões discretas que um estudo da vida e dos interesses do poeta teria revelado. Sontag defendia que leitores e críticos deviam resistir à tentação de interpretar, mesmo quando significados simbólicos foram imiscuídos deliberadamente na obra pelo autor. Mas não estará o tradutor, sem compreender esses significados, sujeito a distorcer ou subverter acidentalmente certos símbolos na sua tradução?

E as referências explicitamente autobiográficas? Estão espalhadas em muitas áreas da poesia de Pessoa e da maioria dos poetas, e o tradutor quererá obviamente descobri-las. Obviamente. E apesar disso, para a maioria dos críticos a trabalhar na segunda metade do século XX e no

princípio do séc. XXI, a ideia de investigar a vida de uma escritora para aclarar a sua obra era anátema e a intenção autoral era tomada como irrelevante, na melhor das hipóteses. Seguir por esse caminho sem hesitação era cortejar a exclusão dos departamentos de Inglês.

Nos últimos anos o tabu aligeirou-se, à medida que se reconheceu o benefício de contextualizar uma dada obra literária, mas: «Tem cuidado! A autora nem sempre é de confiança e pode não ser a melhor conselheira sobre o seu trabalho!» Estes ‘caveats’ fazem sentido para mim; no entanto, enquanto tradutor, tenho de perguntar a cada palavra e de todas as vezes: «O que é que *significa*? O que é que a autora tinha na cabeça aqui?»

Ou talvez não tenha. Apesar de não conseguir evitar a repetição incessante da pergunta sobre o significado, independentemente de quão «contra a interpretação» eu assumo ser, poderá ser suficiente consultar apenas o texto do poema ao invés da autora?

Poderá ser, mas se a poeta estiver viva, é provável que a consulte, certamente se tiver dúvidas específicas. Porque não aproveitar-me da ligação e entendimento privilegiados dela? Informação privada pode ser extremamente útil; desde que se mantenha privada. Uma vez estava a traduzir um poema longo sobre uma série de encontros entre dois homens que estavam afectiva ou sexualmente interessados um no outro, mas não eram dados nomes, apenas o pronome *ele* (he), e algo me parecia estranho, os vários encontros não faziam sentido. Consultei o poeta, que me explicou em detalhe o subtexto elaborado, que envolvia não dois homens mas três — aha! Não expliquei aos meus leitores o que me foi dito e assim o *he* terciário na minha versão inglesa é potencialmente tão confuso quanto o seu equivalente pronominal português, mas se não tivesse descoberto a história que estava por trás, então a história que estava à frente — com o que quero dizer o poema — teria ficado enlodada na minha tradução.

Se há alguma coisa sacrossanta para mim, é essa «história da frente». O poema publicado é público, para todos verem, e pode ser legitimamente interpretado de maneiras que o poeta nunca imaginou sequer. O meu trabalho não é disponibilizar uma ou mais interpretações — autorizadas ou não —, mas produzir, dentro do possível, um poema igualmente complexo em inglês. Se a poeta diz «eu quero dizer *isto*», o *isto* dela não me dá o direito de apagar do poema as ambiguidades que ela pode não ter pretendido. As «intenções» do poema contam mais do que as da poeta.

A escola crítica do autor-está-morto, pelo que quero dizer aqueles críticos que mantêm uma relação liberal com o texto sob pretexto de que esse não tem significado até eles lhe atribuírem um, levou-me a suspeitar de «Intentional Fallacy» (1946; revisto em 1954), de Wimsatt e Beardsley, um precursor do ensaio de Roland Barthes de 1967, «La Mort d’auteur» (cujos tradutores, espera-se, terão evitado o ‘faux pas’ de fazer perguntas ao autor). Li finalmente «Intentional Fallacy» e fiquei surpreendido por ver que a abordagem crítica de W. e B. não era muito diferente da que tenho enquanto tradutor. Eles retiram o poema ao autor, mas sem o entregar ao crítico. Assim sendo: «O poema não pertence nem ao crítico nem ao autor (é afastado do autor à nascença e anda pelo mundo sem que ele tenha poder de intentar sobre ele ou controlá-lo).»

Este comentário parentético é mais ou menos uma versão em prosa das linhas citadas acima de Alberto Caeiro. Uma vez que W. e B. admitem que o poema é engendrado por um autor — ao invés de ser transcrito por um ‘scriptor’, à la Barthes — questiono-me se admitiriam o benefício provável, para um tradutor a querer repetir o mesmo truque, de perguntar ao autor como é que a sua prole se fez.

Os Srs. W. e B. continuam: «O poema pertence ao público. Está incorporado na língua, a posse peculiar do público, e é sobre o ser humano, um objecto de conhecimento público.»

Só posso reforçar estes lembretes de que são as pessoas — e não os dicionários ou academias — os mestres da língua e que o poema, independentemente de quão afastado está do seu autor, «é sobre o ser humano». É a humanidade da literatura que solicita uma abordagem erótica — no escritor, no leitor e no tradutor.

Há sítios em que os ensaístas concedem que um poema pode exprimir a personalidade ou o «estado de alma»; apenas insistem que essa personalidade se encontra no próprio poema. Esta posição é ditada pela lógica, uma vez que: 1) se uma personalidade ou estado de alma estiverem incorporados com êxito no poema, então encontrá-los-emos no poema, e 2) se assim não for, não temos o direito de perguntar à autora o que ela queria exprimir mas não conseguiu.

Este é um argumento simples que me convenceria enquanto crítico, mas a tradução é um assunto sujo, palpável. Disse na primeira parte deste ensaio que cada palavra tem um séquito de sub-significados e referências culturais. Deixem-me reformular isso: cada palavra está suja pelo uso, coberta com o pó «significativo» de todas as estradas que percorreu, as impurezas de todos os que a disseram ou escreveram, adicionando-lhe os seus próprios sombreados, torções, insinuações, emoções — coisas alheias que deixam de o ser, encrustam-se e tornam-se essenciais para a palavra. Quando as palavras são unidas em versos e esses versos são empilhados uns nos outros para fazer um poema, então ficamos com uma potencial tempestade de pó de significados. Preciso de traduzir essa tempestade — de acordo. Apenas essa tempestade e nada que não esteja no poema — de acordo. Mas preciso de encontrar o meu caminho, ou o caminho do poema, e para o fazer aceito todas as ajudas disponíveis. Não deixarei que teorias e princípios me parem.

Exagero sobre a tempestade de pó. O que realmente se passa é que palavras concatenadas atingem muitas vezes uma claridade incrível, como cristal. Tudo depende do tipo de poema. Mas

quer seja uma viagem surreal a domínios obscuros ou um conto muito simples conduzindo a uma conclusão definitiva, não existe até ser lido. Neste ponto Barthes está absolutamente certo. O leitor descrito pelo seu ensaio, no entanto, é um megaleitor impessoal, proficiente em olhar para um texto de todos os ângulos concebíveis, em recebê-lo de qualquer ponto de vista intelectual (ou anti-intelectual) e emocional (ou cerebral) privilegiado. Este megaleitor subsume, vamos supor, um milhão de leitores diferentes, cada qual lendo o texto de maneira diferente (por mais subtil que seja). Um receptor tão enormemente diverso diminui decididamente o escritor, ou ‘scriptor’, no paradigma que Barthes desenhou com o seu brio habitual. Mas este leitor não existe. O que existe são leitores locais e individuais com peso, altura, género e nome — um milhão destes leitores, seguindo o meu exemplo, cada qual com a sua relação com o texto e com o autor que o assombrará para sempre.

Estou com Barthes por este ter destruído a ideia de que o texto tem um «segredo» (o segredo do autor) à espera de ser decifrado. O serviço que prestou é comparável à denúncia salutar que Wimsatt e Beardsley fizeram da falácia intencional e à cruzada apaixonada de Sontag contra a interpretação. Apesar disso, parece-me que ele entregou este segredo hipotético ao leitor; agora é o leitor que guarda a chave, ou o direito de determinar o valor, ou a essência, do texto. Mas quaisquer delimitações definitivas — de onde

quer que venham — são letais para um texto vivo, como são todas as tentativas de o possuir, uma vez que a parte viva não está nas palavras, no autor ou no leitor, mas nas relações entre todos. Retirar a autoridade à autora e o significado ao texto, ou segredo, foi um correctivo útil, mas Barthes, ao colocar toda a autoridade num Todos-os-leitores não-existente também retirou ao texto a sua humanidade. Não é de admirar que tenha proposto que a palavra *literatura* fosse abandonada em favor da menos sentimental e mais rigorosa, mais neutra (castrada) *escrita*. (Deve louvar-se Barthes pela consistência; o seu ensaio define a literatura como um compósito «castrado», a «armadilha onde toda a identidade se perde». Cito a tradução de Richard Howard.²)

Para alguns tipos de escrita, incluindo a literatura pré-fabricada montada a partir de moldes usados vezes sem conta, as ferramentas de tradução automática vão em breve fazer um trabalho adequado. E é possível que essas mesmas ferramentas, muitíssimo aperfeiçoadas, possam vir a ser capazes de produzir, num futuro distante, traduções admiráveis e viáveis de Proust, Pessoa, Akhmatova e de toda a literatura que nos provoca e toca de maneiras nem sempre descritíveis ou mesmo perceptíveis. Esse futuro será o mesmo em que o afecto e o sexo virtuais terão substituído com sucesso a nossa necessidade de amor humano.

Trad. Telmo Rodrigues

NOTAS

- 1 Todas as citações do ensaio referido seguem a tradução de José Lima: Sontag, Susan. *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Gótica: Lisboa, 2004. [N. do T.]
- 2 O autor cita a tradução inglesa da obra de Barthes; a tradução portuguesa dos excertos em questão foi realizada a partir das citações em inglês. [N. do T.]