

A TRADUÇÃO E A LETRA
OU O ALBERGUE DO LONGÍNQUO

Antoine Berman

A TRADUÇÃO E A LETRA
OU O ALBERGUE DO LONGÍNQUO

LETRA!

© 2007 by NUPLITT/7LETRAS

Título original da obra: *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*
Primeira edição © 1985 by Édidons Trans-Europ-Repress - ISBN 2-905670-17-7
Segunda edição © 1999 by Édidons du Seuil - ISBN 2-02-038056-0

Os direitos da tradução pertencem aos tradutores.

Tradutores:

Marie-Hélène Catherine Torres
Mauri Furlan
Andreia Guerini

Revisores:

Andreia Guerini
Gustavo Althoff
Marie-Hélène Catherine Torres
Mauri Furlan
Roger Miguel Sulis (texto em grego)
Zilma Gesser Nunes

Produção editorial

7Letras

Editoração eletrônica

Tui Villaça

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

B442t

Berman, Antoine, 1942-1991

A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo / Antoine Berman; [tradutores Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini]. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

144p.

Tradução de: *La traduction et la lettre, ou Lauberge du lointain*

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7577-414-4

1. Tradução e interpretação. 2. Língua francesa Traduções. I. Título. II. Título: O albergue do longínquo.

07-3331.

CDD: 418.02

CDU: 81'25

Viveiros de Castro Editora Ltda.
R. Jardim Botânico 600 si. 307
Rio de Janeiro-RJ CEP 22461-000

www.7letras.com.br
editora@7letras.com.br
(21) 2540-0076

Sumário

NOTA DOS TRADUTORES.....	7
NOTA DOS EDITORES FRANCESES.....	9
A REEDIÇÃO.....	9
O TÍTULO.....	10
O ALBERGUE DO LONGÍNQUO - INTRODUÇÃO.....	15
ANÚNCIO DO PERCURSO.....	25
TRADUÇÃO ETNOCÊNTRICA E TRADUÇÃO HIPERTEXTUAL	
O etnocêntrico e o hipertextual.....	28
Roma e São Jerônimo.....	30
A boa nova da traduzibilidade universal.....	32
Captação do sentido e etnocentrismo.....	32
Os dois princípios da tradução etnocêntrica.....	33
A tradução hipertextual.....	34
Pastiche, adaptação, variação.....	34
A tradução hipertextual e etnocêntrica em questão.....	37
A tradução como impossibilidade e traição.....	39
O intraduzível como valor.....	40
A tradução e suas metáforas.....	41
A tradução como transmissão infiel do sentido e hipertextualidade segunda.....	43
A ANALÍTICA DA TRADUÇÃO E A SISTEMÁTICA DA DEFORMAÇÃO	
As tendências deformadoras.....	48
A racionalização.....	48
A clarificação.....	50
O alongamento.....	51
O enobrecimento.....	52
O empobrecimento qualitativo.....	53
O empobrecimento quantitativo.....	54
A homogeneização.....	55
A destruição dos ritmos.....	55
A destruição das redes significantes subjacentes.....	56
A destruição dos sistematismos.....	57
A destruição ou a exotização das redes de linguagens vernaculares .	58
A destruição das locuções.....	59
O apagamento das superposições de línguas.....	61

A ÉTICA DA TRADUÇÃO

Tradução e comunicação.....	63
A comunicação contraprodutiva.....	65
A dimensão ética.....	67
A ética e a letra.....	70

HÖLDERLIN, OU A TRADUÇÃO COMO MANIFESTAÇÃO

Safo e a graça.....	73
Hölderlin: <i>Antígona</i> e <i>Édipo Rei</i> , de Sofócles.....	78
Tradução literal e etimologizante.....	82
As intensificações.....	85
Os recursos ao antigo alemão e ao suábio.....	86
As modificações.....	87

CHATEAUBRIAND, TRADUTOR DE MILTON

O objetivo da literalidade.....	91
A literalidade do original e a latinização.....	91
O horizonte religioso.....	94
A retradução.....	96
O trabalho-sobre-a-letra.....	98
A neologia e as dimensões da literalidade.....	100
Uma revolução.....	104
A terceira língua.....	105
Mallarmé e a nova língua-rainha.....	105
A politradução.....	106

A ENEIDA DE KLOSSOWSKI

O tradutor.....	107
Por que a <i>Eneida</i> ?.....	108
Adominação filológica.....	110
O horizonte da retradução.....	114
Qual literalidade?.....	115
A "ressurreição".....	125
O repatriamento.....	126
A terceira língua (bis).....	128
A legibilidade e o excesso.....	129
A lógica da literalidade.....	131
O coração materno da língua.....	131
NOTAS.....	133
BIBLIOGRAFIA.....	139

Para Berman, em seu texto *Pour une critique des traductions: John Donne*, o fundamento da avaliação de uma tradução consiste em dois critérios: poeticidade e eticidade. A eticidade "reside no respeito, ou melhor, num *certo respeito pelo original* (1995: 92). Esse respeito implica explicitação dos procedimentos da tradução. Assim, esclarecemos ao leitor algumas decisões tomadas para esta tradução.

Com relação aos títulos de obras citados por Berman, optamos por usar títulos em português, quando já existentes em traduções ao português, por não envolverem questões de tradução abordadas por Berman; os títulos ainda não traduzidos ao português foram mantidos conforme apresentados por Berman no original francês a fim de não criar títulos sem textos traduzidos correspondentes.

No que se refere às citações em língua estrangeira, Berman procede de duas maneiras: ora as apresenta apenas em traduções francesas existentes, sempre citando o tradutor, ora as reproduz na língua original (inglês, grego, latim, italiano, espanhol, alemão) junto a uma ou mais traduções existentes em francês.

Considerando que *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* se trata de uma obra sobre tradução, com textos originais e textos traduzidos para o leitor francês, que envolvem comparações e comentários sobre traduções ao francês de tradutores específicos, optamos pela tradução das citações a partir do francês, a fim de que o nosso leitor do português pudesse perceber que o texto foi escrito originalmente para o leitor francês, cujos exemplos estavam escritos em francês, e que o uso de traduções existentes em português não corresponderia ao propósito de Berman. Nosso procedimento, porém, não nega as traduções já existentes em português de vários dos textos citados, como por exemplo os de Walter Ben-

jamin, Fray Luis de León¹ e outros. Mantivemos a citação em língua original, usada por Berman, seguida de uma tradução em português [entre colchetes], quando ela implicava algum comentário de Berman no texto.

O leitor brasileiro encontrará nesta edição uma bibliografia final (em francês) das obras citadas, mas que no original está diluída nas notas de rodapé apresentadas por Berman. A tradução brasileira também acrescentou algumas notas de rodapé, identificadas por [N. deT.], nota de tradução.

Por fim, criamos alguns neologismos buscando traduzir os neologismos apresentados por Berman, bem como mantivemos em grande parte a pontuação do texto original.

Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini

A REEDIÇÃO

Pela primeira vez a coleção "L'ordre philosophique" retoma um texto já publicado. O seminário de Antoine Berman sobre a tradução, proferido no Collège International de Philosophie, em Paris, 1984, foi publicado no ano seguinte na editora Trans-Europ-Repress (pelo que agradecemos a Gérard Granel) numa obra coletiva que se esgotou, *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*.

E em primeiro lugar um texto de trabalho em que Berman, com os participantes do seminário, elabora a experiência da tradução, apoiando-se em autores, tradutores, leitores, teóricos, desde São Jerônimo a Klossowski. As reflexões de Antoine Berman sobre a retradução ("é essencial distinguir dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das *traduções primeiras* e o das *retraduções*") poderiam esclarecer a razão de uma reedição. A primeira edição fundamenta a segunda, a segunda é diferentemente fiel; isto é, ela oferece um texto melhor estabelecido, revisto, em parte, pelo autor, mais preciso quanto às citações e referências, e, principalmente, "amadurecido" em relação ao conjunto da obra.

Este seminário é, pela franqueza de suas ancoragens textuais e sua absoluta liberdade de tom, ao mesmo tempo o avanço mais feliz e mais livre para abordar a problemática bastante contemporânea e inflacionária da tradução. Antoine Berman propunha na mesma obra coletiva, a primeira tradução francesa da conferência de Schleiermacher, "Des différentes méthodes du traduire" [Dos diferentes métodos de traduzir], que publicamos simultaneamente ("Des différentes méthodes du traduire et autre texte" [Dos diferentes métodos de traduzir e outro texto], apresentação, dossiê e glossário de Christian Berner, "Point-bilingue", novembro de

1999). Schleiermacher teoriza o antagonismo entre as duas únicas maneiras de traduzir: "Ou o tradutor deixa o escritor o mais tranqüilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou deixa o leitor o mais tranqüilo possível e faz com o que o escritor vá ao seu encontro." O segundo método, conforme a conceitualização proposta no seminário, é etnocêntrico, hipertextual, platônico, à maneira de São Jerônimo, que capta o sentido desvinculado da letra e rejeita a tradução como tal. O primeiro, ao contrário, claramente privilegiado pelo romantismo alemão, cultiva a língua materna pela incidência de uma outra língua e de um outro mundo (Foucault dizia da tradução da *Eneida* de Klossowski: "Uma tradução onde a ordem palavra-por-palavra seria como a incidência do latim caindo como uma luva sobre o francês"), ele faz, com a tradução pensada para si mesma, a prova do estrangeiro, ou seja, "abre o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua".

Esta conjunção entre experiência pessoal de tradutor, estudo histórico das grandes figuras de traduções, conceitualização tão sensível ao escrever quanto ao filosofar cria a necessidade do trabalho de Antoine Berman.

O TÍTULO

A tradução e a letra ou o albergue do longínquo: o título esclarece a obra. Título duplo, sem pontuação. Nenhuma das duas partes, quer a do teórico, quer a do trovador, é o subtítulo da outra. Apesar do livro tratar de tradução literal ("Partimos do seguinte axioma: a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*"), o título deriva: a tradução *e* a letra. Por meio da tradução do "corpo mortal" da letra, com sua firmeza, consistência, antítipo: a tradução faz sua própria experiência, singular, da letra (diferente daquela da análise, por exemplo). A letra insiste, inspira o tradutor.

Ela não é a palavra, mas o lugar habitado onde a palavra perde sua definição e onde ressoa o "ser-em-línguas".

E um plural que importa: ele indica que não depende tanto do homem aristotélico nem heideggeriano, animal dotado de *lógos* a caminho da língua, como das singularidades, das heterogeneidades. O coração materno da língua materna como espaço de acolhimento, e, seguindo Joyce, de polifonia dialetal.

Alain Badiou, Isabelle Berman, Barbara Cassin. A tradução não se vê como a obra literária, mergulhada, por assim dizer, dentro da floresta da língua, mas fora desta, frente a esta, esem penetrá-la, ela chama o original neste único lugar onde, a cada vez, o eco de sua própria língua pode reproduzir a ressonância de uma obra da língua estrangeira.

WALTER BENJAMIN

A tradução abre a janela afim de deixar entrar o dia, quebra a concha para que se possa experimentar o fruto, afasta a cortina a fim de que se possa mergulhar o olhar no lugar mais santo, tira a tampa do poço afim de que se possa alcançara água, assim como Jacó tirou a pedra que obstruía o poço afim de que as ovelhas de Labão pudessem beber.

OS TRADUTORES DA BÍBLIA DO REI JAMES

*Mas o Pai gostaria, o
Mestre do Mundo, sobretudo,
Que a letra na sua firmeza fosse mantida
Com zelo.*

HOLDERLIN

O ALBERGUE DO LONGÍNQUO² - INTRODUÇÃO

Este texto é a versão ligeiramente refeita de um seminário que aconteceu no Collège International de Philosophie, em Paris, no primeiro trimestre de 1984. A primeira parte é essencialmente uma crítica das teorias tradicionais que concebem o ato de traduzir como uma restituição embelezadora (estetizante) do sentido. A segunda parte analisa algumas grandes traduções consideradas "literais", a fim de delimitar melhor o trabalho sobre a letra inerente ao ato de traduzir uma vez que ele recusa a sua figura canônica de servidor do sentido.

Durante o seminário, a expressão "tradução literal" provocou contínuos mal-entendidos, principalmente entre os ouvintes que eram tradutores "profissionais". Estes mal-entendidos não puderam ser desfeitos. Para estes tradutores, traduzir literalmente é traduzir "palavra por palavra". E este modo de tradução é justamente chamado pelos espanhóis de *traducción servil*. Em outras palavras, há uma confusão aqui entre a "palavra" e a "letra". Evidentemente, pode-se demonstrar - e o texto que vamos ler da *Eneida* de Klossowski o mostra claramente - que traduzir a *letra* de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra.

Contudo, há certos casos em que as duas coisas parecem se confundir. E o caso, já examinado por Valery Larbaud e Henri Meschonnic, da tradução dos *provérbios*. Assentados em uma experiência, a princípio idêntica, os provérbios de uma língua têm quase sempre equivalentes em uma outra língua. Assim, ao alemão "a hora da manhã tem ouro na boca" parece corresponder, na França, a "o mundo pertence aos que se levantam cedo". Tradu-

Ir O | >:À ei bio seria, portanto, encontrar o seu equivalente (a for-
Hfiulaçflo diferente da mesma sabedoria). Desta forma, frente a um
provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada:
ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz "literalmente", "palavra
por palavra". No entanto, traduzir literalmente um provérbio não
é simplesmente traduzir "palavra por palavra". E preciso também
traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas
eventuais aliteraões etc. Pois um provérbio é uma forma. O tra-
balho tradutório se situa precisamente entre estes dois pólos: a tra-
dução "palavra por palavra" do provérbio alemão, que conservará
"ouro", "manhã", "boca" (que não se encontram no equivalente
francês) e a tradução da forma-provérbio, a qual pode eventual-
mente ser levada, para atingir os seus fins, a forçar o francês e a
modificar alguns elementos do original. No seu romance *Eu, o
Supremo*, Roa Bastos cita este provérbio:

A cada dia le basta su pena, a cada ano su dano.

Poder-se-ia, certamente, procurar um equivalente francês. Mas
escolhi uma tradução ao mesmo tempo literal e livre:

A cbaque jour suffit sapeine, à chaque annéesa déveine.

[A cada dia basta seu sofrimento, a cada ano seu lamento]

O duplo jogo aliterativo do original, *díalpena, anoldano*, de-
saparece, mas para ser substituído por uma outra aliteração *peine/
déveine*. Não se trata, pois, de uma tradução palavra por palavra
"servil", mas da estrutura aliterativa do provérbio original que
reaparece sob uma outra forma. Tal me parece ser o trabalho so-
bre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas aten-
ção voltada para o jogo dos significantes.

Os tradutores que assistiram ao seminário, na maioria, rejei-
tavam tal "ótica". Para eles, compulsivamente, traduzir significava
encontrar equivalentes. Veremos adiante qual é o fundamento des-

ta convicção obstinada, que os conduz a rejeitar qualquer trabalho, qualquer reflexão sobre a letra. O caso dos provérbios pode parecer insignificante, mas é altamente simbólico. Ele revela toda a problemática da equivalência. Pois procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a *estranheza* do provérbio original, a boca cheia do ouro do ar matinal alemão, significa recusar fazer da língua para a qual se traduz "o albergue do longínquo", significa, para nós, afrancesar: velha tradição. Para o tradutor formado nesta escola, a tradução é uma transmissão de sentido que, ao mesmo tempo, deve tornar este sentido *mais claro*, limpá-lo das obscuridades inerentes à estranheza da língua estrangeira. Esta é, caricaturalmente, a famosa "equivalência dinâmica" de Nida. Ora, esta "equivalência dinâmica" continua sendo o evangelho da maioria dos tradutores. Qualquer tentativa de trabalho sobre a letra - quer se trate de Meschonnic, de Klossowski, de certas traduções de Freud na França - aparece ainda como "experimental". Todavia, de São Jerônimo a Fray Luis de León, de Hölderlin a Chateaubriand etc, a tradução "literalizante" constitui a face escondida, o *continente negro* da história da tradução ocidental.³ Mas absolutamente nada de experimental. Ao contrário, é a teoria inversa que é por essência "experimental" (no sentido das ciências exatas), pois ela é sempre metodologizante.

Vou falar agora um pouco sobre o *horizonte* do "discurso" que pretendo desenvolver sobre a tradução, quer se trate de crítica das teorias tradicionais ou de análises de certas traduções concretas. Não se trata aqui de *teoria* de nenhuma espécie. Mas sim de *reflexão*, num sentido que definirei mais adiante. Quero situar-me inteiramente fora do quadro conceitual fornecido pela dupla teoria/prática, e substituir esta dupla pela da *experiência* e da *reflexão*. A relação entre a experiência e a reflexão não é aquela da prática e da

teoria. A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. Esta reflexão não é nem a descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir, nem uma metodologia. Ora, uma boa parte da proiiferante e repetitiva literatura dedicada à tradução pertence a uma ou outra destas categorias.

O discurso esboçado aqui se enraíza na experiência da tradução - na tradução como experiência. Da experiência, Heidegger diz:

Fazer uma experiência com o que quer que seja (...) quer dizer: deixá-lo vir sobre nós, que nos atinja, que caia sobre nós, nos derrube e nos torne outro. Nesta expressão, "fazer" não significa em absoluto que somos os operadores da experiência; *fazer* quer dizer, aqui, passar, sofrer do início ao fim, agüentar, acolher o que nos atinge ao nos submetemos a ele...

Assim é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo *saber*, um saber *sui generis*. A tradução não é nem uma sub-literatura (como acreditava-se no século xvi), nem uma sub-crítica (como acreditava-se no século xrx). Também não é uma lingüística ou uma poética aplicadas (como acredita-se no século xx). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. Mas a tradução (quase) nunca considerou sua experiência como uma palavra inteira e autônoma, como o fez (ao menos desde o Romantismo) a literatura.

Chamo a articulação consciente da experiência da tradução, distinta de qualquer saber objetivante e exterior a ela (assim como elaboram a lingüística, a literatura comparada, a poética), de *tradutologia*.

Este (relativo) neologismo já é monopólio dos nossos metodologistas e comparativistas (Seleskovitch & Lederer, 1984), como se se tratasse de uma nova disciplina cobrindo um campo de

objetivação injustamente negligenciado até então. Mas sucede à "tradutologia" o mesmo que à "gramatologia" ou à "arqueologia": nos dois casos uma determinação mais ou menos aceita foi desviada para significar outra coisa: menos o campo de um conhecimento do que o lugar aberto e revolvente de uma reflexão. Deste ponto de vista, a tradutologia deveria opor-se ao que se começa a chamar de *tradútica*, a mais recente das disciplinas que, na esteira da informática, da produtiva etc, querem agora anexar os "processos de tradução" aos seus sistemas de computação.

A tradutologia: a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência.

Insistimos sobre os dois termos da nossa dupla: *experiência* e *reflexão*. Pois eles pertencem notoriamente aos vocábulos centrais do pensamento moderno. De Kant a Hegel e Heidegger, a experiência é um conceito fundamental da filosofia. O mesmo vale para a reflexão. Ora, a mesma época que viu estes conceitos se formarem, a do idealismo alemão, também é uma das maiores épocas da tradução ocidental, com A. W. Schlegel, Tieck, Hölderlin, Schleiermacher, Goethe e Humboldt. E as maiores traduções feitas nessa época são inseparáveis de um pensamento propriamente *filosófico* do ato de traduzir. Nenhuma grande tradução que não seja também pensamento, *produzida pelo pensamento*. A tradução pode perfeitamente passar sem teoria, não sem pensamento. E esse pensamento sempre se efetua num horizonte filosófico. E ainda o caso, no século xx, com a experiência de Benjamin, Rosenzweig, Schadewaldt etc: eles pensam a tradução na linguagem filosófica da reflexão e da experiência.

O que isto significa? Principalmente, que a tradutologia, sem ser de modo algum uma "filosofia da tradução", deve necessariamente enraizar-se no pensamento filosófico. Ela não é absolutamente uma auto-explicação, uma fenomenologia *ingênua* do ato de traduzir. Ela se fundamenta sobre o fato ainda pouco claro, porém indicado pelo menos de forma alusiva por Benjamin e

i leiclegger, que existe entre as filosofias e a tradução uma proximidade de essência.

Que o pensamento moderno está intimamente relacionado ao problema da tradução, ou mais precisamente ao espaço desta, é bastante evidente, justamente, com Benjamin, Heidegger, Gadamer e Derrida (sem falar dos filósofos analíticos como Wittgenstein e Quine). Mas além desta configuração tipicamente moderna (a filosofia tornando-se, com Heidegger em primeiro lugar, comentário e tradução), existe uma ligação muito antiga entre o "filosofar" e o "traduzir". Aqui não é o lugar de examinar isto. Assim o testemunham estas linhas de Benjamin (1971: 270):

Mas se existe, de outra forma, uma linguagem da verdade, onde os últimos segredos para os quais todo pensamento se esforça estão conservados sem esforço e silenciosamente, esta língua da verdade é a verdadeira linguagem. E esta linguagem, cujos pressentimento e descrição constituem a única perfeição que o filósofo pode esperar, está justamente escondida de maneira intensiva nas traduções [...] A tradução, com os germes que carrega em si desta linguagem, se situa entre a criação literária e a teoria [*Lerbe*].

e de Heidegger (1983: 456):

Toda tradução é em si mesma uma interpretação. Ela carrega no seu ser, sem dar-lhes voz, todos os fundamentos, as aberturas e os níveis da interpretação que estavam na sua origem. E a interpretação, por sua vez, é somente o cumprimento da tradução que permanece calada [...]. Conforme às suas essências, a *interpretação e a tradução são somente uma e única coisa*.

A tradutologia, precisamente porque ela deve ser reflexão e experiência, não é uma "disciplina" objetiva, mas sim um pensamento-da-tradução. Ela não interroga a tradução *a partir* da filosofia (como o faz, por exemplo, Derrida), mas se esforça por mostrar, explicitando o saber inerente ao ato de traduzir, o que este tem em "comum" com o ato de "filosofar".

É verdade que uma reflexão múltipla sobre a tradução se elabora hoje em dia, a partir de pelo menos dois campos de expe-

riência que não têm, à primeira vista, uma relação direta com a "filosofia". Há, em primeiro lugar, a perpetuação da reflexão sobre a tradução bíblica, como ela se encarna em Meschonnic. E, em segundo lugar, a experiência sempre mais decisiva que a psicanálise (na França e em outros países) faz da tradução (do destino da tradução) dos seus textos fundadores. A cada vez (e aparentemente na mesma direção), é a relação fundamental entre a tradução e a letra que se reafirma.

Eu me questiono sobre o espaço da tradução a partir da experiência da tradução chamada muito impropriamente "literária" (se trataria antes da tradução das *obras*, além de qualquer distinção de gênero, das obras *profanas*, diria Benjamin em oposição aos textos *sagrados*) e a partir daquela da filosofia - na medida em que minha experiência da filosofia é aquela, moderna, de um pensamento sempre-já preso nas redes da tradução (e também na medida em que, logo falarei a respeito, as próprias obras, na idade moderna, concebem-se como tradução).

Mas enquanto a interrogação da psicanálise sobre a tradução permanece necessariamente atrelada à *sua* experiência da tradução (àquilo que ela "suporta" com esta, diria Heidegger); enquanto a interrogação sobre a tradução ligada à Bíblia, de uma certa maneira, pode somente levar a uma reflexão sobre a tradução poética (o que é muito, na verdade), a tradutologia vê abrir-se, a partir do seu terreno primeiro, a totalidade do campo da tradução e - ainda além - o que o termo tradução comporta, em si mesmo, de "transcendente". '<

Isto quer dizer primeiramente que a ambição da tradutologia, se não é a de estruturar uma teoria geral da tradução (ao contrário, ela demonstraria antes que tal teoria não pode existir, pois que o espaço da tradução é babélico, isto é, recusa qualquer totalização), é, no entanto, a de meditar sobre a totalidade das "formas" existentes da tradução. Ela pode, por exemplo (e à luz das considerações de Derrida, isto seria essencial), refletir sobre a

tradução do Direito (a tradução chamada jurídica), que é uma tradução totalmente original, pois que, aqui também, num sentido diferente do das obras, encontra-se a *letra*, e ademais uma letra definindo, entre outras coisas, o que é a tradução e o seu estatuto. Ela pode (e deve) refletir sobre a tradução técnica e científica, sobre a *tradútica* que, pouco a pouco, forma (informática) esta tradução, na medida em que algo de essencial se une aqui entre a tecnologia e o ato de traduzir. Ela pode (e deve) refletir sobre a tradução do que se chama "literatura infantil", na medida em que esta literatura é a "metade" da literatura e em que se desenvolve uma relação profunda com a língua chamada "materna" (com o maternal-da-língua). Ela pode interrogar as tradições não ocidentais da tradução (mundo muçulmano, China, Japão), voltar-se para a história da tradução ocidental, etc. Tudo isto - apresentado brevemente - é o espaço natural da tradutologia.

Mas tem mais: *ir além do sentido*, inerente ao termo "tradução", a respeito do qual se fala muitas vezes de "tradução restrita" e de "tradução generalizada". Meschonnic criticou vigorosamente este *ir além do sentido*, tal como se encontra em Steiner e Serres. E é verdade que é necessário "manter" a tradução restrita (interlínguas) pois é ali, rigorosamente falando, que *há* tradução. No entanto, isto não deve nos impedir de escutar e de falar correntemente (quando se emprega "metaforicamente" o termo tradução, o que ocorre todos os dias), e toda uma geração de escritores e de pensadores, de Hamann a Proust, Valéry, Roa Bastos, Pasternak, Marina Tsvetaieva etc, para quem a tradução significa não somente a "passagem" interlingual de um texto, mas - com esta primeira "passagem" - toda uma série de outras "passagens" que concerne ao ato de escrever e, mais secretamente ainda, ao ato de viver e de morrer.

Quando Marina Tsvetaieva (Rilke, Pasternak, Tsvetaieva, 1983: 15-6) escreve:

Hoje desejo que Rilke fale através de mim. Na linguagem corrente, isto se chama traduzir. (Como é melhor em alemão: *Nachdichten*) Seguindo os passos de um poeta, abrir mais uma vez o mesmo caminho que ele já abriu. Ou seja, para *Nach* (depois), mas há também *dichten*, o sempre novo. *Nachdichten* significa reabrir o caminho sobre as marcas que a mata invade no momento). Mas a tradução significa também outra coisa. Não se passa somente de uma língua a outra língua (o russo, por exemplo), passa-se também de um lado ao outro do rio. Faço passar Rilke em língua russa, assim como ele me fará passar um dia a outro universo.

Quando Roa Bastos (1985: 571) escreve:

Há um só volume. Quando um homem morre, isto não significa que o capítulo seja arrancado às páginas do Livro. Isto quer dizer que ele foi traduzido numa língua melhor. Cada capítulo é assim traduzido.

Aqui há um *ir além do sentido* que não se pode mais atribuir, como para Steiner ou Serres, a uma leviandade conceitual, à confusão terminológica ou a uma metáforização indevida. Aqui há, antes, *anúncio da experiência do que se poderia chamar a outra tradução, a outra tradução que, por assim dizer, se dissimula em toda tradução*. É isto também que a tradutologia, no ápice especulativo de sua reflexão, deve meditar. Pois, caso contrário, ela não seria realmente *tradutologia* no sentido desviado ao qual fiz alusão. Aqui, a tradutologia se une ao espaço moderno da literatura, no qual a ligação com a crítica e a tradução tornou-se substancial ao ato de escrever.⁴

Uma última observação, antes de deixar a palavra ao que foi a palavra primeira do seminário. Cada observação concerne ao *estatuto* do discurso sobre a tradução. Por estatuto, entendo o estatuto institucional, a maneira pela qual este discurso pode, por si mesmo, constituir-se um *lugar* no espaço global da transmissão do saber da nossa sociedade. A tradutologia parte do princípio que o domínio da tradução tem uma *ensinabilidade própria*. O âmbito da tradução, e não, talvez, a tradução em si.

Evidentemente, ensina-se aqui e ali a teoria da tradução, e a sua prática (pelo menos técnica). Mas vimos que não se trata aqui

nem de teoria, nem de prática. Estas têm também um modo de ensinabilidade, que é o dos discursos positivos. Fugindo deste modo, pode a tradutologia ser objeto de ensino? Evidentemente, e conforme o modo de ensinabilidade que, *grosso modo*, é o da filosofia e da psicanálise. O pressuposto deste ensino é duplo: que o espaço da tradução é um espaço *sui generis* (o que justifica que há uma tradutologia), que este espaço, por mais que seja original, é de natureza *intersticial*. Não existe a tradução (como postula a teoria da tradução), mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, *as* traduções, o espaço *das* traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar *para-traduzir*.

Assim, a tradutologia não ensina a tradução, mas, sim, desenvolve de maneira transmissível (conceituai) a experiência que a tradução <? na sua essência plural. O paralelo, aqui, com a psicanálise, o teatro ou a filosofia nunca é suficientemente destacado. Neste sentido, ela não concerne somente aos tradutores, mas a todos os que estão no espaço da tradução.

Isto é, todos nós, considerando que, da tradução, ninguém está livre.

Paris, 15 de maio de 1985

ANÚNCIO DO PERCURSO

Partimos do seguinte axioma: a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*. Que isto é a essência última e definitiva da tradução ficará claro pouco a pouco. Existe um belíssimo texto de Alain (1934: 56-7) que faz alusão a isso:

Tenho a idéia de que sempre se pode traduzir um poeta, inglês, latim ou grego, exatamente palavra por palavra, sem acrescentar nada, e conservando inclusive a ordem, até encontrar o metro e mesmo a rima. Eu, raramente, conduzi o experimento até este ponto; é necessário tempo, digo, meses, e uma rara paciência. Chega-se inicialmente a uma espécie de mosaico bárbaro; os fragmentos estão mal juntados; o cimento os liga, mas não *os* harmoniza. Resta a força, o brilho, até mesmo uma violência, e provavelmente mais do que o necessário. É mais inglês que o inglês, mais grego que o grego, mais latim que o latim...

No entanto, tal afirmação vai imediatamente de encontro ao fato de que a imensa maioria das traduções, hoje como ontem, desvia-se de tal relação com a letra. E não somente a maioria das traduções, na sua operação, se desvia de tal relação, mas a maioria das "teorias" da tradução que se constrói a partir desta operação, a rege, a justifica ou a sanciona, condena o que elas denominam com desdém "palavra por palavra", "literalismo". O que parecia para o sutil Alain como o núcleo apaixonante e difícil do traduzir, lhes parece pura aberração. Não nos deteremos, aqui, nestas teorias. Pois são apenas o epifenômeno de uma *figura* essencial e dominante da tradução ocidental, da qual não escapa nenhum tradutor e nenhum "teórico". É esta figura que se trata de ques-

tionar e, talvez, de destruir, a partir de uma experiência mais original, não da tradução, mas de sua *essência*.

Nesta figura, a tradução se caracteriza por três traços. *Culturalmente* falando, ela é *etnocêntrica*. *Literariamente* falando, ela é *hipertextual*. E *filosoficamente* falando, ela é *platônica*. A essência etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução recobre e oculta uma essência mais profunda, que é simultaneamente *ética*, *poética* e *pensante*. Em suas regiões mais profundas, o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento. E mesmo - veremos com Hölderlin e Chateaubriand - ao "religioso" (para não dizer à "religião"). Mas o ético, o poético, o pensante e o religioso, por sua vez, definem-se em relação ao que chamamos a "letra". *A letra é seu espaço de jogo*. Isto pode se verificar claramente com Hölderlin. Para alcançar esta dimensão, é necessário operar uma *destruição* (retomo o conceito de Heidegger) da tradição etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução. Em suas linhas gerais, este trabalho de destruição é, além disso, idêntico à "destruição" heideggeriana, ela mesma seguida, na trajetória deste pensador, por um imenso trabalho de "tradução".

Entretanto, esta destruição - se ela não quiser ser uma simples operação ideológica ou teórica - deve ser precedida de uma *análise* do que há por destruir. A este trabalho, que é simultaneamente análise e destruição (crítica no sentido schlegeliano), chamaremos: *a analítica da tradução*.

A analítica da tradução é a crítica do etnocentrismo, do hipertextualismo e do platonismo da figura tradicional da tradução - no Ocidente. Ela estuda estes três traços fundamentais nas suas características gerais, e as formas concretas pelas quais eles se manifestam numa tradução.

No que segue, deixamos praticamente de lado o que chamamos "platonismo" da tradução,⁵ cujo estudo nos levaria longe demais.

A analítica, que é por essência negativa, abre por sua vez uma reflexão (positiva) sobre a dimensão ética, poética e pensante

do traduzir. *Esta tripla dimensão é o inverso exato da tripla dimensão da figura tradicional da tradução.*

À tradução etnocêntrica se opõe a tradução ética.

À tradução hipertextual, a tradução poética.

À tradução platônica, ou platonizante, a tradução "pensante".

Mas *de onde* partimos para opor à figura canônica do traduzir uma outra figura? Seguramente, não de princípios ou de conceitos abstratos, mas de uma *experiência histórica* do traduzir, amplamente ocultada, que não pode reduzir-se à figura tradicional da tradução. Séculos após séculos, encontramos traduções - poucas, na verdade - que manifestam a essência ética, poética e pensante da qual falamos; de São Jerônimo (em parte) a Fray Luis de León, de Hölderlin a Chateaubriand, de Klossowski a Meschonnic. Estas traduções, para nós, não são "modelos", *mas fontes*. As fontes da nossa reflexão e, também, do nosso trabalho pessoal de tradutor. Questionamos, pois, a tradição da tradução a partir de algumas traduções, que, por sua vez, antes de nós, questionaram esta tradição. Tal é nosso horizonte. Tal foi o de Walter Benjamin que pensava a tradução a partir de Hölderlin e de Stefan George, quero dizer, a partir das traduções feitas por estes dois poetas (Píndaro, Sófocles, Baudelaire etc). E por isso que, após ter percorrido brevemente o espaço da analítica e da ética do traduzir (deixamos de lado, por enquanto, a poética e a "metafísica" do traduzir), examinaremos três destas traduções: *Antígona*, de Hölderlin, *Paraíso perdido*, de Chateaubriand, a *Eneida* de Klossowski. Estas três traduções noá aproximarão da verdade da tradução "literal".

TRADUÇÃO ETNOCÊNTRICA E TRADUÇÃO HIPERTEXTUAL

Estudarei aqui duas formas tradicionais e dominantes da tradução literária: *a tradução etnocêntrica* e *a tradução hipertextual*.

Estas duas formas de tradução representam o modo segundo o qual uma porcentagem impressionante de traduções se efetua há séculos. São as formas que a maioria dos tradutores, dos autores, dos editores, dos críticos etc, considera como as formas normais e *normativas* da tradução. Muitos as consideram insuperáveis.

Por que iniciar uma reflexão sobre a tradução por estas formas? Porque são as mais comuns, porque, desde sempre, conduziram à condenação da tradução. *Traduttore traditorr.* este adágio só vale para a tradução etnocêntrica e para a tradução hipertextual.

O ETNOCÊNTRICO E O HIPERTEXTUAL

Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro- como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura.

Hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto *já* existente. Gérard Genette (1982) explorou o espaço da hipertextualidade, incluindo a tradução.

A tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, e a tradução hipertextual necessariamente etnocêntrica. Foi um poeta francês

do século XVIII, Colardeau (*apud* Van der Meerschen, 1986: 68), quem deu a mais ingênua e a mais marcante definição da tradução etnocêntrica:

Se há algum mérito em traduzir, só pode ser de aperfeiçoar, se possível, seu original, de embelezá-lo, de apropriar-se dele, de lhe dar um ar nacional e de naturalizar, de certa forma, esta planta estrangeira.

Esta concepção da tradução, que gerou na França, nos séculos XVII e XVIII, as "belas infiéis", pode parecer ultrapassada. Não estamos mais na época em que se transformava, pela própria vontade, uma obra estrangeira. Coste, o tradutor para o francês de *Ensaio acerca do entendimento humano* de Locke, permitia-se substituir certas palavras por outras - "Caius" por "Titus", "noz" por "damasco" -, suprimir uma passagem "por ser obviamente ridícula demais" (Joseph de Maistre, citado por Valéry Larbaud). Gosto, conveniência e moral (esta considerada como uma estética da conduta) regiam então a tradução. Os tempos mudaram. Ou seja, os critérios morais desapareceram. A abundância de correções, acréscimos, supressões, modificações de qualquer índole diminuiu. Mas nem por isso desapareceu. Eis um exemplo ao mesmo tempo intrigante e divertido. No seu texto *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin escreve:

Não há nenhum poema feito para o leitor, nenhum quadro para o contemplador, nenhuma sinfonia para os ouvintes.

Provavelmente chocado pelo exagero desta frase, o tradutor francês a censurou ou a esqueceu. E isso em um texto onde se trata de tradução "literal"! [Ladmiral, 1981: 67-77]

De toda maneira, além dos modos de transformação grosseiros próprios à época clássica, mil modificações mais sutis e inaparentes permitem conservar a concepção de Colardeau. Independentemente do fato de que ela manifesta tendências reducionistas inerentes a toda cultura (censurar e filtrar o Estran-

geiro para assimilá-lo), a tradução etnocêntrica é uma realidade *histórica*. E sob este ângulo que eu a abordarei, porque ele é determinante para nossa consciência da tradução. Esta consciência não é um dado intemporal: ela tem um fundamento "arqueológico".

ROMA E SÃO JERÔNIMO

A tradução etnocêntrica nasce em Roma. Desde o princípio, a cultura romana é uma cultura-da-tradução. Após o período em que os autores latinos escrevem em grego, vem aquele no qual todo *corpus* de textos gregos é traduzido: e este empreendimento de tradução massiva é o verdadeiro fundamento da literatura latina. Ela se efetua pela anexação sistemática dos textos, das formas, dos termos gregos, o todo sendo latinizado e, de certa maneira, tornando-se irreconhecível por esta mescla. É uma das formas do *sincretismo* da Antigüidade tardia. "Sincretismo", segundo o dicionário *Robert*, significa: "combinação pouco coerente, mescla de doutrinas, de sistemas". Veremos posteriormente que o "sincretismo" é uma característica da tradução etnocêntrica e hipertextual.

O mesmo sincretismo se encontra na arte romana: teatro, arquitetura, e principalmente estatuária, a qual é uma espécie de "tradução" da estatuária grega. De fato, a romanidade se define em grande parte por um traducionismo conquistador e sem escrúpulo, como bem observou Nietzsche [1967: 99].

Este empreendimento de tradução anexionista encontrou em Roma seus "teóricos" nas pessoas de Cícero e de Horácio. Mas foi São Jerônimo, isto é, a romanidade cristã, ou o cristianismo romanizado, quem deu uma ressonância histórica aos princípios estabelecidos por seus predecessores pagãos, graças à sua tradução da Bíblia (a *Vulgata*), tradução que ele acompanhou com diversas reflexões teóricas e técnicas.

São Jerônimo define assim a essência da tradução: "sed quasi captivos sensus in suam linguam uictoris iure transposuit" e "non

uerbum e uerbo, sed sensum exprimere de sensu"⁶ [mas os sentidos, como que capturados, trasladou-os à sua língua, como um direito de vencedor] e [não traduzir uma palavra a partir de outra palavra, mas o sentido a partir do sentido].

Tal é a concepção da tradução que se tornou canônica no Ocidente [Störig, 1963].⁷ Os dois enunciados se completam: se a tradução é anexação, ela só pode ser anexação do "sentido". Se ela é captação do "sentido", ela só pode ser anexação.

Mas estes princípios de São Jerônimo, além dos de Cícero e Horácio, têm sua origem em São Paulo e no pensamento grego, isto é, em Platão. Não que este último tenha falado (do que sei) de tradução: mas instituiu o famoso corte entre o "sensível" e o "inteligível", o "corpo" e a "alma". Corte que se encontra em São Paulo com a oposição entre o "espírito" que "vivifica" e a "letra" que mata .

A tradução não se importa com a letra morta: ela vai, para captá-lo, até ao espírito, ao sentido. Enquanto que a tradição judaica desconfiava da tradução, é realmente um imperativo categórico do cristianismo a tradução do Livro em todas as línguas, a fim de que o sopro vivificante do Espírito atinja todas as nações (*Atos dos Apóstolos*, 2, 4).

Há, portanto, aqui *impulso a tradução*: ao impulso tradutório da romanidade paga visando constituir sua própria cultura por pilhagem, empréstimos e anexação, superpõe-se o impulso evangelizador do cristianismo: é necessário que cada povo possa entender a Palavra de Deus, é necessário traduzir. É a tradução *para...*, mais do que a tradução *por...*, e este empreendimento continua, é o mesmo de um Nida nos Estados-Unidos; e como na Antigüidade o impulso evangelizador unia-se ao impulso anexionista romano, o evangelismo tradutório de Nida une-se hoje ao imperialismo cultural norte-americano.

Mas filosoficamente falando, tudo isso se baseia no grande corte platônico.

Aplicada às obras, a cesura platônica sanciona um certo tipo de "traslação", a do "sentido" considerado como um ser em si, como uma pura idealidade, como um certo "invariante" que a tradução faz passar de uma língua a outra deixando de lado sua casca sensível, seu "corpo": de sorte que o insignificante, aqui, é antes o significativo. Do mesmo modo, todas as línguas são uma(s) pois nelas reina o *logos*, e é isso que, além das suas diferenças, funda a tradução. Esta última deve estabelecer-se na esfera da idealidade e fornecer a prova da existência deste puro *logos* constitutivo de toda língua como tal [Broch, 1966: 291]. Desta forma é negada não somente a confusão de Babel, o "fantasma assustador da multiplicidade das línguas" [Gébelin *apud* Ceneau, 1975: 91], mas também o fato de que esta multiplicidade tenha um *sentido* qualquer. A tradução é, por assim dizer, a demonstração da unidade das línguas. Assim como São Paulo dizia: "Morte, onde está tua vitória?", ela diz: "Babel, onde está tua vitória?" Logo, ela é a boa nova da traduzibilidade universal. [Paz, 1984: 206].

CAPTAÇÃO DO SENTIDO E ETNOCENTRISMO

Mas em que esta captação platônica do sentido é "etnocêntrica"? Em que esta negação de Babel é ao mesmo tempo uma redução? Partir do pressuposto que a tradução é a captação do sentido, é separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. E optar pelo universal e deixar o particular. A fidelidade ao sentido opõe-se - como para o crente e o filósofo - à fidelidade à letra. Sim, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra.

Mas esta infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra *própria*. O sentido é captado na língua para a qual se traduz. Para tanto, deve ser despojado de tudo que não

se deixe transferir. *A captação do sentido afirma sempre a primazia de uma língua.* Para que haja anexação, o sentido da obra estrangeira deve submeter-se à língua dita de chegada. Pois a captação não libera o sentido numa linguagem mais absoluta, mais ideal ou mais "racional": ela o encerra simplesmente numa outra língua, considerada, é verdade, como mais absoluta, mais ideal e mais racional. E esta é a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar. Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um "fruto" da língua própria. De onde os dois "axiomas" tradicionais (ainda dominantes) desta interpretação da tradução.

OS DOIS PRINCÍPIOS DA TRADUÇÃO ETNOCÊNTRICA

Estes dois axiomas são correlativos: deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se "sinta" a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz.

Aqui, a tradução deve fazer com que a esqueçam. Ela não se inscreve como operação na escrita do texto traduzido. Isto significa que toda marca da língua de origem deve ter desaparecido, ou estar cuidadosamente delimitada; que a tradução deve ser escrita numa língua *yiormativa* — mais normativa que a da obra escrita diretamente na língua para a qual se traduz; que ela não deve *chocar* com "estranhamentos" lexicais ou sintáticos. O segundo princípio é a consequência do primeiro, ou sua formulação inversa: a tradução deve oferecer um texto que o autor estrangeiro teria escrito se tivesse escrito na língua da tradução. Ou ainda: a obra deve causar a mesma "impressão" no leitor de chegada que no leitor de origem. Se o autor utilizou palavras muito simples, o

tradutor deve também recorrer a palavras muito comuns, para produzir o mesmo "efeito" no leitor. Se Freud, por exemplo, utiliza a palavra "Trieb" — totalmente comum em alemão -, haveria que se encontrar um equivalente tão usual quanto, e não "pulsão", pouco comum na nossa língua.

Estes dois princípios têm uma conseqüência importante: fazem da tradução uma operação onde intervém massivamente a literatura, e mesmo a "literarização", a sobre-literatura. Por quê? Para que não se sinta uma tradução como tradução, tem-se que recorrer a procedimentos literários. Uma obra que, em francês, não é sentida como tradução é uma obra escrita em "bom francês", isto é, em francês clássico. Eis o ponto exato onde a tradução etnocêntrica torna-se "hipertextual".

A TRADUÇÃO HIPERTEXTUAL

A relação hipertextual é a que une um texto x com um texto y que lhe é anterior. Um texto pode imitar um outro texto, fazer um pastiche, uma paródia, uma recriação livre, uma paráfrase, uma citação, um comentário, ou ser uma mescla de tudo isso. Como mostraram Bakhtin, Genette ou Compagnon, há uma dimensão essencial da "literatura". Todas essas relações hipertextuais se caracterizam por uma relação de engendramento livre, quase lúdico, a partir de um "original". Ora, do ponto de vista da estrutura formal, essas relações estão muito próximas da tradução.

PASTICHE, ADAPTAÇÃO, VARIAÇÃO

A imitação e sua forma menor, o pastiche, são os modos mais próximos do ato de traduzir. Consistem em selecionar um certo número de traços estilísticos de uma obra - o epíteto homérico, o imperfeito de Flaubert⁹ - e em produzir um texto que poderia ser destes autores. As "imitações" que Nerval fez de Goethe, os pastiches de Proust são modelos do gênero. O tradutor visa

também a reproduzir o sistema estilístico de uma obra; como no pastiche, ele deve localizá-lo, mas sua ambição se limita a reproduzir um texto existente, enquanto o primeiro produz um texto "novo". E a diferença entre o copista e o falsário em pintura. Na realidade, aquele que faz um pastiche, que visa a um efeito de semelhança concentrada (Proust imita o estilo de Flaubert, mas sem compor obras do volume das obras deste autor), produz um texto no limite da paródia: epítetos homéricos *demais*, imperfeitos flaubertianos *demais* etc. Este fenômeno, a *acentuação*, é também conhecido do tradutor quando, para compensar a perda de tal ou tal elemento, ele acentua outros [Pessoa, 1978: 170].¹⁰ De qualquer forma, para uma análise estilística, imitação, pastiche e tradução são formalmente quase indiscerníveis, e é por isso que o (demasiado) famoso texto de Borges sobre Pierre Menard vale por muitas críticas como *a* parábola da tradução.

Transformação e adaptação são outros modos de hipertextualidade: a *Fedra* antiga e a de Racine, *Antígona* de Sófocles e a de Anouilh... Novamente, a fronteira entre uma tradução "livre" que recua frente a certas particularidades do texto (e que portanto o modifique) e a transformação declarada não é nítida. Hannah Arendt mostra como, para os gregos, "o pensamento vinha depois da palavra". E ela acrescenta:

A tradução literal dos últimos versos de *Antígona* (1350-1354) é a seguinte: 'Mas as grandes palavras, contradizendo [ou restituindo] as grandes ações dos orgulhosos, ensinam a compreensão na velhice.' O sentido desses versos é tão embaraçoso para o espírito moderno que muito poucos tradutores têm a audácia de restituí-lo sem disfarce [1983: 34-35].

E de fato, quem consultar as traduções de Mazon ou de Grosjean encontrará um "acomodamento" dos seus versos. Arendt repara justamente que Hölderlin é um dos raros a ter "ousado" traduzir literalmente a palavra de Sófocles. Esse movimento de "recuo" do tradutor é muito freqüente, e se "traduz" por uma censura, um corte ou um disfarce do original. E um movimento

de deformação muito profundo que deveria ser analisado como tal [Todorov, 1982].¹¹

Mas de acomodamento em acomodamento, o estatuto final do texto de Sófocles aproxima-se das adaptações livres. São obviamente as exigências da tradução etnocêntrica que levam o tradutor a efetuar operações hipertextuais.

Isto é visível nas "belas infiéis" do classicismo francês, mas o mesmo fenômeno se reproduz, mais discretamente, em nossos dias. A França clássica havia colocado sua língua como o modelo da comunicação, da representação e da criação literária; este modelo constituiu-se pela exclusão de todos os elementos lingüísticos vernáculos ou estrangeiros. Desde então, a tradução só poderia ser uma transposição livre, uma aclimatação filtrante dos textos estrangeiros. Veja-se, por exemplo, a "tradução" que Voltaire propôs dos famosos versos de *Hamlet*, "to be or not to be, that is the question":

*Demeure, il faut choisir, et passera l'instant
De la vie à la mort et de l'être au néant.* [apud Bonnefoy, 1962]

[Fica, força é escolher, e passar num instante
Da vida à morte e do ser ao nada.]

Para nós, não é uma tradução. Para Voltaire, a tradução devia ser isso. Ela havia se tornado, então, inteiramente hipertextual. E era a consequência lógica dos axiomas analisados acima. Naturalmente, como disse, a adaptação toma, em geral, formas mais discretas, formas *sincréticas*, na medida em que o tradutor ora traduz "literalmente", ora traduz "livremente", ora faz um pastiche, ora uma adaptação etc.¹² O sincretismo é típico da tradução adaptadora, e se vale, em geral, de exigências ao mesmo tempo literárias (elegância etc.) e puramente lingüísticas, em que a não-correspondência das estruturas formais das duas línguas obriga, segundo ele, todo um trabalho de reformulação. É na base dessas exigências que a hipertextualidade discreta se revela. Isso é muito comum na tradução romanesca, onde tal trabalho de transformação permanece desapercibido. Demorou-se muito tempo para descobri-lo no

caso de Kafka, por exemplo. Quando no início do *Processo*, Vialatte traduz

...un homme assisprh de lafenêtre ouverte et arme d'un livre dont z/détacha son regarden voyant entrer Joseph K., [1976: 260]

[...um homem sentado perto da janela aberta e armado de um livro do qual desprende os olhos ao ver Joseph K. entrar.]

onde Lortholary e Goldschmidt traduzem mais literalmente

...un homme assis près de lafenêtre, un livre à la main. Levant les yeux... (Lortholary) [1983: 30]

[um homem sentado perto da janela, um livro na mão. Levantando os olhos...]

...un homme assisprh de lafenêtre ouverte, un livre à la main et qui leva les yeux à cet instant..., (Goldschmidt) [1983: 32]¹³

[um homem sentado perto da janela aberta, um livro na mão e que levantou os olhos neste momento...]

a diferença pode parecer mínima, mas entre "armado de um livro" e "um livro na mão", entre "desprende os olhos" e "levantou os olhos", há toda uma distância entre *literarização* e *literalidade*. Aplicada a cada frase da obra, o "leve" toque de literatura de Vialatte acaba produzindo um "outro" Kafka, e, evidentemente, apagando sua língua.

A TRADUÇÃO HIPERTEXTUAL E ETNOCÊNTRICA EM QUESTÃO

i

Trata-sé de questionar essa prática e essa teoria da tradução. Ou mais modestamente: de retomar um questionamento que não cessou de se desenvolver nos séculos xix e xx, sem todavia abalar sua dominação.

Colocar em discussão esses dois modos de tradução não significa afirmar que a tradução não comporta nenhum elemento etnocêntrico ou hipertextual.

Por um lado, porque vastos setores da escrita só exigem uma transferência de sentido. Cada cultura deve saber se apropriar das produções de sentido estrangeiras. Mas isso não concerne às "obras". Evidentemente, as "obras" fazem sentido e querem a transmissão de seu sentido. Elas são mesmo uma formidável *concentração de sentido*. Mas nelas, o sentido está condensado de maneira tão infinita que excede toda possibilidade de captação.

Por outro lado, toda tradução comporta uma parte de transformação hipertextual, sob a pena de ser o que a língua espanhola chama de uma *traducción servil*, na medida em que se efetua a partir de um horizonte literário. Aquele de sua própria cultura em tal ou tal momento histórico. O horizonte literário de Goldschmidt não é o de Vialatte. Mas isso não quer dizer que a tradução seja inteiramente enfeudada nesse horizonte, nem que ela deva confundir-se com as práticas intertextuais correntes. O problema não é negar que a tradução pertence ao espaço literário (traduzir um poema, disse Meschonnic, é, em primeiro lugar, *escrever* um poema), mas determinar qual *lugar* ela ocupa. Ilustrarei isso com o caso das traduções poéticas.

Numerosos poetas modernos - Baudelaire, Mallarmé, George, Valéry, Rilke, Pasternak, Jouve, Celan, Supervielle, Robin, Paz, Deguy, Bonnefoy etc. - traduziram outros poetas, e, para quase todos, essa atividade marcou sua experiência poética. Muitos - não todos, não os mais íntegros - se outorgaram liberdades que justificaram pelas "leis" do diálogo entre os poetas, "leis" que os dispensavam dos deveres ordinários dos tradutores. Resultaram (pense-se, por exemplo, em Rilke desfigurando Louise Labbé) traduções que, no fundo, são "recriações" livres. Trata-se de formas hipertextuais poéticas, que não se tem o direito de confundir com traduções. Pois, como Voltaire ou Vialatte, negligenciam o *contrato* fundamental que une uma tradução a seu original. Esse contrato - seguramente draconiano - proíbe *ir além da textura do*

original. Estipula que a criatividade exigida pela tradução deve colocar-se inteiramente ao serviço da reescrita do original na outra língua, e nunca produzir uma sobre-tradução determinada pela poética pessoal do tradutor. É o que faz a diferença entre o Shakespeare traduzido por Jouve e o Shakespeare traduzido por Leyris ou Bonnefoy. No primeiro caso, tem-se o arbítrio caprichoso de um poeta que anexa tudo que toca; no segundo caso, o projeto poético está ligado ao projeto ético da tradução: levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza, sacrificando deliberadamente sua "poética" própria.

Questionar a tradução hipertextual e etnocêntrica significa procurar situar a parte necessariamente etnocêntrica e hipertextual de toda tradução. Significa situar a parte que ocupam a captação do sentido e a transformação literária. Significa mostrar que essa parte é *secundária*, que o essencial do traduzir está alhures, e que a definição da tradução como transferência dos significados e variação estética *reencontrou* algo de mais fundamental, com a conseqüência que a tradução ficou sem espaço e sem valor próprios.

A TRADUÇÃO COMO IMPOSSIBILIDADE E TRAIÇÃO

Pois desde que se concebe o ato de traduzir como captação de sentido, algo vem negar a evidência e a legitimidade desta operação: a adesão obstinada do sentido à sua letra. Tradutores, autores e leitores sempre sentiram isso. Essa operação conquistadora e exaltante, essa demonstração da unidade das línguas e do espírito, está maculada por um sentimento de violência, de insuficiência, de traição. Steiner fala, com razão, da tristeza que acompanha desde sempre o ato de traduzir. Há, evidentemente, nessa experiência, um *sofrimento*. Não somente aquele do tradutor. Também aquele do texto traduzido. Aquele do sentido privado de sua letra. A tradução invade a intimidade deles. Jacques Derrida o enunciou maravilhosamente:

Um corpo verbal não se deixa traduzir ou transportar a uma outra língua. Ele *i* 0 que a tradução deixa de lado. Deixar de lado o corpo é realmente a energia essencial da tradução... [1967: 312]

Mas o que é negado - o corpo - se vinga. A tradução descobre às suas custas que letra e sentido são, ao mesmo tempo, dissociáveis e indissociáveis. Não importa que a dissociação seja filosoficamente ou teologicamente legitimada, pois na tradução aparece algo irredutível à cisão platônica. Ainda mais: *a tradução é um dos lugares onde o platonismo é simultaneamente demonstrado e refutado*. Mas essa refutação, longe de abalar o platonismo, recai fortemente sobre a tradução. Se letra e sentido estão ligados, a tradução é uma traição e uma impossibilidade.

O INTRADUZÍVEL COMO VALOR

Historicamente, a "objeção prejudicial" feita à tradução concerne principalmente à poesia. Uma longa tradição - de Dante a Du Bellay e Montaigne, de Voltaire e Diderot a Rilke, Jakobson ou Bense — afirma que a poesia é intraduzível, porque ela é só uma "hesitação prolongada entre o som e o sentido" (Valéry). Que a poesia é "intraduzível" significa duas coisas: que ela não *pode* ser traduzida, por causa dessa relação infinita que institui entre o "som" e o "sentido", e que ela não o *deve* ser, porque sua intraduzibilidade (assim como sua intangibilidade¹⁴) constitui sua verdade e seu valor. Dizer que um poema é intraduzível é, no fundo, dizer que é um "verdadeiro" poema.

De fato, em todos os âmbitos da escrita, a intraduzibilidade é tendencialmente vivida como um valor. Exalta-se também a traduzibilidade como um indício de alta racionalidade. Todo escrito quer no entanto preservar em si uma parte de intraduzível: muito elevada na poesia, reduzida, mas real, num texto técnico ou jurídico. A intraduzibilidade é um dos modos de *auto-afirmação* de um texto. Frente a tal tendência, o racionalismo da comu-

nicação é quase impotente. Traduzir é suspeito, porque desdenha um valor essencial do texto. Se este *quer* unir em si a letra e o sentido indissociavelmente, a tradução só pode ser traição, mesmo se essa traição é necessária à própria existência dos intercâmbios e da comunicação. Para falar como os gregos e os medievais, ela é tão necessária quanto o comércio e as atividades de dinheiro, mas em todos os casos trata-se de atividades vis e sem valor. O "tráfico" [Daniel *apud* Steiner, 1978: 120] do sentido ao qual se entrega a tradução é uma operação duvidosa, mentirosa e pouco natural. E o que expressam as *metáforas* sobre a tradução em toda a história ocidental, e também o fato de que a tradução só consegue ser "definida" por metáforas.

A TRADUÇÃO E SUAS METÁFORAS

Tanto as definições conceituais da tradução são raras e repetitivas, quanto proliferam suas definições metafóricas, como bem observou Mounin nas suas *Belas Infiéis*, mas sem refletir mais profundamente sobre esse fenômeno, sobre o parentesco, talvez, que liga essa "transferência" que é a metáfora a essa "transfêrência" que é a tradução. Citarei aqui algumas dessas metáforas, mais ou menos famosas, que têm em comum sua negatividade [Störig, p. VII, VIII].

Cervantes:

Me parece que traduzindo de uma língua a outra [...] se faz justamente como aquele que olha uma tapeçaria flamenga ao avesso: mesmo vendo as figuras, elas estão repletas de fios que as obscurecem, de maneira que não podem ser vistas com o brilho do lado direito.

Boileau:

Mademoiselle de Lafayette, a francesa que tinha o mais belo espírito e a que melhor escrevia, comparava um tolo tradutor a um criado que sua ama envia para fazer um elogio a alguém; o que sua ama terá dito em termos elegantes, ele o restitui grosseiramente, o estropia...

Montesquieu:

Tenho uma boa nova: acabei de dar Horácio ao público. - Como! Diz o geômetra, há dois mil anos que é público. - Não está me entendendo, replicou o outro: *é* uma tradução desse antigo autor que acabei de trazer à luz; há vinte anos que faço traduções. — O que! Diz o geômetra, há vinte anos que não pensa? Você fala pelos outros, e eles pensam por você? — Acha, diz o sábio, que não fiz um grande favor ao público ao propiciar a leitura familiar dos bons autores? — Não digo exatamente isso: admiro, como muitos, os sublimes gênios que você traveste. Mas você nunca se parecerá com eles: pois se você sempre traduz, nunca será traduzido. As traduções são como essas moedas de cobre que têm o mesmo valor que uma de ouro, e são até de maior uso para o povo; mas são sempre fracas, de mau augúrio. Você diz que quer fazer renascer entre nós esses ilustres mortos, e confesso que lhes dá um corpo; mas não lhes dará a vida: falta sempre um espírito para animá-los. Por que não se dedica antes à pesquisa de tantas belas verdades que um cálculo fácil nos faz descobrir todos os dias?

Após este pequeno conselho, separaram-se, acredito, muito descontentes um com o outro.

Goethe:

Os tradutores são como os casamenteiros cheios de zelo que vangloriam uma jovem beldade seminua como digna de amor: despertam uma tendência irremediável pelo original.

Madame de Staël:

Uma música composta para um instrumento não é executada com sucesso num instrumento de outro gênero.

André Gide:

Eu o comparo ao estribeiro que pretende fazer executar ao seu cavalo movimentos que não lhe são naturais.

Nabokov:

A tradução? Num prato
a cabeça pálida e careteante de um poeta
grito de papagaio, tagarelice de macaco,
profanação dos mortos.¹⁵

Todas essas metáforas assinalam o caráter anti-natural da tradução. O poema de Nabokov - de alguém que também foi um grande tradutor — acumula as imagens negativas: alusão à Herodíades, assimilação da tradução à imitação absurda da linguagem humana pelos papagaios, ao palavreado infra-humano dos macacos, e à acusação de sacrilégio supremo. Na verdade, falta-nos ainda um "florilégio" das metáforas da tradução; este florilégio nos ensinaria mais sobre o ato de traduzir do que muitos tratados especializados.

A TRADUÇÃO COMO TRANSMISSÃO INFIEL DO SENTIDO E HIPERTEXTUALIDADE SEGUNDA

Neste contexto, traduzir aparece como uma má transmissão do sentido e como uma hipertextualidade segunda, ora demasiado livre, ora demasiado servil.

A transmissão do sentido é má porque o sentido está ligado à letra, e a captação do sentido só nos proporciona uma mensagem confusa, deformada: tal é um dos sentidos das metáforas de Cervantes e de Boileau. A tradução está pois condenada ao nível do objetivo que lhe foi imposto. A afirmação de que o sentido pode e a de que ele não pode viajar coexistem, porque emanam de esferas heterogêneas: uma é teológico-especulativa, a outra, a das imagens empíricas através das quais a tradução é vivida. Eis porque, para um leitor ocidental, a leitura de uma tradução não é uma experiência completa, mas é o que há.

A hipertextualidade da tradução é segunda: jamais um texto traduzido terá a positividade de um original. Em outras palavras, já que toda obra é, em certo grau, hipertextual, a sua hipertextualidade é sempre de "segunda mão", imitação medíocre e laboriosa, cópia vil etc. Traduzir não é criar, é isso que expressa o espírito malvado do geômetra de Montesquieu. E uma hipertextualidade servil, pois toda a glória da verdadeira hipertextualidade - a de

Joyce em *Ulisses* — reside na sua liberdade. Mas, ao contrário, desde que uma tradução é "livre", é taxada de traição.

Tal é a conseqüência da definição etnocêntrica e hipertextual da tradução. E o que explica o estatuto oculto, rechaçado, vergonhoso dessa atividade. Quantos tradutores interiorizaram esse estatuto e se desculparam por antecipação com o leitor da imperfeição, da presunção de seu empreendimento! Chapiro, tradutor para o francês dos *Irmãos Karamazov*, não hesita em dizer que ele não conseguiu "escapar da danação original que pesa sobre todo empreendimento de tradução". [Apud Meschonnic, 1973: 318]

Estamos, portanto, confrontados com uma atividade humana considerada ao mesmo tempo como indispensável e "culpada". A relação com a sexualidade e o dinheiro salta aos olhos.

Ante esse julgamento milenar, nenhuma "justificativa" se faz necessária. E preciso simplesmente afirmar isto: ele não concerne à verdade da tradução - sua verdade ética e histórica.

O acesso a essa verdade não é, todavia, direto. É através de uma destruição sistemática das teorias dominantes e de uma análise (no sentido cartesiano e freudiano ao mesmo tempo) das *tendências deformadoras* que operam em toda tradução que poderemos abrir um caminho em direção ao espaço positivo do traduzir e simplesmente do seu *próprio*.

A ANALÍTICA DA TRADUÇÃO
E A SISTEMÁTICA DA DEFORMAÇÃO

Proponho-me aqui examinar brevemente o sistema de deformação dos textos - da letra - que opera em toda tradução, e impede-lhe de atingir seu verdadeiro objetivo. Chamaremos esta análise de *analítica da tradução*.

Trata-se de uma analítica em duplo sentido: da análise, parte por parte, desse sistema de deformação, portanto, de uma "análise" no sentido cartesiano da palavra. Mas também no sentido psicanalítico, na medida em que esse sistema é grandemente inconsciente e se apresenta como um leque de tendências, de *forças* que desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo. A analítica propõe-se colocar em evidência essas forças e mostrar os pontos sobre os quais elas agem. Ela concerne em primeiro lugar à tradução etnocêntrica e hipertextual, onde o jogo das forças deformadoras se exerce livremente, sendo, por assim dizer, sancionado cultural e literariamente. Mas na realidade, todo tradutor está exposto a esse jogo de forças. Mais que isso: elas fazem parte do seu ser-tradutor e determinam, *apriori*, seu desejo de traduzir. E ilusório pensar que poderia se desfazer dessas forças tomando simplesmente consciência delas. Apenas uma "análise" de sua atividade permite neutralizá-las.¹⁶ É apenas ao submeter-se a "controles" (no sentido psicanalítico) que os tradutores podem esperar libertar-se parcialmente desse sistema de deformação, que é tanto a expressão interiorizada de uma longa tradição quanto da estrutura etnocêntrica de cada cultura e cada língua enquanto "língua culta".

As IIII. "i ulias" são as únicas que traduzem, mas também são as • Iu. IIIIs *resistem* à comoção da tradução. São aquelas que censu- i .IIII. I magina-se tudo o que uma psicanálise voltada para a língua pode trazer para a tradutologia. Mas a abordagem psicanalítica da tradução deve ser tarefa dos próprios analistas, desde que façam da experiência da tradução uma dimensão essencial da própria psica- nálise.¹⁷

A analítica esboçada aqui só concerne às forças deformadoras que se exercem no domínio da "prosa literária" (romance, ensaio, cartas etc). Há nisso uma razão subjetiva: tenho experiência, principalmente, da tradução da prosa literária. E uma razão mais obje- tiva: esta área da tradução foi, até agora, injustamente negligenciada.

A prosa literária se caracteriza, em primeiro lugar, pelo fato de captar, condensar e mesclar todo o espaço polilingüístico de uma comunidade. Ela mobiliza e ativa a totalidade das "línguas" coexistindo numa língua. Pode-se ver isso em Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Gadda etc. Assim, do ponto de vista da forma, esse cosmos lingüístico que é a prosa, e em primeiro lugar o romance, se caracteriza por uma certa *informidade*, que resulta da enorme mistura das línguas na obra. Ela é caracterís- tica da *grande prosa*.

Tradicionalmente, essa informidade é definida negativamente, isto é, no horizonte da poesia e do "belo estilo" retórico. Assim, Lanson escreveu sobre Montaigne:

Nesse estilo tão vivo, tão brilhante, a frase é voluntariamente inorgânica: tão longa, tão carregada de incidentes e de parênteses [...] que, na reali- dade, não falta cadência, mas [...] uma *forma* [1964: 322].

Não há nada a acrescentar. As grandes obras em prosa se caracterizam por um certo "escrever mal", um certo "não controle" de sua escrita. Boris de Schloezer, tradutor para o francês de *Guerra e paz*, observa:

Guerra epazesti muito mal escrita [...] Preocupado em dizer tudo ao mesmo tempo, [Tolstói] se deixa levar por frases pesadas, complicadas, sintaticamente incorretas... A própria matéria de que trata Tolstói conserva [...] algo de rude que explica e justifica em parte o relaxamento da escrita [Apud Tolstói, 1972:38-40].

Esse não-controle está relacionado à enormidade da massa lingüística que o prosador deve concentrar na sua obra - arriscando rompê-la formalmente. Quanto mais o objetivo da prosa é total, tanto mais esse não-controle é manifesto, seja na proliferação e no crescimento do texto, e até mesmo em obras em que a preocupação com a forma é grande, como em Joyce, Broch, Thomas Mann, Musil ou Proust. A prosa, na sua multiplicidade, nunca pode ser dominada. Mas o seu "escrever mal" é também a sua riqueza: é a consequência do seu "polilingüismo". *Don Quijote*, por exemplo, reúne a pluralidade das "línguas" espanholas de sua época, do falar proverbial popular (Sancho) na língua dos romances de cavalaria ou dos romances pastorais. Nesse romance, as línguas se entrelaçam e se ironizam mutuamente.¹⁸

A proliferação babélica das línguas na prosa coloca questões de tradução específicas. Se um dos principais "problemas" da tradução poética é respeitar a polissemia do poema (por exemplo nos *Sonetos* de Shakespeare), o principal problema da tradução da prosa é respeitar *apolilogia informe* do romance e do ensaio.

Na medida em que a prosa é considerada inferior à poesia, as deformações da tradução são aqui melhor aceitas - quando não passam despercebidas. Pois elas concernem a pontos dificilmente discerníveis. É fácil ver em que um poema de Hölderlin foi massacrado; menos fácil é ver em que um romance de Faulkner o foi, principalmente se a tradução parece "boa" (isto é, estética). Eis porque é urgente elaborar uma analítica da tradução da prosa literária.

AS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS

Esta analítica parte da localização de algumas tendências deformadoras, que formam um todo sistemático, cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do "sentido" e da "bela forma". Partindo do pressuposto de que a essência da prosa é simultaneamente a rejeição dessa "bela forma" e, em especial por meio da autonomização da sintaxe (o que Lanson critica em Montaigne), a rejeição do sentido (pois a arborescência indefinida da sintaxe na grande prosa cobre, *mascara*, literalmente, o sentido), mediremos melhor o que essas tendências têm de funesto.

Evocarei aqui treze dessas tendências. Talvez existam outras; algumas convergem, ou derivam das outras; algumas são bem conhecidas, ou podem parecer concernir somente à nossa língua francesa classicizante. Mas, de fato, concerne a *toda* tradução, qualquer que seja a língua, pelo menos no espaço ocidental. Quando muito pode-se dizer que certas tendências agem mais em tal ou tal área-de-língua.

As tendências que vão ser analisadas são: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas.

A RACIONALIZAÇÃO

A racionalização diz respeito em primeiro lugar às estruturas sintáticas do original, bem como a este elemento delicado do texto em prosa que é a pontuação. A racionalização re-compõe as frases

e seqüências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa idéia da *ordem* de um discurso. A grande prosa - romance, carta, ensaio - tem, já a mencionamos brevemente, uma estrutura em arborescência (repetições, proliferação em cascata das relativas e dos participios, incisos, longas frases, frases sem verbo etc.) que é diametralmente oposta à lógica linear do discurso enquanto discurso. A racionalização conduz violentamente o original de sua arborescência à linearidade.

Assim, o tradutor (francês) dos *Irmãos Karamazov* escreve:

O peso original do estilo de Doscoiévski cria para o tradutor um problema quase insolúvel. Teria sido impossível reproduzir suas frases densas, apesar da riqueza do seu conteúdo... *[Apud Meschonnic, 1973: 317]*

Ora, a prosa comporta, por essência, uma parte "densa", além mesmo do fenômeno da arborescência sintática. Todo excesso de forma cristaliza a prosa do ensaio ou do romance, cuja "imperfeição" é uma condição de possibilidade. A infirmitade significativa indica que a prosa *afunda* nas profundezas polilógicas da língua. A racionalização destrói tudo isso em nome de uma pretensa "impossibilidade".

Ela aniquila também um outro elemento prosaico: *o objetivo de concretude*. Quem diz racionalização, diz abstração, generalização. Ora, a prosa tem seu eixo no concreto; ela consegue até tornar concretos os numerosos elementos abstratos ou reflexivos que carrega no seu fluxo (Proust, Montaigne). A racionalização faz passar o original do concreto ao abstrato, não somente ao reordenar linearmente a estrutura sintática, mas, por exemplo, ao traduzir os verbos por substantivos, escolhendo entre dois substantivos o mais geral etc. Yves Bonnefoy mostrou esse processo nas traduções de Shakespeare.

Essa racionalização generalizante é ainda mais perniciosa por não ser total. E por seu sentido ser o de não ser. Pois ela se contenta em *inverter* a relação do formal e do informal, do ordenado e do

desordenado, do abstrato e do concreto que prevalece no original. Esta inversão — típica da tradução etnocêntrica — faz com que a obra, sem parecer mostrar mudança de forma e de sentido, muda, de fato, radicalmente de *signo* e de *estatuto*. Assim, a primeira tradução do romance *Filho de Homem*, do paraguaio Roa Bastos, muda o estatuto da obra ao acentuar "levemente" os elementos racionais, oferecendo assim ao leitor uma "bela" obra clássica.

Resumindo: a racionalização deforma o original ao inverter sua tendência de base (a concretude) e ao linearizar suas arborescências sintáticas.

A CLARIFICAÇÃO

Trata-se de um corolário da racionalização mas que concerne particularmente ao nível de "clareza" sensível das palavras ou de seus sentidos. Onde o original se move sem problema (e com uma necessidade própria) no *indefinido*, a clarificação tende a impor algo definido.

Chapiro escreve ainda a respeito de Dostoiévski:

Para restituir as sugestões da frase russa, é necessário muitas vezes completá-la (*Apud Meschonnic, 1973: 317-8*).

A clarificação parece ser um princípio evidente para muitos tradutores e autores. Neste sentido, escreve o poeta inglês Galway Kinnell:

The translation should be a little dearer than the original (*Apud Gresset, 1983: 517*).

[A tradução deveria ser um pouco mais clara que o original]

A clarificação é inerente à tradução, na medida em que *todo* ato de traduzir é explicitante. Mas isto pode significar duas coisas bem diferentes.

A explicitação pode ser a manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original. A tradução pelo seu próprio movimento revela esse elemento. É a isto que Heidegger faz alusão na filosofia:

Por meio da tradução, o trabalho do pensamento se encontra transposto no espírito de uma outra língua, e sofre assim uma transformação inevitável. Mas esta transformação pode se tornar fecunda, pois ela faz aparecer em uma luz nova a posição fundamental da questão. (Heidegger, 1968: 10)

Veremos com Hölderlin que este poder de iluminação, de manifestação, é o supremo poder da tradução.

Mas num sentido negativo, a explicação visa a tornar "claro" o que não é e não quer ser no original. A passagem da polissemia à monossemia é um modo de clarificação. A tradução parafrásica ou explicativa, um outro. E isso nos leva à terceira tendência.

O ALONGAMENTO

Toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original. É uma consequência, em parte, das duas primeiras tendências evocadas. Racionalização e clarificação exigem um alongamento, um desdobramento do que está, no original, "dobrado". Mas este alongamento, do ponto de vista do texto, pode ser designado como "vazio", e coexistir com diversas formas quantitativas de empobrecimento. Quero dizer com isso que o acréscimo não acrescenta nada, que só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância. As explicações tornam, talvez, a obra mais "clara", mas na realidade obscurecem seu modo próprio de clareza. Ademais, o alongamento é um afrouxamento que afeta a rítmica da obra. É o que frequentemente chamamos de "sobretítulo", cujo caso típico é a tradução ao francês de *Moby Dick*, de Armei Guerne. *Moby Dick* "alongado", de oceânico torna-se inchado e inutilmente titânico. O alongamento, aqui, agrava a informidade originária da obra, fazendo-a passar de

uma informidade plena à uma informidade vazia. Num outro lado do universo da prosa, os *Fragmentos*, de Novalis, traduzidos ao francês também por Guerne, e que em alemão têm uma brevidade particular, uma brevidade que capta uma infinidade de sentidos e os torna de certa forma "longos", mas verticalmente como poços, se estendem de maneira exagerada e são reduzidos. O alongamento, aqui, horizontaliza o que é vertical em Novalis.¹⁹ Notamos que o alongamento se produz - em diversos graus — em todas as línguas para as quais se traduz, e que não há essencialmente uma base lingüística. Não: trata-se de uma tendência inerente ao traduzir enquanto tal.

O ENOBRECIMENTO

E o ponto culminante da tradução platônica, cuja forma acabada é a tradução (a-tradução) clássica. Chega-se a traduções "mais belas" (formalmente) do que o original. E aliás o que um dos fundadores do classicismo francês, Bouhours, pensava sobre a tradução dos Antigos. A estética vem aqui completar a lógica da racionalização: todo discurso deve ser um *belo* discurso. Em poesia, isto produz a "poetização"; na prosa, uma "retoricização". Alain (1934: 56), no texto acima citado, faz alusão a este processo na tradução da poesia inglesa:

Se alguém se exercitar a traduzir em francês um poema de Shelley, primeiramente, se espaçará conforme o costume dos nossos poetas que são quase todos oradores em demasia. Apoiando-se nas regras da declamação pública, colocará seus quem e seus que, enfim, essas barreiras sintáticas que consolidam e que impedem, se posso assim dizer, as palavras substanciais de se sobrepor umas às outras. Não desprezo esta arte de articular [...] Mas, enfim, não se trata mais da arte inglesa do dizer, tão comprimida e contraída, brilhante, preciosa e de forte enigma.

A retoricização embelezadora consiste em produzir frases "elegantes" usando, por assim dizer, o original como matéria prima.²⁰ O enobrecimento é portanto somente uma reescritura, um "exer-

cício de estilo" a partir (e às custas) do original. Este procedimento é costumeiro no campo literário, mas também no das ciências humanas onde ele produz textos "legíveis", "brilhantes", "elevados", sem os seus pesos de origem em prol do "sentido". Esta reescritura pensa se justificar ao retomar - mas para os banalizar e lhes dar um lugar excessivo - os elementos retóricos inerentes a toda prosa. Estes elementos, por exemplo em Rousseau, Chateaubriand, Hugo, Melville, Proust etc, procedem de uma certó *oralidade*, que possui efetivamente seu prestígio, o do bem falí** popular ou culto. Mas este bem falar não tem nada a ver com a elegância retórica preconizada pelo *re-writing embelezador* que aniquila simultaneamente a riqueza oral e a dimensão polilógica informal da prosa.

O avesso (e o complemento) do enobécimento é, no que concerne às passagens do original julgadas "populares", o recurso cego a uma pseudo-gíria que *vulgariza* o texto, ou a uma linguagem "falada" que só atesta a confusão entre o *orafc o falado*. A grosseria degenerada da pseudo-gíria (ou do pseudo-re^onalismo) trai tanto a oralidade rural quanto o estrito código dos falares urbanos.

O EMPOBRECIMENTO QUALITATIVO

Ele remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou - melhor - *kônica*. É icônico o termo $\alpha\langle\rangle$ em relação ao seu referente, "cria imagem", produz uma consciência de semelhança. Spitzer faz alusão a esta iconicidade em *Estudos de estilo*:

Uma palavra que designa a facécia, o jogo com as palavras, se comporta facilmente de maneira fantasiosa, assim como-^{em to} das as línguas do mundo, os termos que designam a borboleta_mudam à maneira do caleidoscópio {*Apud* Martineau, 1979: 102).

O que não significa que a palavra "borb^eta" se pareça com a "borboleta", mas que na sua substância soneca e corporal, na sua espessura de palavra, nos parece que tem algo* do ser borboleteante

(Li Ixii boleta. Prosa e poesia-cada uma ao seu modo - produzem d que se pode chamar de *superfícies de iconicidade*.

Quando se traduz a palavra peruana *chuchumeca* por "puta", consegue-se certamente devolver o sentido, mas nunca a verdade sonora e significante *desta* palavra. É assim com todos os termos chamados normalmente de "saborosos", "densos", "vivos", "coloridos" etc, epítetos que remetem a essa corporeidade icônica da palavra. E quando essa prática de substituição (que privilegia a designação às custas do icônico) se aplica ao todo de uma obra, à totalidade de suas fontes de iconicidade, ela destrói de vez uma boa parte de sua significância e de sua falância.²¹

O EMPOBRECIMENTO QUANTITATIVO

Ele remete a um desperdício lexical. Toda prosa apresenta uma certa proliferação de significantes e de cadeias (sintáticas) de significantes. A grande prosa romanesca ou epistolar é "abundante". Apresenta, por exemplo, significantes não-fixados, na medida em que o que importa, é que, para um significado haja uma multiplicidade de significantes. Assim o romancista argentino Roberto Arlt (1981 e 1985) emprega para o significado "visage", *semblante*, *rostro* e *cara*,¹¹ sem justificar o emprego de tal ou tal significante em tal ou tal contexto. O essencial é que a importância da realidade do "visage" na sua obra seja indicada pelo emprego de *três* significantes. A tradução que não respeita esta triplicidade torna o "visage" de suas obras irreconhecível. Há desperdício pois tem-se *menos* significantes na tradução que no original. É atentar contra o tecido lexical da obra, o seu modo de lexicalidade, a abundância. Este desperdício pode perfeitamente coexistir com um aumento da quantidade ou da massa bruta do texto, com o alongamento. Pois este consiste em acrescentar uns "o", "a", "os", "as", uns "quem" e uns "que", ou ainda significantes explicativos e ornamentais que não têm nada a ver com o tecido lexical de origem.

Tão bem que a tradução gera um texto ao mesmo tempo mais pobre e mais longo. O alongamento serve muitas vezes para esconder o desperdício quantitativo (considerando que para a prosa, a quantidade é algo importante).

A HOMOGENEIZAÇÃO

Ela consiste em *unificare*m todos os planos o tecido do original, embora este seja originariamente heterogêneo. E de certeza a resultante de todas as tendências precedentes. Frente a uma obra heterogênea - e a obra em prosa o é quase sempre - o tradutor tem tendência a unificar, a homogeneizar o que é da ordem do diverso, mesmo do disparate. A não-reprodução do heterogêneo é o que Boris de Schloetzer chama *dapenteação* inerente à tradução:

O tradutor, querendo ou não, é obrigado a dar ao texto uma penteada; se ele se permite deliberadamente uma correção, uma construção defeituosa [...], ela não será de modo algum equivalente àquelas do original. Assim, atenua-se necessariamente um aspecto de *Guerra e Paz* [Apud Tolstói, 1972: 40).

De fato, a homogeneização agrupa a maioria das tendências do sistema de deformação. No entanto, é preciso considerá-la como uma tendência em si, que mergulha profundamente suas raízes no ser do tradutor.

A DESTRUIÇÃO DOS RITMOS

Falarei rapidamente sobre este aspecto, embora fundamental. Outros — Beda Alemann, Meschonnic - estudaram a rítmica textual. O romance, a carta, o ensaio, não são menos rítmicos do que a poesia. São, inclusive, multiplicidade entrelaçada de ritmos. A massa da prosa estando assim em movimento, a tradução tem dificuldade (felizmente) em quebrar esta tensão rítmica. De onde que, mesmo "mal" traduzido, um romance continua a nos prender. No entanto, a deformação pode afetar consideravelmente a

rítmica, por exemplo ao alterar *a.pontuação*. Claude Duneton, em *Parler croquant*, mostrou como Vinay et Darbelnet, em *Stylistique comparée de Vanglais et du français*, ao mesmo tempo alindaram e quebrantaram a rítmica de um texto de Lawrence (extraído de *England, my England*). O alindamento faz com que este texto passe de uma tonalidade a outra, e a retalhação da frase operada "cientificamente" pelos autores rompe o ritmo mímico da frase (seu "movimento" que imita o movimento do trenzinho atravessando o País de Gales). Gresset, no artigo acima citado, mostrou como a tradução de um texto de Faulkner quebranta sua rítmica: enquanto o original conta com apenas quatro sinais de pontuação, a tradução apresenta *vinte e dois*, dentre os quais dezoito vírgulas!

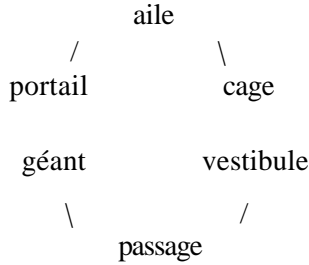
A DESTRUIÇÃO DAS REDES SIGNIFICANTES SUBJACENTES

Toda obra comporta um texto "subjacente", onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a "superfície" do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. E o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra.

Assim, ressurgem certas palavras que formam, quer seja pelas suas semelhanças ou seus modos de intencionalidade, uma rede específica. Em Arlt, são encontradas com grandes distâncias umas das outras (às vezes em capítulos diferentes), e sem que o contexto justifique seu emprego, um certo tipo de palavras atestando uma percepção particular. É assim na série dos seguintes *aumentativos*:

portalón - alón - jaulón - portón - gigantón — callejón
(portail) - (aile) - (cage) - (vestibule) - (géant) - (passage)
[portão] - [asa] - [gaiola] - [vestíbulo] - [gigante] - [passagem]

O que forma a seguinte rede:



A simples organização em rede destes aumentativos mostra que seu encadeamento faz sentido, e, na verdade, simboliza uma das dimensões essenciais de *Sete loucos*. Estes significantes são aumentativos, e não é por acaso. Pois há, neste romance, uma certa dimensão de *aumentatividade*: portails, ailes, cages, vestibules, géants e passages adquirem o tamanho exagerado dos pesadelos. A tradução que não transmite tais redes *destrói* um dos tecidos significantes da obra.

O mesmo acontece com a destruição dos grupos de significantes importantes de um texto, aqueles ao redor dos quais ela organiza sua falância. Por exemplo, um autor como Beckett emprega no âmbito da visão certos verbos, adjetivos e substantivos — *não outros*. A tradução tradicional não percebe de forma alguma esta sistemática.

A DESTRUIÇÃO DOS SISTEMATISMOS

O sistematismo de uma obra ultrapassa o nível dos significantes: estende-se ao tipo de frases, de construção utilizadas. O emprego de tempos é um desses sistematismos; o recurso a tal ou tal tipo de subordinada também (como o *because* de Faulkner). E todo o sistema que Spitzer estudou a respeito de Proust ou de Racine.

Racionalização, clarificação e alongamento destroem este sistema ao introduzir elementos que, por essência, exclui. De onde uma curiosa consequência: embora o texto da tradução, como já

foi dito, seja mais *homogêneo* que o do original, ele também é mais *incoerente*, mais heterogêneo e mais inconsistente. É *um pot-pourri* de diversos tipos de escrituras. *Tanto que a tradução tende sempre a aparecer homogênea e incoerente ao mesmo tempo*. Meschonnic o mostrou a respeito da tradução de Celan. Aprofundada, a análise de um original e de sua tradução mostraria que a escrita-da-tradução é *a-sistemática*, como a daqueles neófitos cujos leitores das editoras rejeitam os textos desde a primeira página. A não ser que, no caso da tradução, esta a-sistematicidade permaneça escondida, dissimulada pelo que *sobra* da sistematicidade do original. O leitor percebe, no entanto, a inconsistência do texto da tradução, na medida em que raramente confia nele, e não o vive como o "verdadeiro" texto nem como um "verdadeiro texto". Para além dos preconceitos, ele não deixa de ter razão: não é um "verdadeiro texto", não tem suas marcas e, sobretudo, as sistematicidades. A homogeneização não pode dissimular a a-sistematicidade mais que o alongamento esconder o empobrecimento quantitativo.

A DESTRUIÇÃO OU A EXOTIZAÇÃO DAS REDES DE LINGUAGENS VERNACULARES

Este ponto é essencial porque toda grande prosa mantém relações estreitas com as línguas vernaculares. "Que se use o gascão, se não se pode usar o francês!", dizia Montaigne.

Em primeiro lugar, o projeto polilíngüe da prosa inclui obrigatoriamente uma pluralidade de elementos vernaculares.

Em segundo lugar, o projeto de concretude da prosa inclui necessariamente estes elementos, pois a língua vernacular é por essência mais corporal, mais icônica que a coiné, a língua culta. No dialeto da Picardia, "bibloteux" é mais falado do que o francês "livresque" [livresco]. O antigo francês "sorcelage", mais rico que "sorcellerie" [bruxaria], o antilhano "dérrespecter", mais direto que o francês "manquer de respect"²³ [faltar ao respeito].

Em terceiro lugar, a prosa pode ter como objetivo explícito a retomada da oralidade vernacular. E o caso, no século xx, de uma boa parte das literaturas latino-americana, italiana e mesmo norte-americana.

O apagamento dos vernaculares é um grave atentado à textualidade das obras em prosa. Quer se trate da supressão dos diminutivos, da substituição dos verbos ativos por verbos com substantivos (o peruano "alagunar-se" tornando-se "transformando-se em laguna"); da transposição dos significantes vernaculares como "portefío" que se torna "habitante de Buenos Aires" etc.

Tradicionalmente, existe uma maneira de conservar os vernaculares *exotizando-os*. A exotização toma duas formas. Primeiramente, por meio de um procedimento tipográfico (os itálicos), *isola-se o* que não o é no original. Em seguida - mais insidiosamente - "acrescentasse algo para "torná-lo mais verdadeiro" ao sublinhar o vernacular a partir de uma imagem estereotipada deste. É o caso da tradução sobre-arabizante das *Mile uma Noites*, de Mardrus.

A exotização pode caminhar para a vulgarização ao passar um vernacular estrangeiro para um vernacular local: a gíria de Paris traduz o *lunfardo* de Buenos Aires, o "falar normando", o dos camponeses russos ou italianos. Infelizmente, o vernacular não pode ser traduzido a outro vernacular. *Só as coínés, as línguas "cultas", podem entretraduzir-se*. Tal exotização, que transpõe o estrangeiro de fora pelo de dentro, só consegue ridicularizar o original.

A DESTRUIÇÃO DAS LOCUÇÕES

A prosa abunda em imagens, locuções, modos de dizer, provérbios etc, que dizem respeito ao vernacular. A maioria deles veicula um sentido ou uma experiência que se encontram em locuções etc, de outras línguas.

Eis dois "idiotismos" do *Tufão*, de Conrad:

He did not care a tinkers curse / Damne, if this ship isn't worse than Bedlam!

O estudioso (*Apud* Van der Meerschen, 1986: 80) que cita estes dois idiotismos e sua tradução por Gide se espanta que este os tenha traduzido quase literalmente:

Ils'en fichait du juron d'un étameur! Que le diable m'emporte si l'on ne se croirait pas a Bedlam!

[Ele não se preocupava com a maldição de um estanhador / que o diabo me carregue se não se parece com Bedlam!]

Pois o primeiro podia ser traduzido por "Il s'en fichait comme d'un guigne" [Ele não dava a mínima importância], e o segundo parecia impor a substituição de "Bedlam" - incompreensível para um francês - por "Charenton", Bedlam sendo um famoso asilo inglês. Ora, ainda que o sentido seja idêntico, substituir um idiotismo pelo seu equivalente é um etnocentrismo que, repetido a grande escala, levaria à absurdidade, na tradução francesa de *Tu-fã*, de os personagens se expressarem com imagens francesas! Servir-se da equivalência é atentar contra a falância da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os *substituem*. Traduzir não é buscar equivalências. Ademais, querer substituí-las significa ignorar que existe em nós uma *consciência-de-provérbio* que perceberá imediatamente no novo provérbio, o irmão de um provérbio local. E assim temos:

Le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt. (francês)

[O mundo pertence aos que levantam cedo.]

Lheure du matin a de For dans la bouche. (alemão)

[A hora da manhã tem ouro na boca.]

Loiseau du matin chante plus fort. (russo)

[O pássaro da manhã canta mais forte.]

Al que madruga, Dios le ayuda. (espanhol)

[A quem madruga, Deus ajuda]

Numa obra em prosa - principalmente romanesca - as superposições de línguas são de duas espécies: dialetos coexistem com uma coiné, várias coínés coexistem.

O primeiro caso é ilustrado pelos romances de Gadda, de Grass, pelo *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, que recobre com seu "castelhano" diversos espanhóis latino-americanos, pela obra de Guimarães Rosa, em que o português clássico e falares do Nordeste do Brasil se interpenetram. O segundo, por J.M. Arguedas, A. Roa Bastos, cujo espanhol é modificado sintaticamente por duas outras línguas puramente orais, o quíchua e o guarani. Ainda há - caso limite - o *Finnegans Wake* de Joyce.

Nestes dois casos, a superposição das línguas é ameaçada pela tradução. Esta relação de tensão e de integração existente no original entre o vernacular e a coiné, a língua subjacente e a língua de superfície etc, tende a apagar-se. Como preservar em Roa Bastos a tensão guarani-espanhol? A relação entre o espanhol da Espanha e os espanhóis latino-americanos em *Tirano Banderas!* Talvez seja o "problema" mais agudo da tradução da prosa, pois *toda prosa se caracteriza por superposições de línguas mais ou menos declaradas*. O romance, diz Bakhtin (*apud Todoiov*, 1981: 89), reúne em si "heterologia" (diversidade dos tipos discursivos), "heteroglossia" (diversidade das línguas) e "heterofonia" (diversidade das vozes). Da heteroglossia, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, é um bom exemplo,, que o tradutor para o francês, Maurice Betz, soube em parte preservar: os diálogos entre o herói, Hans Castorp e a mulher que ele ama, Madame Chauchat. Os dois se comunicam em francês no original, e o que é fascinante, é que o francês do alemão não é o *mesmo* que o da jovem russa. Esses dois franceses, na tradução, estão enquadrados pelo francês desta. Maurice Betz deixou ressoar suficientemente o alemão de Mann para que os *três franceses* pudessem se distinguir e guardar, cada um, sua es-

trangeiridade específica. Sucesso raro, pois, na maioria das vezes, a tradução apaga esta superposição perturbadora.

As tendências que acabamos de analisar brevemente formam um todo que desenha indiretamente o que entendemos por *letra*: *a letra são todas as dimensões às quais o sistema de deformação atinge*. Este sistema, por sua vez, define uma *cena*. *figura* tradicional do traduzir. Não é o produto de princípios teóricos. Antes, estas teorias da tradução surgem deste fundamento para sancionar ideologicamente esta figura, posta como evidente. E só podem fazer isto. Toda *teoria* da tradução é a teorização da destruição da letra em favor do sentido. Trata-se de um ponto que não podemos desenvolver aqui.

A tradução regida por estas forças e tendências é fundamentalmente *iconoclasta*. Ela desfaz a relação *sui generis* que a obra instituiu entre a letra e o sentido, relação onde é a letra que "absorve" o sentido. Ela o desfaz para instituir uma relação inversa, onde das ruínas da letra deslocada brota um sentido "mais puro".

Não há nenhum "erro" no sentido banal. Mas uma espécie de necessidade. Pois é provável que *a destruição seja uma das nossas relações com uma obra* (na escrita). E provável que a obra chame também esta destruição. A liberação e a expressão do sentido operadas pela sistemática deformadora são importantes. Existem, aliás, outras maneiras de destruir uma obra: a paródia, o pastiche, a imitação e — principalmente - a crítica.²⁴

De fato, crítica e tradução (centrada no sentido) são os modos fundamentais da destruição das obras. Mas se esta destruição tem a sua necessidade, não significa que deva ser o *único* modo de relação com uma obra. Nem o modo preponderante.

Quando "criticamos" o sistema das tendências deformadoras, o fazemos em nome de uma *outra* essência do traduzir. Pois, se, de certa forma, a letra deve ser destruída, de outra - mais essencial - ela deve ser salva e *mantida*.

A ÉTICA DA TRADUÇÃO

Quando se estuda o sistema de deformação que intervém na figura tradicional da tradução, tem-se a impressão de que esta análise "negativa" invoca incessantemente uma analítica positiva, uma analítica do "traduzir bem". No entanto, é impossível passar diretamente de uma a outra. Procedendo assim, conseguir-se-ia apenas opor às *forças* deformadoras uma série de "receitas" mais ou menos concretas que levariam a uma "arte de traduzir", isto é, no fundo, a uma nova metodologia, não menos normativa e dogmática que as anteriores. Ora, é somente delimitando o *objetivo do traduzir* que as "receitas" antideformadoras podem fazer sentido, a partir da definição de princípios reguladores *não metodológicos*. Evidentemente, a analítica da tradução pressupõe em si mesma uma definição do objetivo tradutório, pois é só a partir de tal definição que as tendências deformadoras podem aparecer *como tais*. Para Colardeau ou Voltaire, Renan ou Gide, essas tendências eram inerentes à própria tradução. Propor uma analítica positiva implica, pois, (no mínimo) duas coisas: ter definido o espaço de jogo próprio da tradução (distinguindo-o das práticas hipertextuais), ter definido *o puro* objetivo da tradução, além das contingências históricas. Afirmamos que tal atitude (facilmente criticável de um ponto de vista historicista) é legítima.

TRADUÇÃO E COMUNICAÇÃO

A tradução só dependeria de uma metodologia se ela fosse apenas um processo de comunicação, de transmissão de "mensa-

gens" de uma língua de partida (dita língua fonte) a uma língua de chegada (dita língua alvo). Esta maneira de ver (e de nomear) as coisas é bastante difundida em "teoria" da tradução. Sua carga metafórica tecnológica é pesada e seria conveniente meditar sobre ela. Pois que ela coloca no mesmo plano a tradução de um texto técnico e a de uma obra, com base no fato de que se trata, nos dois casos, de uma "mensagem" enviada por um emissor numa língua *x* e transcrita numa língua *y* para um receptor. Novamente, o peso das metáforas técnicas é esmagador. Um texto técnico (se for possível falar aqui de *texto*) é certamente uma mensagem visando a transmitir de forma (relativamente) unívoca uma certa quantidade de informações; mas uma obra não transmite nenhum tipo de informação, mesmo contendo algumas, ela abre à experiência de um mundo. E somente num nível de abstração muito elevado que se pode encontrar-lhes um denominador comum, ao preço de amalgamar as *mensagens* e os *textos*. As mensagens, certamente, dependem de uma metodologia; os textos absolutamente não. Não se trata aqui de estabelecer uma hierarquia, mas de diferenciar definitivamente as áreas: um texto nunca é uma mensagem, e vice-versa. Isto tampouco significa que as obras só provêm de um puro artesanato intuitivo. Suas traduções, ao contrário, exigem uma forte sistematicidade: mas sistema não é método. Os princípios que regem a sistemática da tradução das obras dependem de um certo *objetivo*, e esta tradução só será comunicação se, *a priori*, ela se submeter a um imperativo mais forte que toda comunicação. Além disso, cada vez que a tradução dita "literária" se coloca como ato de comunicação, torna-se inevitavelmente não-comunicação. Enfim, o conceito de comunicação é para nós abstrato demais para definir a obra e sua tradução. É um conceito que a tecnologia confiscou definitivamente, e isso aceitamos. Pertence à tradútica, não à tradutologia.

Mas se poderia objetar: o tradutor não deseja "comunicar" ao público obras que sua ignorância da língua de origem o impede de "saborear"? Não estaria aqui o propósito último de toda tradução? O que fundamenta sua necessidade? Em outras palavras, a tradução não é sempre *introdução*?

Observa-se primeiramente o seguinte: cada vez que um tradutor coloca-se como objetivo tal "introdução", é levado a fazer "concessões" ao público, justamente porque ele tem como horizonte o público. E isso responde a duas leis (objetivas) do processo de comunicação, que Pierre Guiraud (1982: 461) formulou assim:

Mais se estende a divulgação, mais o conteúdo da mensagem se estreita [...] Diz-se tudo a todos, mas diz-se de uma maneira tão vaga que a mensagem se dissolve no nada.

É, como vimos, "podar" Dostoiévski para torná-lo supostamente legível a um grande número de leitores franceses.

A segunda lei pode ser formulada como segue: dos dois pólos (para simplificar) da comunicação, a comunicação de algo e a comunicação para alguém, é o segundo que sempre prevalece. Isto significa que há um *desequilíbrio* inerente à comunicação, que faz com que ela seja regida *a priori* pelo receptor ou pela imagem que se faz dele. De onde que a comunicação visando a "facilitar" o acesso a uma obra seja necessariamente uma manipulação, como se nota diariamente nas mídias. Para a tradução, este processo revelou-se sempre desastroso.

Esta situação conhece dois paralelos: o escritor que escreve para um público e o vulgarizador científico. Não nos estendemos sobre o primeiro caso que assinala sempre (mesmo não agradando a sociologia) obras de segunda ordem, epígonos ou repetições. O tradutor que *traduz para* o público é levado a trair o original, preferindo seu público, a quem também trai, já que apresenta uma obra "arrumada". É o velho dilema de Humboldt:

Cada tradutor deve obrigatoriamente encontrar um dos dois obstáculos seguintes: seguirá com demasiada exatidão ora o original às custas do gosto e da língua de seu povo, ora a originalidade do seu povo às custas da obra a traduzir²⁵ (*Apud Bemian*, 1984: 09).

Em termos de teoria da comunicação, isto resulta, segundo Guiraud (1982), no seguinte fenômeno:

Encontrar-se entre dizer tudo a ninguém, não dizer nada a todos, e as duas situações são inversamente proporcionais.

O dilema, no entanto, não é absoluto. Obviamente, o tradutor deve também pensar no público, ou, mais precisamente, na *legibilidade* da sua tradução - o que nos leva à segunda situação: a do vulgarizador científico que "traduz", se posso assim dizer, a língua especial em língua comum. Como se sabe, este tipo de "tradução" não é muito feliz: a língua especial perde, e a transmissão do saber não acontece. Aqui há tanta perda quanto na prosificação de um poema. Nos dois casos, o essencial da língua (especial ou poética) se desvanece. Isto acontece porque o vulgarizador só pensa na comunicação. A lei de Guiraud recai com toda força sobre ele. Pior ainda: a vulgarização produz a não-comunicação. Mas esse processo não é nada fatal. Atualmente, alguns físicos se esforçam em definir os princípios do que chamam, contra a vulgarização, de *popularização* da língua científica. A popularização procura uma transmissão que responde ao mesmo tempo à *natureza* desta língua e às possibilidades de *compreensão* do público não-científico. Isto exige uma reflexão aprofundada totalmente ausente no caso da vulgarização. O mesmo ocorre com a tradução: popularizar o original não significa vulgarizá-lo. Emendar as estranhezas de uma obra para *facilitar* sua leitura acaba por desfigurá-la, e, portanto, enganar o leitor a quem se pretende servir. Precisa-se, antes, como no caso da ciência, de uma *educação à estranheza*.

Que o objetivo da tradução não possa ser a simples comunicação (nem que seja pelo amor a ela), foi o que Benjamin (1971: 261-2) expressou da forma mais categórica:

Mas o que "diz" um poema? O que comunica? Muito pouco para quem o compreende. O que há de essencial não é comunicação, não é enunciação. Uma tradução, no entanto, que queira comunicar só poderia transmitir a comunicação - portanto, algo inessencial. Está nisso também um dos sinais que permite reconhecer uma má tradução [...]. Tocá-se de fato num segundo sinal característico da má tradução [...] uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial. Este será sempre o caso da tradução que se propõe servir ao leitor.

Esta crítica da comunicação se encontra em toda a reflexão de Benjamin sobre as obras, a tradução e a crítica. Não é este o lugar para ponderá-la; mas ela tem o mérito de varrer as banalidades que circulam a respeito da evidência do objetivo da tradução, com uma simples pergunta:

Uma tradução é feita para os leitores que não entendem o original?²⁶

A DIMENSÃO ÉTICA

Mas, então, em que consiste o objetivo "último" da tradução? Aquele que dá sentido à comunicação (cultural) que ela *também* é? Aquele que, além disso, *funda* esta comunicação?

Este objetivo mais profundo, como já falamos, é triplo: é ético, é poético, é, de certa forma, "filosófico". Filosófico na medida em que há na tradução (veremos com Hölderlin) uma certa relação com a *verdade*.

Falaremos, por enquanto, do que chamaremos de *objetivo ético*. A propósito da tradução, fala-se desde sempre de *fidelidade* e de *exatidão*. São duas palavras fundamentais, duas *Grundwörter* que designam a experiência da tradução.²⁷ Duas palavras repletas de sentido e história, principalmente, se se pensa em dois grandes poetas que as usaram, respectivamente, como virtudes poéticas por excelência: Hölderlin para a fidelidade, Rilke para a exatidão, a *Genauigkeit*. Fidelidade e exatidão se referem a uma *cena postura* do homem em relação a si mesmo, aos outros, ao mundo e à existência. E, do mesmo modo, certamente, em relação aos *textos*. Na sua

área, o tradutor é tomado pelo espírito de fidelidade e de exatidão. E a sua paixão, e é uma paixão ética e não literária ou estética. Lutero (1965: 198) em *Carta aberta sobre a tradução* expressou, com o entusiasmo que lhe é próprio, essa eticidade do traduzir:

Ah, traduzir não uma arte para qualquer um como o pensam os santos insensatos; precisa, para isso, um coração realmente piedoso, fiel, zeloso, prudente, cristão, sábio, experimentado, treinado. Por isso, afirmo que nenhum falso cristão nem espírito sectário podem traduzir fielmente.

O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro. Refiro-me aqui naturalmente a toda a meditação de Levinas em *Totalidade e infinito*. Essa natureza do ato ético está inserida implicitamente nas sabedorias gregas e hebraicas, para as quais, sob a figura do Estrangeiro (por exemplo, do suplicante), o homem encontra Deus ou o Divino. Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rejeitá-lo ou de tentar dominá-lo, não é um imperativo. Nada nos obriga a fazê-lo. Aquiles, na *Ilíada*, pôde desdenhar Príamo suplicando, e tudo o leva a fazer isso; mas pôde também atender à súplica, e assim, aceder a uma esfera que transcende a das suas proezas épicas.

Essa escolha ética é certamente a mais difícil que há. Mas uma cultura (no sentido antropológico) só se torna realmente uma cultura (no sentido do humanismo de um Goethe da *Bildung*) (Berman, 1983) se for regida - pelo menos em parte - por essa escolha. Uma cultura pode perfeitamente se apropriar de obras estrangeiras (vimos que é o caso de Roma) sem nunca ter com elas relações dialógicas. Mas neste caso, e por mais "civilizada" que seja, sempre lhe faltará o que faz de uma cultura uma *Bildung*. Friedrich Schlegel escreveu uma vez a respeito dos árabes:

A mania que tinham de destruir ou de jogar fora os originais, uma vez a tradução feita, caracteriza o espírito de sua filosofia. Por isso mesmo eram talvez infinitamente mais cultos, mas, com toda sua cultura, muito mais bárbaros que os europeus da Idade Média (*Apud* Lacoue-Labarthe & Nancy, 1978: 131).

Temos aqui - e pouco importa que o julgamento de Schlegel sobre a civilização árabe tenha ou não fundamento - o arquétipo da relação apropriadora e não-dialógica, não-ética.

Ora, a tradução, com seu objetivo de fidelidade, pertence *originariamente* à dimensão ética. Ela é, na sua essência, animada pelo *desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*. Isto não significa, em absoluto, que historicamente tenha sido sempre assim. Pelo contrário, o objetivo apropriador e anexionista que caracteriza o Ocidente sufocou quase sempre a vocação ética da tradução. A "lógica do mesmo" quase sempre prevaleceu. Isso não impede que o ato de traduzir obedeça a uma outra lógica, a da ética. Por isto, retomando a bela expressão de um trovador, falamos que a tradução é, na sua essência, o "albergue do longínquo".

Como eu estava dizendo: *abrir* o Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua. Abrir é mais que comunicar: é revelar, manifestar. Dissemos que a tradução é a "comunicação de uma comunicação". Mas é mais do que isso. Ela é, no âmbito das obras (que aqui nos ocupam), a *manifestação de uma manifestação*. Por quê? Porque a única definição possível de uma *obra* só pode ser feita em termos de manifestação. Numa obra, é o "mundo" que, cada vez de uma maneira diferente, se manifesta na sua totalidade. Toda comunicação concerne a algo parcial, setorial. A manifestação que a obra é, concerne sempre a uma totalidade. Ademais, é manifestação de um *original*, de um texto que não é somente primeiro em relação aos seus derivados translingüísticos, mas primeiro em seu próprio espaço de língua. Independentemente do fato que toda obra está ligada a obras anteriores no "polissistema" literário, ela é pura novidade, puro surgimento, o que Valéry Larbaud chamava o "feito do príncipe". O objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na *sua* língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade. E até, como dizia Goethe, em lhe dar uma *nova* novidade quando seu efeito de novidade se esgotou em sua própria língua. Que a tradução é a manifestação

determinada de uma manifestação, veremos com Hölderlin e Klossowski.

A ÉTICA E A LETRA

Ora, assim como o Estrangeiro é um ser carnal, tangível na multiplicidade de seus signos concretos de estrangeiridade, também a obra é uma realidade carnal, tangível, viva no nível da língua. E até sua corporeidade (por exemplo, sua iconicidade) que a torna viva e capaz de sobreviver durante séculos. Refiro-me aqui às reflexões decisivas de Benjamin em *A tarefa do tradutor*.

O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade - em todas as áreas - à letra. Ser "fiel" a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o "espírito" do contrato. Ser fiel ao "espírito" de um texto é uma contradição em si.

Charles Fontaine (*apud* Horguelin, 1981: 62), um tradutor do século XVI, escreveu em 1555, na sua introdução ao Primeiro Livro dos *Remédios de amor*, de Ovídio, que há:

três coisas que deve observar aquele que quer traduzir: a primeira, que perceba e verta os termos e ditos do autor o mais perto possível: o que se pode chamar a pele.

A segunda, que verta também o sentido por inteiro (pois é preciso ter curiosidade pelos termos para não abandonar o sentido ou torná-lo obscuro): o que se pode chamar o corpo.

A terceira, que verta e expresse também simplesmente a graça natural, a virtude, a energia, a ternura, a elegância, a dignidade, a força e a vivacidade do autor que ele quer traduzir [...]: o que pode chamar a alma da oração.

Deste texto antigo, retenhamos o seu imaginário, e além disso, o sentimento carnal da obra estrangeira que transmite:

pele — corpo — alma.²⁸

Pouco importa se Fontaine, no resto de sua introdução, diga que prefere o "sentido" e a "graça" aos "termos", anunciando assim o Classicismo e as "belas infiéis". Pois se percebemos as três palavras essenciais de seu texto, *pele*, *corpo*, *alma*, com a plenitude sensível que tinham no século XVI, elas se referem à corporeidade, à letra viva da obra.

Fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto. O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna esta literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve sua falância, sua *Sprachlichkeit* e realiza sua manifestação do mundo.

O objetivo ético da tradução e sua relação com a letra não foram melhor definidos no Ocidente que na Alemanha romântica e clássica, com Schleiermacher e Goethe.

Schleiermacher (1985) procede a uma crítica radical (para sua época) da tradução etnocêntrica e hipertextual.

Mas são as intuições de Goethe, dispersas em seus textos, que fornecem o mais rico e surpreendente material para uma reflexão sobre a tradução como literalidade e manifestação da manifestação. Falta ainda uma obra que reunisse a totalidade das notas de Goethe sobre a tradução, as obras e as línguas - bem como as suas próprias traduções. A meu ver, estas notas representam o que se escreveu de mais profundo sobre a tradução no Ocidente - antes de Walter Benjamin. Mais do que este último, Goethe varre todo o espaço emaranhado e múltiplo do traduzir em todas as suas dimensões. O centro de sua experiência é a tradução (literalizante) enquanto rejuvenescimento, *Verjüngung*, da obra. Certamente, Goethe, que não é teórico, não liga sistematicamente eticidade, literarismo e rejuvenescimento: somos nós, seus leitores, que o fazemos e *devemos* fazê-lo. Veremos a seguir, concretamente com Hölderlin e uma tradução moderna de Safo que se situa na mesma linha, que a tradução "literal" (vinculada à letra) é aquela que cumpre o objetivo ético e, mais profundamente ainda, esse momento da obra que é sua *Verjüngung*.

HÖLDERLIN, OU A TRADUÇÃO COMO MANIFESTAÇÃO

Toute "bonne" traduction doit abuser.²

[Toda "boa" tradução deve abusar.]

Jacques Derrida

No prefácio à sua tradução de *Agamenon* de Esquilo, Humboldt atribuiu certos limites para uma versão fiel às particularidades de seu original: o texto traduzido, ele declarou, deve parecer "estrangeiro", *yêmí&.f*, mas sem produzir uma impressão de "estranhamento", *Fremdheit*. As grandes traduções alemãs do início do século XIX obedecem a este princípio. A. W. Schlegel e Tieck, por exemplo, traduzem fielmente Shakespeare, mas, como diz Rudolf Pannwitz (1947: 192), sem chegar a "verter a majestosa barbárie dos versos shakespearianos". A tradução clássica e romântica alemã tenta atenuar essa barbárie que remete em Shakespeare ao obscuro, ao escatológico, ao sangrento, ao ultrajado etc. - em suma, a uma série de violências verbais. Ela recua, por assim dizer, frente a Górgona contida em toda a grande obra.

Antes de ver como Hölderlin, na mesma época, forçou decisivamente os limites colocados por Humboldt, proponho ler aqui alguns fragmentos de Safo (1966) traduzidos ao francês respectivamente por Édith Mora e Michel Deguy, pois isto pode esclarecer a complexa problemática hölderliana.

Aqui, com Safo, trata-se da Grécia, mas certamente não da barbárie. Ao contrário, estamos no âmbito da graça. Mas a "graça" sáfica, como veremos, é tão difícil de traduzir quanto a barbárie de Shakespeare ou a violência de Sófocles. Examinarei fragmentos de Safo, números 27 e 140, em Deguy, confrontando os dois últimos versos do primeiro poema e do segundo poema com o texto grego.

Fragmento n° 27 :

[...] ΕΥΚΟΙΤΤΙΟΥ γὰρ αἰ ΤΟ ΘῆΛῸΝ
αἰ ΚΕ ΤΙÇ ΚΑΙΨΑΧΧ ΤΟΤΡΑΡΟΝ

Tradução de Edith Mora:

*Ah combien souplement cede toujours la femme
Si elle ne songe, frivole, qu'au présent!*

[Ah quão docemente cede sempre a mulher/ se essa, frívola, pensa apenas no presente!]

Tradução de Michel Deguy:

*Flexible, en effet, toujours, le féminin
à chaque fois, légèrement, pense le présent.*

[Flexível, com efeito, sempre, o feminino/ cada vez que, levemente, pensa o presente.]

Fragmento n° 140:

γὰρ ἄκτος- ἄευκοίερα
ὄχτοςί αἴτοσῶτερα
τῆκτιόγων εὐμῆεοτέρη
τίττιου γαυποξέρα
πόσων ἀποτέρη
ἴλατιου εἰσὸν ἡμῶσῶτερα
ἄφου τιυκοτέρη

Mora:

<i>plus blanche que le lait</i>	mais branca que o leite
<i>plus souple que l'eau</i>	mais ágil que a água
<i>plus harmonieuse que les barpes</i>	mais harmoniosa que as harpas
<i>plus fière qu'une cavale</i>	mais orgulhosa que uma égua
<i>plus délicate que les roses</i>	mais delicada que as rosas
<i>plus douce qu'un moelleux manteau</i>	mais doce que um manto macio
<i>plus précieuse que l'or</i>	mais preciosa que o ouro

Deguy:

<i>Que lait?</i>	<i>plus blanche</i>	Que o leite?	mais branca
<i>Que source?</i>	<i>plus délicate</i>	Que a fonte?	mais delicada
<i>Que lyres ?</i>	<i>plus accordée</i>	Que as liras?	mais afinada
<i>Que cheval ?</i>	<i>plus fière</i>	Que o cavalo?	mais orgulhosa
<i>Que roses ?</i>	<i>plus tendre</i>	Que as rosas?	mais terna
<i>Que robe riche?</i>	<i>plus profonde</i>	Que o rico vestido?	mais profunda
<i>Que l'or?</i>	<i>plus précieuse</i>	Que o ouro?	mais preciosa

A tradução de Mora, no seu conjunto, é exata e cuidada. Ao ler os textos de Safo nesta versão, encontramos a poetisa "bela", "fresca", "feminina". Mas, *poeticamente*, tudo nela é banal. Tome-mos, por exemplo, os últimos versos do primeiro fragmento traduzidos por Mora:

*Ah combien souplement cede toujours la femme
Si elle ne songe, frivole, qu'au présent!*

[Ah quão docemente cede sempre a mulher/ se esta, frívola, pensa apenas no presente!]

Um lugar comum sobre a mulher ouvido mil vezes. No que concerne ao segundo fragmento, suas comparações também são

extremamente banais. De duas coisas uma: ou a poesia de Safo é isso mesmo, ou essas imagens, talvez vivas na época, difundiram-se tanto que perderam qualquer poder sobre nós. Trata-se, de qualquer modo, de uma tradução *decepcionante*, assim como as de muitos "grandes clássicos".

Leiamos agora a tradução de Deguy e, inicialmente, a do primeiro fragmento. Ela é quase literal, e apresenta um texto que, de imediato, "enuncia" algo muito diferente da outra tradução. Safo fala aqui (a respeito de Helena de Tróia) da *relação que o Feminino tem com o Presente*. Το ήθη não é "a mulher", mas "o feminino", o neutro do adjetivo grego correspondente. Safo não diz: a mulher pensa apenas no presente, mas: o Feminino tem uma relação essencial com a Presença e a Ausência. Se Helena só pensou no instante, isto é, em última análise, uma consequência do fato que ela mora - mesmo que com "leviandade" - no Presente. E isso que Safo diz *poeticamente*, e nós sabemos a partir de Heidegger que o coração do pensamento e da poesia gregos ç a experiência do Ser como Presença. A tradução de Mora encobre esta relação essencial, a de Deguy, mais literal, a revela.

Passemos ao segundo fragmento. Aqui, podem-se observar algumas mudanças na tradução de Deguy, não somente em relação à tradução de Mora, mas em relação ao original.

Deguy reproduz a ordem *grega* das frases, em que o comparativo vem depois. Em vez de "mais preciosa que o ouro", temos "que o ouro mais preciosa". Mas após "que o ouro", há um ponto de interrogação que não se encontra em Safo e, ademais, Deguy separa tipograficamente (com um espaço) a cadeia de "perguntas" e de "respostas". Tanto que o poema pode, de certa forma, ser lido vertical e horizontalmente, que o comparado e o termo comparante aparecem mais claramente. Tudo é mais perceptível que na versão de Mora. Nela, as comparações são traduzidas, mas não sua *imediatez*, seu frescor de comparações. Tudo ocorre como se a tradutora não tivesse considerado os dois milênios de comparação

que pesam sobre o poema, sem se questionar sobre como verter palavras da manhã com palavras da noite?

Outras modificações: os substantivos e adjetivos, que passam do registro "poetizante" ao registro "concreto":

Harpe [harpa]	torna-se	lyre [lira]
Harmonieux [harmonioso]		accordée [afinada]
Cavale [égua]		cheval [cavalo]
moelleux manteau [manto macio]		robe riche [rico vestido]

Do ponto de vista lexical, a tradução está livre das poetizações que a banalizam. E verdade que *EUJÈÀiç* significa "harmonioso", mas seu sentido primeiro é "afinado".

Continuemos: despoetização e desbanalização passam por uma tradução literal das palavras na sua ordem grega de aparição, o tradutor esforçando-se para verter o sentido primeiro das palavras do original, usando palavras muito simples, mas intervindo também no texto, *acentuando-o*.

Que l'or? plus précieuse

[Que o ouro? mais preciosa]

destaca, isto é, acentua, "or" e "précieuse".

Plus accordée que des lyres

[Mais afinada que as liras]

não produziria grandes efeitos, mas

Que lyres? plus accordée

[Que as liras? mais afinada]

torna o termo usado "lyre" mais concreto. Mais importante ainda: esta acentuação por interrogação não é arbitrária, pois cor-

responde a uma certa ligação sáfica da interrogação com a comparação, assim como aparece no fragmento n° 117.

*A quoipuis-je te comparer, cher fiancé ?
Je te comparerai le mieux à un rameau flexible.*

[A quem te posso comparar, caro noivo?
Te compararei antes a um ramo flexível.]

É o laço imemorial - pensem nos poemas célticos irlandeses - entre questionamento e comparação. A acentuação sublinha no original o que já está ali de forma *latente*.

Estamos, então, frente a poemas que se tornaram falantes. Nossa língua sofre o assalto da outra língua, mas o estranho é que ela aparece também como mais jovem, exatamente onde em Mora ela parece de certa maneira velha e gasta. Investida pelo grego, ela se torna mais pura, arrancada à sua surdina. É evidente que os limites entre o "estrangeiro" e o "estranho" foram discretamente perturbados. Houve uma dupla violência: sobre a língua para a qual se traduz, mas também sobre o original. De certo modo, a tradução produziu um texto mais *desconcertante* que o de Safo, mas este desconcerto já existia, oculto, na poetisa. Pode-se dizer que ela voltou à *origem do original*. Lembremos daquilo que dizia Alain (1934: 56-7), que concluía assim:

E mais inglês que o inglês, mais grego que o grego, mais latim que o latim. Ao aplicar portanto este método de pedreiro, em Shelley [...], eu chegava a um Mallarmé em projeto e mal esboçado.

Shelley! mais inglês que em inglês, Safo mais grega que em grego! Arrancada à sua língua materna, mas de tal maneira que *se acople* à língua para a qual se traduz, a obra resplandece: Safo brilha novamente na dupla luz das duas línguas unidas. Mas, ao mesmo tempo, é o francês da tradução que aparece "mais francês que o francês", como rejuvenescido, e o fato de que as duas línguas se acoplam não contradiz o fato de que no próprio acopla-

mento, cada língua manifesta sua pura diferença. Neste acoplamento *diferenciante*, a obra se revela e se abre para nós. Safo se torna nossa contemporânea, embora traduções mais clássicas a levem às profundezas milenárias e a tornem estrangeira no mau sentido da palavra. A estrangeiridade da tradução mestiçante/diferenciante abole a má estrangeiridade do tempo e do espaço.

Isso não acontece sem violência.

E foi Hölderlin o primeiro a exercer esta violência da tradução.

HÖLDERLIN: ANTÍGONA E ÉDIPO REI, DE SOFÓCLES

Não examinarei aqui a totalidade das traduções feitas por Hölderlin, mas unicamente as de Sofócles, publicadas antes de enlouquecer. Os fatos são bem conhecidos: em 1804, Hölderlin publica num pequeno editor sua tradução das duas tragédias, precedida por uma longa e difícil introdução. Tudo leva ao fracasso: os inúmeros erros tipográficos da obra, o conhecimento (filológico) imperfeito que Hölderlin tinha do grego, o fato de que usou uma edição do original também errônea, e finalmente as particularidades da sua tradução. Esta foi quase unanimemente rejeitada, e só no século xx será reconhecida como uma das maiores traduções não somente da tradição alemã, mas da história ocidental.

Para entender melhor o que está em jogo, é bom lembrar que quando Hölderlin publica suas traduções, vive-se uma época de grandes traduções na Alemanha - em que o ato de traduzir é considerado como um dos momentos fundamentais da constituição da cultura, da *Bildung*. A Alemanha romântica e clássica postula, como um axioma absoluto, que *nenhuma cultura "nacional" é possível sem uma passagem pelo estrangeiro*, e neste movimento circular próprio-estrangeiro-próprio, a *tradução* tem um papel relevante.

Ademais, a filosofia da tradução elaborada por Herder, Voss, Goethe, Humboldt, A. W. Schlegel e Schleiermacher se opõe explicitamente à tradição francesa das "belas infiéis", tradição repre-

sentada na Alemanha por Wieland, que, como Voltaire na França, retomava Shakespeare, e se autoneameava "mediador melhorador". A partir de então, tratou-se de restituir da forma mais fiel possível todas as "particularidades" dos originais, e esta exigência tem um duplo fundamento: a *sacralização das obras e de sua língua*, e a lei enunciada acima - a tradução só pode ser uma passagem pelo estrangeiro *formador* se ela não for uma simples aclimação/aneção deste. Os únicos limites desta passagem são aqueles fixados por Humboldt.

Ora, Hölderlin revoluciona toda esta filosofia. Redefine os limites da tradução clássica e romântica ao propor uma versão arquiliteral de Sófocles, e se permite principalmente *modificar* o texto deste de tal forma que só podia parecer arbitrário aos seus contemporâneos. Enfim, é todo o movimento da *Bildung*, toda a passagem pelo estrangeiro para atingir o "próprio" que estava sendo questionado, como o mostra a célebre carta para Böhlerdorff:

Nada é mais difícil de aprender do que o livre uso do nacional. E acredito que é justamente a clareza da apresentação que é para nós originalmente tão natural quanto para os gregos o fogo do céu. E a razão pela qual serão *superáveis* mais no esplendor da paixão [...] que na sua homérica presença de espírito, que é o dom da apresentação [...]. Os gregos são menos mestres do páthos sagrado, porque lhes era inato; destacam-se, ao contrário, no dom da apresentação [...], apropriando-se assim do elemento estrangeiro. Para nós, é o inverso [...]. Mas o que é próprio deve ser aprendido tanto quanto o que é estrangeiro. Por isso que gregos são indispensáveis. Porém, não poderemos encontrá-los naquilo que nos é próprio, nacional, pois, mais uma vez, o *livre* uso do que nos *é próprio* é o que há de mais difícil.³⁰ (Hölderlin, 1965: 97-8)

O movimento circular da *Bildung*.

↳» próprio —i

T_estraneiro <J

Hölderlin opõe dois movimentos simultâneos, *aprova do estrangeiro* e a *aprendizagem do próprio*, cada um desses movimentos corrigindo o que o outro pode ter de excessivo. Esta nova lei im-

prime o ritmo dialético da *Bildung*, e, por extensão, a função humanista da tradução. De fato, a tarefa tradutória de Hölderlin é impensável sem sua teoria especulativa da tragédia e sem sua reflexão sobre os estatutos antagonistas da arte grega e da arte "hespérica" (ocidental).

A arte grega, para o poeta, tem como elemento original o "fogo do céu", o "entusiasmo excêntrico". Para dominar este elemento, ele conquistou o domínio do seu oposto, a "clareza da exposição", a "sobriedade junoniana e ocidental" - isto é, a racionalidade do logos. Mas, assim, renegou sua própria origem.

O estatuto da arte ocidental é inverso, já que seu elemento primeiro é a clareza da exposição, e ela teve que conquistar o "fogo do céu", que é para ela a dimensão mais estrangeira.

Tanto que cada um acabou por "destacar-se" no que lhe é mais oposto.

A tradução de Sófocles apresenta duas frentes: ao mesmo tempo, salientar, na obra grega, o que foi "renegado" (o fogo do céu) e aproximar de nós esta obra tornando-a - onde é preciso - mais *sóbria* do que é, e veremos como, com os *nomes dos deuses*, estes dois princípios coincidem.

Hölderlin expressou numa carta de setembro de 1803 ao seu editor o *estatuto duplo* de sua tradução:

Espero dar da arte grega, que nos é estrangeira, pelo fato da sua adaptação à natureza grega e de defeitos aos quais sempre acomodou-se, uma apresentação mais viva do que de costume ao fazer sobressair ainda mais o elemento oriental que ela renegou e ao corrigir seu defeito artístico onde ele se encontra (Hölderlin, 1965: 35).

Alguns meses depois, ele escreve novamente para o seu editor:

Acredito ter escrito tudo contra o entusiasmo excêntrico, e assim ter alcançado a simplicidade grega (Hölderlin, 1965: 35).

Jean Beaufret resumiu muito bem esta problemática:

Orientalizar a tradução é como desterrar a tragédia grega, preservando sua inigualável sobriedade. As "correções" de Hölderlin têm portanto um duplo sentido, e é nessa ótica complexa que se deve examinar todos os 'desvios de tradução', pois se o poeta moderno se comporta *como um traidor*, ele também se comporta *de maneira sagrada* em relação com o original grego (Hölderlin, 1965: 35).

O que se há de considerar é que a obra não aparece aqui como uma realidade imóvel, estática, imutável que se deve ser reproduzida - mas também não (caso do classicismo) como um simples substrato que deve ser modificado e embelecido num modo hipertextual: ela é antes o lugar de um *combate* entre duas dimensões fundamentais, e a tradução *intervém* como um momento na vida da obra em que este combate é reativado, mas *em sentido contrário*, já que o ato de traduzir consiste em acentuar o princípio ou elemento que o original ocultou. O que pode ser esquematizado da seguinte forma:

Sófocles: fogo do céu ~* sobriedade

Hölderlin: sobriedade —• fogo do céu

Esta acentuação, na medida em que *revela o ocultado* do original, é uma *manifestação*. E dado que esta manifestação só pode se produzir transformando a obra em alguns dos seus traços, ela é uma *violência*. Uma violência dupla, já que atenta contra o original seja para aproximá-lo, diz Hölderlin, do nosso "modo de representação", seja para aproximar-wí deste modo — e isto será a tradução "literal" onde o grego invade o alemão, produz o que Hofmannsthal chamava *das Griechisches der deutschen Sprache* [os elementos gregos da língua alemã]. Mais ainda: esta tradução "literal" irá num duplo sentido: reencontrar as significações primeiras das palavras *gregas*, mas, para transmiti-las até nós, chegar ao sentido original das palavras *alemãs*, usar a "velha língua" de Lutero, o dialeto suábio etc, *para tentar restabelecer a força falante do grego pela força falante do alemão*.

No que concerne à estrutura da tragédia grega, Hölderlin tenta manifestar, pela tradução, o que ele chamou nos seus textos especulativos o *Grundton*, o tom básico da obra. Como o diz Manfred Kerkhoff (1985), há, segundo o poeta,

uma tensão "TOVOÇ" entre o que "aparece" no texto — também chamado "caráter artístico" ou "tom metafórico" - e o que está escondido, mas "significado" (*Bedeutung*), ou seja, o "tom básico" (*Grundton*) que determina o conjunto textual sem se apresentar *in persona*. Em tal "revelação por dissimulação", o *conflito* dramático só é a expressão (*Ausdruck*) da harmonia, e esta expressão *per contrariam* do "fundo", produzida por uma organização rítmica de tons principais (*Haupttöne*) e de tons secundários (*Nebentöne*), deve tornar-se aparente na tradução.

A partir desse princípio, temos uma série de operações precisas:

— uma tradução literal/etimologizante,

- uma tradução utilizando o velho alemão, o suábico, a linguagem pietista,

- intensificações do original,

— modificações do texto de Sófocles.

Estas operações - aparentemente diversas - vão no mesmo sentido. Quero dizer que literalidade, dialetização, intensificações e modificações formam um todo sistemático, coerente, visando a ressaltar o *Grundton* da obra. A tradução de Hölderlin é, talvez, inacabada e às vezes excessiva, mas sua lógica é rigorosa. Vejamos agora com alguns exemplos como o poeta traduziu Sófocles.

TRADUÇÃO LITERAL E ETIMOLOGIZANTE

No início da peça, Ismena interpela Antígona assim (verso 21):

Τι σ'ÉΟΤΙ; Σὺ Ἀόϊς γὰρ ΤΙ Κἀξαιῖν'ÉΤροç

Mazon (1964) e Grosjean (1967) traduziram respectivamente:

De quoi s'agit-il donc? Quelque propôs te tourmente, cest clair (v. 20).

[De que se trata? Alguma coisa te atormenta, está claro]

Qu'y a-t-il? quelque histoire t'assombú, je le vois.

[O que há? alguma coisa *te assombra*, eu vejo]

Hölderlin escolheu traduzir o verbo ΚΤΑΧΕΥΩ conforme seu sentido primeiro, "ter a cor da púrpura", e não conforme seu sentido derivado, "melancólico, atormentado". Em alemão:

Was ist's, du scheinst *ein rotes Wort zu färben?*

Literalmente:

O que há? Parece *tingir uma vermelha palavra*.

Lacoue-Labarthe (1978), na sua tradução da tradução de Hölderlin, propõe sutilmente:

Qu'y a-t-il? Tu sembles broyer un pourpre dessein (v. 21).

[O que há? Parece abandonar-te a uma púrpura intenção]

Vê-se aqui como Hölderlin escolheu uma hiperliteralidade, onde Grosjean se atem a uma literalidade mais clássica (ΣΤΙΟΣ' *história*, ΚΑΧΟΥΓΟ' *assombrar*), e onde Mazon, com a escolha de "atormentar", perde completamente a conexão que ainda ligava "assombrar-se" com "ter a cor da púrpura". Pode-se, obviamente, explicar o literalismo etimologizante do poeta pelo seu conhecimento lacunar do grego, e rir do exagero desse verso com Voss e Schiller. Mas na realidade, ele implica a essência da palavra trágica: Ο ΕΪΠΟ "vermelho" de Antígona corresponde exatamente à palavra *tödtlich-jütktisch*, efetivamente homicida, que, para Hölderlin (1965: 78-9), é a essência do trágico de Antígona. A tradução "arcaizante" do verbo ΚΑΧΟΑΩ não é um detalhe, pois Hölderlin, ao escolher o sentido originário da palavra, desvela o "fogo do céu", o "entusiasmo excêntrico", que é o elemento oculto da peça.

Outro exemplo de tradução literalizante. Quando Tirésias diz (em Grosjean):

*Assis surmon antique siège augural
ou fai à ma portée toute espece d'oiseaux... (v. 999-1000)*

[Sentado no meu antigo assento augural
Onde tenho ao meu alcance toda espécie de pássaros]

tem-se a tradução do grego οὐρανοσκοπός significando inicialmente "que observa o vôo dos pássaros", passou a querer dizer "augural". Mas Hölderlin mantém o sentido primeiro, isto é,

*sur l'antique siège, fétais assis, regardant les oiseaux
là ou, devant moi, tous les oiseaux ont leur havre (v. 1036-1037).*

[no antigo assento, estava sentado, olhando os pássaros
onde, na minha frente, todos os pássaros têm seu refúgio]

Vôgelschauend traduz literalmente o sentido original de
Ὀὐρανοσκοπός.

Em outro momento, Hölderlin propõe para Κόσμος "mundo", onde todas as outras traduções preferem "ordem". Esta pesquisa da origem leva-o a decompor - conforme uma tradição da Antigüidade - o nome de *Perséfone* em Τῆεποις "ruína", e ἴσχυος "luz", onde Grosjean traduz:

*prison perpétuelle ou je me rends
auprès des miens, ces morts sans nombre
que Perséphone a reçus chez les défunts (v. 892-894).*

[prisão perpétua aonde me dirijo
junto aos meus, esses mortos inúmeros
que Perséfone recebeu no mundo dos defuntos].

Temos então, de forma mais enigmática, *zornigmitkidig* remetendo à ruína:

*[...] J'y vais rejoindre
les miens que chez les morts, pour laplupart,
lorsqu'ils eurent trepasse, une lumière
asaluésdanslafureurdesapitié(zomigmiüeidig) (v. 923-926).*

[...] Ali me encontrarei
com os meus os quais no mundo dos mortos, em maioria,
quando pereceram, uma luz
os saudou na fúria de sua piedade].

As INTENSIFICAÇÕES

"Intensificação" é o termo empregado por Beissner (1961) para as acentuações introduzidas por Hölderlin no texto de Sófocles. Observamos que a tradução de KaAxcuvco é por si mesma uma maneira de intensificar este verbo. Mas a acentuação pode estender-se a passagens inteiras, especialmente em *início de cena*. Eis vários exemplos onde Hölderlin ultrapassa o texto grego tornando-o mais violento.

Onde Grosjean traduz:

*Voilà celle qui a commis le délit.
Nous l'avons surprise à enterrer. Ou est Créon? (v. 384-385)*

[Eis aquela que cometeu o delito,
Surpreendemo-la enterrando. Onde está Creonte?]

o alemão é nitidamente mais brutal:

*Die ist's. Die hat's gethan. Die griffen wir,
da sie das Grab gemackt, doch wo ist Kreon? (v. 400-401).*

Retraduzido (com dificuldade!) em francês, temos:

*Cest elle. Cest elle qui l'a fait. Nous l'avons prise
à fabriquer le tombeau. Mais ou est Créon?*

[Foi ela. Foi ela que fez isso. Nós a pegamos
fabricando o túmulo. Mas onde está Creonte?]

Numa outra passagem, Creonte interpela Antígona. Para Grosjean:

*Toi qui tes glissée à mon insu dans ma maison
comme une vipere pour boire mon sang... (v. 531-532)*

[Tu que entraste despercebida na minha casa
Como uma víbora para beber meu sangue...]

Para Hölderlin:

*Ja! du! die du drin hoks, daheim, wie Schlangen,
Geborgen und mich aussaugst! (v. 552-553).*

Na tradução de Lacoue-Labarthe:

*Te voici, toil qui te dissimules, tapie comme un serpent
dans ma demeure et me sucés le sang ! (v. 552-553).*

[Aqui estás! tu que te dissimulas, enroscada como uma serpente
em minha casa e me sugas o sangue!]

Nos versos que seguem, é evidente que o poeta quis ressaltar o que em Sófocles remete ao "fogo do céu", acentuando uma descrição que lhe parecia sem dúvida estática demais ou convencional. Grosjean propõe:

*Ainsi en fut-il jusqu'à l'heure ou le disque solaire
parvint resplendissant au zénith
et l'embrasa de son feu... (v. 415-417).*

[Assim foi até a hora em que o disco solar
atingiu resplandecente o zênite
e abrasou-o com seu fogo...]

E Hölderlin (na tradução de Lacoue-Labarthe):

*Et cela dura longtemps, jusqu'à ce que, se disloquant,
l'orbe du soleil vint s'incliner à l'aplomb
de l'Éther et que s'embrasât l'incendie... (v. 431-433).*

[E isso durou muito tempo, até que, deslocando-se,
O orbe do sol veio inclinar-se no aprumo
Do Éter e que se abrasou o incêndio...]

OS RECURSOS AO ANTIGO ALEMÃO E AO SUABIO

Estes recursos estão presentes tanto nos poemas quanto nas traduções. Mais uma vez: como se necessitasse de um alemão mais originário para traduzir um grego originário. Alguns exemplos: TIOVOS, "pena" (Grosjean traduziu por "dor") é traduzido por

Arbeit, a qual significa "pena" e não "trabalho", em antigo alemão e, ainda hoje, em suábio. Hölderlin prefere *gescheuet* a *gescheit*, isto é, a forma antiga de "sensato". *Blick*, "olhar", é traduzido por *Blitz*, "relâmpago". A tradução do poeta não é por isso simplesmente arcaizante como muitas traduções românticas alemãs ou francesas. Antes: ela ressuscita o arcaico do alemão para acolher o arcaico do grego, e isto está ligado à intensificação, pois todas essas palavras — dialetais ou antigas - tiradas do "fundo" da língua são mais fortes, contribuem a edificar a grande língua selvagem que, além do classicismo, deve falar na tragédia. Que a tradução de Hölderlin tenta deliberadamente destruir a visão "clássica" da arte grega, é o que vamos ver com as modificações feitas ao original, que são de vários tipos, e geralmente em duplo sentido: de um lado, elas "ocidentalizam" o texto, do outro, o "orientalizam", liberando seu *Grundton*.

AS MODIFICAÇÕES

São numerosas e muitas vezes enigmáticas. A mais impressionante, talvez, é aquela que concerne aos nomes dos deuses. De fato, Hölderlin suprime-os muitas vezes, substituindo-os por outras denominações. Zeus torna-se o "Pai da Terra" ou o "Mestre da Terra". Ares, o "Espírito da Guerra". Eros, o "Espírito do Amor" ou o "Espírito da Paz". Afrodite, a "divina Beleza". Baco, o "Deus do Prazer". Geralmente, os deuses tornam-se os "celestes", os demônios, os "deuses da outra margem", os "deuses de nossos pais", os "espíritos protetores do país paterno" etc. Pode-se interpretar essas modificações num duplo sentido. Em primeiro lugar, ao suprimir os nomes gregos dos deuses, Hölderlin apaga de vez todo o imaginário humanístico-barroco da Antigüidade, e as novas denominações se aproximam da *essência* das figuras divinas na sua originalidade "oriental", é o que afirma Reinhardt (1983: 16-31). Mas, em segundo lugar, ao rebatizar os deuses "Espírito", "Pai" etc,

Holderlin os aproxima, como ele mesmo diz, ao "nosso modo de representação", os ocidentaliza - pois para nós, a divindade é Espírito: é assim que Lacoue-Labarthe percebe as modificações feitas pelo poeta. Na realidade, todas têm esse duplo sentido e correspondem exatamente ao que Holderlin anunciou nas suas cartas. Sófocles é, simultaneamente, orientalizado e ocidentalizado, e aqui aparece claramente o segundo princípio da tradução, que vem equilibrar o primeiro (a acentuação): o princípio de limitação ou de "sobriedade". No caso dos nomes dos deuses, os dois princípios são indiscerníveis.

Outras modificações afetam o sentido do próprio texto, e aqui, refiro-me às análises de Reinhardt e de Lacoue-Labarthe, bem como a de Beaufret, especialmente na passagem concernente à Dânae e Zeus. Eis então - analisados sumariamente — os princípios que regem a tradução holderliniana de Sófocles. Grande é a tentativa de considerar (por exemplo com Reinhardt) esta tradução como sendo uma exceção única, como um empreendimento em que Holderlin "aplicou" antes de mais nada sua poética a um autor essencial para ele. Se fosse o caso, não se poderia tirar dela nenhuma "lei" para nossa experiência da tradução - nenhum ensinamento. Afirmo, ao contrário, que Holderlin nos transmitiu algo fundamental, concernente à essência da tradução em geral. É - como já falei - a tradução como *manifestação da origem do original*, como *acentuação sóbria* ou, nas palavras de Jean Beaufret, "desterro que repatria" (Holderlin, 1965). Podemos dizer que: supondo que a oposição do "fogo do céu" e da "clareza da exposição" vale para Sófocles e a poesia grega, e que a acentuação do primeiro princípio é o único meio de aceder — *via* tradução — a esta arte na sua origem, o esquema de Holderlin serve para outras obras? Para Dante, Shakespeare, Góngora, Milton, Racine? Para Joyce, Kafka, Broch, Proust, Hopkins, Celan, Roa Bastos? Com certeza. É evidente que "fogo do céu" e "clareza de exposição" não se manifestam da mesma maneira nestas obras (citadas ao acaso) que em

Sófocles. Mas o esquema de Hölderlin concerne a *toda obra enquanto obra*, e, a partir daí, a tradução é colocada cada vez frente à mesma tarefa, que não é nem transformação literária (como o diz Borges nas suas *Versiones homéricas*) nem reprodução: ela tem como finalidade atualizar o conflito que é a vida destas obras. O que está em jogo aqui é a *relação da tradução com a verdade*, é a aparição, com Hölderlin, de um conceito da *verdade da tradução* que não é mais o da *adequação* ao original, com sua fachada imóvel, por assim dizer, do original. E é isso que o poeta suábio nos deixou para reflexão, para nosso agir de tradutores.

CHATEAUBRIAND, TRADUTOR DE MILTON

Quando Chateaubriand publica, em 1836, sua tradução de *Paraíso Perdido*, de Milton, a França está no auge do período "romântico". Do ponto de vista que nos concerne, isto significa duas coisas. Com a penetração dos romantismos inglês e alemão, há um grande movimento de tradução que, basicamente, quis romper com a tradução clássica das "belas infieis" e ater-se - exatamente na linha de Humboldt (mas sem a reflexividade especulativa própria da cultura alemã da época) - às "particularidades" dos originais. Além disso, houve também na França uma revalorização do ato de traduzir, como testemunham estas linhas de Victor Hugo:

Eles [os tradutores] superpõem os idiomas uns aos outros e, às vezes, com o esforço que fazem para levar e alongar o sentido das palavras para as acepções estrangeiras, aumentam a elasticidade da língua. Com a condição de não chegar até a ruptura, esta tradução sobre o idioma o desenvolve e o engrandece³¹ (*Apud* Meschonnic, 1979: 63).

Em outra parte, Hugo - no espírito do seu século - afirma que os tradutores traduzem

como os engenheiros tornam transitáveis as altas montanhas³² (*Ibid.*).

Mas esta abertura ao Estrangeiro, que não quer chegar "até a ruptura", foi preparada por todas as mudanças da Revolução e do Império de duas maneiras. Em primeiro lugar, Revolução e Império percorreram a Europa, e até mesmo o Oriente, com a expedição ao Egito que teve um imenso impacto cultural. Esta expe-

dição teve como conseqüência, inclusive, a primeira decifração de uma língua antiga até então incompreensível, o egípcio, e isto graças a uma dupla tradução: a da pedra de Roseta, onde o mesmo texto está gravado em três línguas. Em segundo lugar, Revolução e Império produziram um forte contingente de exilados entre os escritores franceses: o próprio Chateaubriand, Madame de Staél, Benjamin Constant, Joseph de Maistre, Rivarol, Delille, Bonald, etc. De fato, a tradução de *Paraíso Perdido* é fruto do exílio.³³ A experiência feita por estes escritores teve uma importância decisiva sobre a *estrutura* da cultura francesa. Ela a abriu para o Estrangeiro, como o atestam *De l'Allemagne*, de Madame de Staél, o *Essai sur la littérature anglaise*, de Chateaubriand, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, de Joseph de Maistre.

O OBJETIVO DA LITERALIDADE

Em 1836, Chateaubriand é, sem dúvida, o mestre incontestado da grande prosa francesa. Ele a elevou a um grau de elaboração que provavelmente só será superado por Proust.

De onde, pois, escolheu ele traduzir Milton *literalmente*, isto é, renunciando deliberadamente aos imensos recursos desta prosa que ele domina magistralmente? Há uma *reviravolta* significativa, com a qual Pushkin - que seguia de perto a situação literária na França e o movimento das traduções - se espantou na época.³⁴ O próprio Chateaubriand se explicou nas suas "Remarques" (1982), que precedem a sua tradução.³⁵

Mas há que dizer desde já que esta escolha de literalidade deve-se ao mesmo tempo à estrutura da obra traduzida e à posição do tradutor.

A LITERALIDADE DO ORIGINAL E A LATINIZAÇÃO

Paraíso Perdido é, em primeiro lugar, um poema *cristão*, com um duplo horizonte e uma dupla fonte:

— a Bíblia, ao mesmo tempo na sua versão hebraica, na sua versão latina (a Vulgata) e na sua versão inglesa, a *Authorized Version*;

— a literatura latina.

Milton bebe em fontes gregas, italianas do Renascimento e barrocas (escreveu, na sua juventude, sonetos em italiano), mas, fundamentalmente, ele é determinado pela latinidade e a cristandade. E para ele, isto tem a ver com tradução e literalidade. O poeta repete, tal e qual, passagens da *Authorized Version*, traduz (transpõe) inúmeras imagens, locuções bíblicas, latinas, gregas, e italianas. *Esta prática intertextual do empréstimo passa pela tradução*. Chateaubriand o mostra muito bem nas suas "Remarques" (p. 118):

A escuridão ou as *trevas visíveis* lembram a expressão de Sêneca, *non ut per tenebras uideamus, sed ut ipsas* [Não para que vejamos através das trevas, mas as trevas mesmo].

Satã erguendo a cabeça por cima do lago de fogo é uma imagem emprestada da *Eneida*.

Pectora quorum inter fluctus arrecta.

[Os peitos delas levantados sobre as ondas.]

Milton fazendo Satã dizer que reinar no Inferno é digno de ambição, traduz Grotius: *Regnare dignum est ambitu, etsi in Tartaro* [Reinar é digno de ambição, mesmo se no Tártaro]. A comparação dos anjos caídos às folhas do outono foi tomada da *Ilíada* e da *Eneida*. Quando na sua invocação o poeta afirma que vai cantar coisas que ainda nunca foram ditas nem em prosa nem em verso, ele imita, ao mesmo tempo, Lucrecio e Ariosto:

Cosa non detta in prosa mai, ne in rima.

[Algo nunca dito em prosa nem em verso.]

O *lasciate ogni speranza* [Abandonai toda a esperança] é comentado assim de forma sublime: "Regiões de penas, obscuridade plangente onde a esperança nunca pode chegar, ela que chega para todos": *hope never comes that comes to ali* [nunca chega a esperança, que chega para todos].

Quando Milton representa os anjos *virados uns para a lança, outros para o escudo*, para significar virar à direita e à esquerda, este modo de falar poético é emprestado de um uso comum entre os Romanos: o legionário segurava a lança na mão direita e o escudo na mão esquerda: *declinare ad bastam uel ad scutum* [voltar-se para a lança ou o escudo]; assim, Milton serve-se de historiadores e poetas, e, como quem não quer nada, sempre ensina algo. Notem que a maioria das citações que acabei de indicar encontram-se nos trezentos primeiros versos de *Paraíso Perdido*; e deixei de lado outras imitações de Ezequiel, de Sófocles, de Tasso etc.

A palavra *estação* no poema deve às vezes ser traduzida pela palavra *hora*: o poeta, sem avisar, se tornou grego, ou antes, se tornou Homero, o que lhe era natural; ele transporta ao dialeto inglês uma expressão helênica.

Quando diz que o nome da mulher é tirado do nome do homem, quem o entenderia se não sabe que isso é verdade segundo o texto da Vulgata, *uirago*, e segundo a língua inglesa, *woman*, o que não é verdade em francês? Quando ele dá a Deus o *Império quadrado* e a Satã o *Império redondo*, querendo assim deixar a entender que Deus governa o céu e Satã o mundo, é preciso saber que São João, no Apocalipse, diz: "*Ciuitas Dei in quadro posita*" [A cidade de Deus estava assentada sobre uma base quadrangular. (João, 21,16)].

Em suma, a tradução e a tradução literal operam em toda a obra, assim como há uma intensa latinização do inglês. A isto corresponderá, para Chateaubriand, uma *tradução literal do que já é tradução literal no original*. Isto corresponde a um problema mais geral: *a relação interna que uma obra mantém com a tradução (o que ela contém em si de tradução e não-tradução) determina idealmente seu modo de tradução interlingual, bem como os "problemas" de tradução que ela pode apresentar*. Ou ainda: a relação que sua língua mantém com uma ou mais línguas (aqui o latim, o hebraico, o grego e o italiano) determina sua tradução para outra língua.

Ora, nestes dois pontos - cristandade e latinização - Chateaubriand se encontra com Milton. Pois ele também (de modo diferente) está ligado a estas duas dimensões. Sua tradução será, portanto, ao mesmo tempo *religiosa* e *latinizante*. Tanto que, nesse segundo ponto, ele afirma no final das "Remarques" (p. 120):

Para cumprir minha tarefa, eu me cerquei de todos as disquisições dos escolásticos: li todas as traduções francesas, italianas e latinas que encontrei. As traduções latinas, pela facilidade que têm em verter *literalmente* as palavras e seguir as inversões, me foram muito úteis.

Chateaubriand traduz Milton a partir do modelo das traduções latinas, porque estas autorizam versões literais. Há portanto uma correspondência flagrante entre o desvio do tradutor

Inglês francês

latim

e a escrita do autor que passa pela latinização do inglês.

O HORIZONTE RELIGIOSO

O horizonte *religioso* não é menos essencial, e tudo ocorre como se fosse necessário levar a sério a exclamação de Lutero ("Remarques", p. 120):

E por isto que afirmo que nenhum falso cristão nem qualquer espírito sectário pode traduzir com fidelidade.

Só podemos mecionar aqui e *enpassant* esta relação estrutural e histórica da religiosidade e da tradução. Encontramo-la em Hölderlin, sobre a qual escreve Karl Reinhardt (1982: 121):

Os dramas de Sófocles são para Hölderlin textos sagrados *recontrados* [...] Não basta [para o poeta] traduzir *Antígona*, com razão, aliás, como uma mensagem religiosa: é preciso ainda transpô-la na tonalidade religiosa do hespérico.

E assim que Hölderlin se esforçou para traduzi-los.

Isto significa que se a fidelidade (a literalidade) do tradutor deve ter fundamento, este é obrigatoriamente extra-literário: se situa *onde eticidade, poeticidade e religiosidade se unem*. É porque Chateaubriand traduz Milton "religiosamente" que ele o traduz

também "literalmente". Nem o original de *Paraíso Perdido* nem sua tradução existem fora deste horizonte religioso.

Há aqui, ao nosso ver, uma relação de essência entre a tradução e o religioso, como o enunciou indiretamente Benjamin (1971):

Pois, em qualquer grau, todas as grandes escrituras, mas no nível mais alto a Escritura Sagrada, contêm nas entrelinhas sua tradução virtual. A versão interlinear do texto sagrado é o modelo ou o ideal de toda tradução.³⁶

Steiner (1978: 297), em *Depois de Babel*, observa, a propósito da tradução de Chateaubriand, que seu francês é submisso ao latim, mas também

sugere que ele traz consigo o equivalente de uma *Authorized Version*. Como já observamos muitas vezes, tal equivalente não existe. Mas sua presença imaginária é indiscutível.

Temos portanto:

Paradise Lost

Paraíso Perdido

Authorized Version

Bíblia francesa (não existente)

Chateaubriand traduz Milton numa língua cristã francesa que seria a de uma *versão autorizada* não existente.

Vejamos agora as "Remarques" (p. 112). O tradutor anunciará desde o início suas intenções:

Se eu quisesse somente oferecer uma tradução *elegante* de *Paraíso Perdido*, aceitariam como suficientes meus conhecimentos em arte para que fosse possível atingir a altura de uma tradução desta natureza; mas, fiz uma tradução literal, com toda a força do termo, uma tradução que uma criança ou um poeta poderão seguir no texto, linha por linha, palavra por palavra, como um dicionário aberto diante de seus olhos.

Esta tradução literal se opõe às traduções anteriores, sejam "interlineares" no sentido escolar (Luneau), sejam elegantes e hipertextuais (Dupré de Saint-Maur). Chateaubriand ("Remarques", p. 116) observa com lucidez:

Até agora as traduções desta obra-prima foram menos verdadeiras traduções que *epitomes* ou *amplificações parafraseadas*, nas quais o sentido geral é apenas perceptível.

É necessário assinalar vários pontos. Em primeiro lugar, a "literalidade" de Chateaubriand não é uma "palavra por palavra" escolar ou filológica que viria - como em Luneau - ilustrar um comentário. Pois a "palavra por palavra", por definição horizontal e linear, é impotente para verter os diversos níveis apresentados no original, bem como sua espessura significante. A tradução de Chateaubriand não é "palavra por palavra" pois ela é em *prosa*, não em verso. Mas também não se trata de uma prosificação negativa: é uma tradução do que se vai chamar a partir de Baudelaire de "prosa poética".³⁷ Ademais, o poema "épico" ou "dramático" (e é o caso de *Paraíso Perdido*) mantém uma relação essencial com a grande prosa. Traduzir Milton em prosa não é obrigatoriamente traí-lo, mas submetê-lo a uma transformação (principalmente concernente à tensão rítmica) cujo impacto ainda não dominamos. Já é, em si, uma tradução. Só falta saber de que gênero. Hegel, na sua *Estética*, pensava que a poesia podia ser "traduzida" em prosa; Goethe também era desta opinião. Ao considerarmos essas opiniões de Hegel e Goethe que necessitariam de toda uma reflexão, não podemos portanto afirmar *a priori* que a tradução em prosa do *Paradise Lost* é uma simples limitação de Chateaubriand, que não era "poeta". Talvez o poema de Milton, prosificado pelo seu tradutor, corresponda ao que Benjamin chama de "núcleo prosaico de toda obra". Talvez a tradução-em-prosa deva ser considerada como *ura possível da* tradução de poesia para *algumas* obras. O questionamento fica em aberto, principalmente ao se tratar, como aqui, de uma tradução-em-prosa *literal*.

A RETRADUÇÃO

Há de se notar agora que esta tradução é uma *retradução*. É essencial distinguir dois espaços (e dois tempos) de tradução: o

das *primeiras traduções* e o das *retraduções*. A distinção entre estas duas categorias de tradução é um dos momentos de base de uma reflexão sobre a *temporalidade do traduzir*, cujo esboço — mas somente o esboço — encontraríamos em Goethe e Benjamin.³⁸ Aquele que retraduz não está mais frente a *um* só texto, o original, mas a *dois*, ou mais, o que desenha um espaço específico:

original—————primeira tradução

retradução(ões)

A retradução serve como original e contra as traduções existentes. E pode-se observar que é neste espaço que geralmente a tradução produz suas obras-primas. As primeiras traduções não são (e não podem *ser*) as maiores. Tudo acontece como se a secundaridade do traduzir se desdobrasse com a retradução, a "segunda tradução" (de certa forma, nunca há uma terceira, mas outras "segundas"). Quero dizer com isto que a grande tradução é *duplamente segunda*: em relação ao original, em relação à primeira tradução.

Tudo isto se aproxima muito da famosa tríade de Goethe:

tradução palavra por palavra (não-literária)

tradução adaptadora ou paródica

tradução interlinear elaborada

Para nós; isto significa: *a tradução literal é obrigatoriamente uma retradução, e vice-versa*. Sem refletir sobre a retradução, Steiner (1978) diz muito bem que:

o literalismo não é [...] o modo fácil e primeiro, mas o modo último.

Tal é o caso de Chateaubriand. Mas há mais: a tradução literal é a expressão de uma certa relação com a *língua materna* (que violenta obrigatoriamente). Tudo acontece como se, face ao original

e à sua língua, o primeiro movimento fosse de anexação, e o segundo (a retradução) de invasão da língua materna pela língua estrangeira. A literalidade e a retradução são portanto sinais de uma relação *amadurecida* com a língua materna; *amadurecida* significando: capaz de aceitar, buscar a "comoção" (Pannwitz) da língua estrangeira. Chateaubriand tinha tal relação amadurecida com sua língua; seu domínio absoluto da prosa clássica francesa lhe permitia abrir-se para tal relação.

O TRABALHOSOBRE-A-LETRA

Mas como ocorre o trabalho concreto do tradutor sobre a letra do texto inglês? Citemos ainda as "Remarques" (p. 114-5; 113-4; 117), de Chateaubriand, que abundam de exemplos:

No segundo livro de *Paraíso Perdido*, lê-se o seguinte :

"No rest, through many a dark and dreary vale
They pass'd and many a region dolorous,
O' er many a frozen, many a fiery Alp,
Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death;
A universe of death, which God by curse
Created evil, for evil only good.
Where ali life dies, death lives, and nature breeds,
Perverse, ali monstrous, ali prodigious things,
Abominable, inutterable, and worse
Than fables yet have feighd or fear conceived,
Gorgons, and hydras, and chimoeras dire."

"Elles traversent maintes vallées sombres et desertes, maintes régions douloureuses, par-dessus maintes Alpes de glace et maintes Alpes defeu: rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres et ombres de mort; univers de mort, que Dieu dans sa malédiction créa mauvais, bonpour le mal seulement; univers ou toute vie meurt, ou toute mort vit, où la nature perverse engendre toutes choses monstrueuses, toutes choses prodigieuses, abominables, inexprimables, et pires que ce que lafable inventa ou lafrayeur conçut: gorgones, et hydres et chimeres effroyables."

[“Atravessam muitos vales sombrios e desertos, muitas regiões dolorosas, sobre muitos Alpes de gelo e muitos Alpes de fogo: pedras, grutas, lagos, mares, grotas, antros e sombras de morte; universo de morte, que Deus na sua maldição criou mau, bom apenas para o mal; universo onde toda vida morre, onde toda morte vive, onde a natureza perversa engendra todas as coisas monstruosas, todas as coisas prodigiosas, abomináveis, inexprimíveis, e piores do que a fábula inventou ou o medo concebeu: górgones e hidras e quimeras terríveis.”]

Aqui a palavra repetida *many* foi traduzida pelo velho termo francês *maintes*, que produz ao mesmo tempo uma tradução literal e a mesma consonância. O famoso verso monossilábico tão admirado pelos ingleses:

Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death,

tentei vertê-lo pelos monossílabos *rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres* e *ombres de mort* [pedras, grutas, lagos, mares, grotas, antros e sombras de morte], suprimindo os artigos. A passagem vertida desta maneira produz efeitos de harmonia similares; mas, confesso, em prejuízo da sintaxe. Eis a mesma passagem, traduzida conforme todas as regras da gramática por Dupré de Saint-Maur:

"En vain traversaient-elles des vallées sombres et hideuses, des régions de douleur, des montagnes de glace et de feu; en vain franchissaient-elles des rochers, des fondrières, des lacs, des précipices et des marais empestés, elles retrouvaient d'épouvantables ténèbres, les ombres de la mort, que Dieu forma dans sa colere, au jour quil créa les maux inséparables du crime; elles ne voyaient que des lieux ou la vie expire, et ou a mort seule est vivante: la nature perverse riy produit rien que d'énorme et de monstrueux; tout est horrible, inexprimable et pire encore que tout ce que les fables ont feint ou que la crainte sest jamais figure de górgones, d'hydres et de chimeres dévorantes."

[“Em vão, atravessavam vales sombrios e horrorosos, regiões de dor, montanhas de gelo e de fogo; em vão passavam por rochedos, poços, lagos, precipícios e pântanos empestados, encontravam aterrorizantes trevas, sombras da morte, que Deus formou na sua ira, no dia em que ele criou os males inseparáveis do crime; só viam lugares onde a vida expira, e onde só a morte vive: a natureza perversa não produz nada que não seja enorme e monstruoso; tudo é horrível, inexprimível e pior ainda do que tudo que as fábulas fingiram ou que o temor jamais imaginou de górgones e hidras e quimeras devoradoras.”]

Não falo do que o tradutor empresta aqui ao texto; é o leitor quem deve averiguar o que ganha ou perde através desta paráfrase ou da minha tradução palavra por palavra. Pode-se consultar as outras traduções, examinar o que os predecessores *acrescentaram* ou *omitiram* (pois eles geralmente desconsideram as passagens difíceis): talvez resulte a convicção de que a versão literal é o que há de melhor para dar a conhecer um autor como Milton.

E Chateaubriand escreveu decisivamente:

Decalquei o poema de Milton; não tive medo de mudar o regime dos verbos pois, se o tornasse mais *francês*, teria feito o original perder algo da sua precisão, da sua originalidade ou de sua energia: isto ficará mais claro com exemplos.

O poeta descreve o palácio infernal, e diz:

many a row
Of starry lamps
Yielded light
As from a sky

Traduzi: *Plusieurs rangs de lampes étoilées... émanent la lumière comme un firmament* [várias fileiras de lâmpadas estreladas... emanam a luz como um Armamento]. Ora, sei que *émaner* [emanar], em francês, não é um verbo ativo: un firmament *n'émane pas de la lumière* [um firmamento não emana da luz], *la lumière émane d'un firmament* [a luz emana de um firmamento]; mas ao traduzir assim, o que acontece com a imagem? No mínimo o leitor penetra aqui no gênio da língua inglesa; aprende a diferença que existe entre os regimes dos verbos na língua inglesa e na francesa.

[...] Empreguei, como já falei, palavras antigas; criei novas palavras para tornar mais fiel o texto; tomei esta licença principalmente com as palavras negativas: encontraremos, pois *inadorée*, *imparité*, *inabstinence* [inadorada, imparidade, inabstinência] etc.³⁹

A NEOLOGIA E AS DIMENSÕES DA LITERALIDADE

Vamos agora nos deter sobre a prática do arcaísmo e do neologismo (que são duas faces de um mesmo objetivo). Ela corresponde, diz Chateaubriand ("Remarques", p. 117), ao fato de que:

Há quinhentas ou seiscentas palavras em Milton que não se encontram em nenhum dicionário inglês. Johnson, falando do grande poeta, expressa-se assim:

"Through alihis greater works there prevails a uniform peculiarity o/diction, a mode andcast ofexpression which bears little resemblance to that ofanyformer writer, andwhichis sofar removedfrom common use, thatan unlearnedreader, when hefirst opens his book, finds himselfsurprised by a new language... Our language, says Addison, sunk underhim. "

"Dans tons lesplus grands ouvrages de Miltonprévalent une uniforme singularité de diction, un mode et un tour d'expression qui ontpeu de ressemblance avec ceux d'aucun autre écrivain précédent, et qui sont si éloignés de l'usage ordinaire, quun lecteur non lettré, quandilouvreson livre pour Ia premièrefois, setrouve surprispar une langue nouvelle... "Notre langue, ditAddison, sabot (ou jenfonce oucoule bas) sous lui. "

[Em todas as grandes obras de Milton prevalece uma uniforme singularidade de dicção, um modo e uma maneira de expressão que têm poucas semelhanças com os de qualquer outro escritor precedente, e que estão tão afastados do uso ordinário, que um leitor não letrado, ao abrir seu livro pela primeira vez, se surpreende com uma língua nova... "Nossa língua, diz Addison, se funde (ou se *afunda*, ou *corre*) abaixo dele.]

A tradução literal é necessariamente neológica. Que ainda surpreenda, eis o que é surpreendente. Pois toda grande tradução se diferencia pela sua riqueza neológica, mesmo quando o original não possui nenhuma. Amyot não hesitava, ao traduzir Plutarco, em criar centenas de termos como "atome", "enthousiasme" "horizon", "rythme", "gangrene" ["átomo", "entusiasmo", "horizonte", "ritmo", "gangrena"], que se tornaram posteriormente correntes na língua francesa. Não há uma verdadeira tradução da *Odisséia* em francês, em parte porque não se ousou introduzir novos adjetivos para traduzir os "epítetos homéricos" (os brasileiros, que traduziram a *Odisséia*, fizeram-no muitas vezes com êxito).

A literalidade não consiste somente em violentar a sintaxe francesa ou em neologizá-la: ela também mantém, no texto da tradução, a *obscuridade* inerente ao original ("Remarques", p. 112; 114):

Je nai nullement la prétention d'avoir rendu intelligibles des descriptions empruntées à l'Apocalypse ou tirées des Prophètes, telles que ces mers de verre qui sont fondées en vue, ces roues qui tournent dans des roues, etc. Pour trouver un sens unpeu clair à ces descriptions, il en auraitfallu retrancher la moitié: j'ai exprime le toutpar un rigoureux mot à mot, laissant le champ libre à l'interprétation des nouveaux Swedenborg qui entendront cela couramment.

[...] Souvent en relisant mespagesj'ai cru les trouver obscures ou trainantes; fai essayé defaire mieux. Lorsque lapériode a été debout, elegante ou claire, au lieu de Milton, je nai rencontré que Bitaubé; ma prose lucide nétait plus qu'uneprose commune ou artificielle, telle qu'on en trouve dans tous les écrits communs du genre classique: je suis revenu à mapremiere traduction. Quand l'obscurité a été invincible, je Vai laissée: a travers cette obscurité on sentira encore le dieu.

[Não tenho em absoluto a pretensão de ter tornado inteligíveis as descrições extraídas do Apocalipse ou dos Profetas, tais como *mares de vidro que estão fundados em vista, essas rodas que giram nas rodas* etc. Para encontrar um sentido um pouco claro para estas descrições, seria necessário subtrair-lhes a metade: expressei o todo com uma rigorosa tradução palavra por palavra, deixando o campo livre para a interpretação de novos Swedenborg que entenderão isto facilmente.

[...] Ao reler muitas vezes minhas páginas, pensei que estavam obscuras ou emperrantes; tentei fazer melhor. Quando o período estava de pé, *elegante* ou *claro*, no lugar de *Milton* só encontrei *Bitaubé*; minha prosa lúcida era só uma prosa comum ou artificial, assim como pode ser encontrada em todos os escritos comuns do gênero clássico: voltei para minha primeira tradução. Quando a obscuridade foi invencível, eu a deixei: através desta obscuridade ainda se sentirá o deus."

A percepção do sistema das tendências deformadoras que vem modificando o texto original em mil detalhes é notável em Chateaubriand ("Remarques", p. 116):

No entanto, os tradutores possuem uma singular monomania: trocam os plurais por singulares, os singulares por plurais, os adjetivos por substantivos, os artigos por pronomes, os pronomes por artigos. Se Milton diz *o vento, a árvore, a flor, a tempestade*, etc, eles dizem *os ventos, as árvores, as flores, as tempestades*, etc; se ele diz um espírito *tenro*, escrevem a *ternura* do espírito, se ele diz *sua voz*, traduzem por *a voz* etc. São

pequenas coisas de certo; no entanto, acontece, sem que se saiba como, que tais modificações repetidas produzem no final do poema uma prodigiosa alteração; estas modificações dão ao gênio de Milton este ar de lugar comum relacionado a uma fraseologia banal.⁴⁰

Igualmente, o tradutor pretende agora (e aqui não estamos longe de íGossowski e sua percepção do dizer épico) respeitar as formas de substantivação das ações e dos sentimentos próprios de *Paraíso Perdido*:

Jamais um estilo foi mais figurado do que o de Milton: não é Eva que é dotada de uma majestade virginal, é a *majestosa virgindade* que se encontra em Eva; Adão não está preocupado, é a *preocupação* que age sobre Adão; Satã não encontra Eva por acaso, é o *acaso* de Satã que encontra Eva; Adão não quer impedir que Eva se ausente, ele procura dissuadir a *ausência* de Eva. ("Remarques", p. 118)

Tudo que é do registro da latinidade e da cristandade é rigorosamente evidenciado:

Encontrar-se-á na minha tradução *sínodos, memoriais, colégios, concílios*, que os tradutores não ousaram riscar e que verteram por *assembléias, emblemas, convocatórias, conselhos*, etc; não concordo. Milton tinha o espírito repleto de idéias e controvérsias religiosas; quando ele faz os Demônios falarem, ele lembra *ironicamente* na sua linguagem, as cerimônias da Igreja romana; quando ele fala *seriamente*, usa a língua dos teólogos protestantes. Parece-me que esta observação obriga a traduzir com rigor a expressão de Milton, sem a qual não se faria sentir esta parte integrante do gênio do poeta, a parte religiosa.

[...] Uma outra beleza, ao meu ver, que se toma ainda da linguagem cristã, é a afetação de Satã em falar como o Altíssimo; ele diz sempre minha *direita* em vez de meu braço: tratei de verter estas expressões com cuidado; elas caracterizam maravilhosamente o orgulho do Príncipe das trevas.

Nos cânticos que o poeta faz cantar aos anjos, e que ele retoma da Escritura, segue o hebraico e coloca algumas palavras como refrão no final do verso. Assim, as estrofes do hino de Adão e Eva ao amanhecer terminam quase sempre com *praise*. Cuidei disso, e reproduzi no final a palavra *louvor*, os meus predecessores, não percebendo talvez a repetição desta palavra,⁴¹ tiraram dos versos sua harmonia lírica.

Quando Milton pinta a criação, serve-se rigorosamente das palavras do Gênesis, da tradução inglesa; eu usei palavras francesas da tradução de Sacy, mesmo diferindo um pouco do texto inglês: em matérias tão sagradas, pensei que devia reproduzir somente um texto aprovado pela Igreja.

O respeito da trama *inglesa* do texto - visível também no nível sintático onde, quando a frase de Milton se desenvolve seguindo uma complexa seqüência de *when, whose, while, who* e *so*, Chateaubriand, sacrificando a articulação e o equilíbrio do francês clássico, escolhe reproduzir tudo com *quand, dont, tandis que, qui, ainsi* [quando, cujo, enquanto, quem, assim] - acompanha também o respeito da trama *latina* ou, mais geralmente, *nao-anglo-saxônica*. A língua da tradução corresponde à anglicidade e à latinidade do original por um *duplo* literalismo lexical, sintático e fônico. Assim, quando Milton usa a antiga palavra de origem bretã-céltica *marle*, Chateaubriand encontra um equivalente com a mesma origem, *mame* [marga]. Se a tendência de Milton é a latinização, o movimento de Chateaubriand consiste em *acentuá-la* em francês, língua diretamente derivada do latim e não "dupla" como o inglês, ao recorrer a termos oriundos do latim ou a neologismos latinizantes *inabstinence* [inabstinência], bem como a termos arcaicos que remetem ao *fundo comum* do francês e do inglês.

UMA REVOLUÇÃO

Chateaubriand não era primordialmente um tradutor. Mas era perfeitamente consciente da imensa novidade (na França) do seu empreendimento:

Será que posso me permitir esperar que meu ensaio, se não for infeliz demais, possa produzir cada dia uma revolução na maneira de traduzir? No tempo de Ablancourt, as traduções se chamavam *belas infieis*; desde então, viu-se muitas infieis que nem sempre eram belas: chegar-se-á talvez a crer que a fidelidade, mesmo quando lhe falte beleza, tem seu preço. ("Remarques", p. 119)

Ele sabia que rompia - de onde o termo "revolução", significativo em sua boca - com toda uma tradição etnocêntrica e

hipertextual da tradução na França. Sua tradução é, para nós, (independentemente dos seus limites) *exemplar*, primeiro porque foi feita a partir de um domínio absoluto da língua materna (cultura). Ela nos fornece, a nós franceses, um exemplo de "reviravolta" hõlderliniana *em nosso próprio solo*. Não se trata aqui de "recriação" genial ou desenvolvida como em Nerval ou Baudelaire. Mas de um difícil (e ingrato, como diz Chateaubriand)⁴² trabalho-sobre-a-letra, praticamente inexistente, na França, na sua época.

A TERCEIRA LÍNGUA

Mas a tradução de Chateaubriand sugere algo de talvez mais importante para nossa *consciência* ainda lacunar e trivial das dimensões do ato de traduzir: *que este não opera somente entre duas línguas, que sempre existem nele (conforme modos diversos) uma terceira língua, sem a qual não poderia existir*.

Para Chateaubriand, esta terceira língua mediadora era (como para parte da tradição) o *latim*. O papel do latim na tradução ocidental ainda está para ser estudado. Apontarei aqui somente a relação da tradução com uma outra língua diferente da língua para a qual se traduz (materna), esta outra língua sendo ela mesma uma língua-de-tradução, mas entendida como superior em relação à primeira. Esta língua superior, *é a língua rainha na qual se traduz*. Trata-se de uma dimensão complexa, pois a escrita supõe, também, uma outra língua-rainha, que foi o latim durante muito tempo.

MALLARMÉ E A NOVA LÍNGUA-RAINHA

Esta relação da escrita e da tradução com a outra língua-rainha, ninguém o descreve melhor do que Mallarmé. Sabe-se que, para ele, o inglês foi o objeto de uma fecunda e persistente fascinação. Mallarmé traduziu do inglês, e sua experiência poética foi marcada pela experiência desta língua; experiência inquietante, pois esta língua (como o latim para outros) é, ao mesmo tempo, uma língua *outra*, cujas propriedades "mimológicas" reais ou imaginárias o atraem,

e uma língua *mal diferenciada do francês*. Uma língua, portanto, que não é realmente "estrangeira"; uma língua "dupla" onde se misturam e se compõem, diz Mallarmé, as heranças da *langue d'oïl* e do anglo-saxão, sem, no entanto, se confundirem.⁴³ Assim é, para ele, o "dualismo anglo-francês". Mallarmé (*apud* Genette, 1976: 260) reencontra o francês no inglês, e fala de

nossas palavras constrangidas pelo dever estranho de falar uma outra língua que a delas.

Esta língua ao mesmo tempo outra e mesma, parece-lhe mais substancial, mais icônica, mais próxima, às vezes, da língua com a qual ele sonha, que seria "materialmente a verdade".

Em suma, o inglês para ele, diferentemente de Chateaubriand, substituiu o latim como língua-rainha. Sinal dos tempos!

A POLITRADUÇÃO

Se a escrita literária se estende no horizonte de uma outra língua hierarquicamente superior, ao mesmo tempo origem e duplo ideal da língua materna, a do tradutor se estende no horizonte de uma *terceira* língua que ocupa também a posição de língua-rainha. A primeira permite a escrita na língua materna, a segunda a tradução nela. De onde, talvez, que toda tradução tende a ser polilíngüe, que é essencial para um tradutor traduzir ou viver em *várias* línguas, ser politradutor. Como eram na Alemanha, Voss, A. W. Schlegel, Hölderlin, Stefan George ou Celan; como foram ou são na França, Klossowski, Deguy, Robin, Leyris, Jaccottet etc. A tradução talvez não seja possível, em uma forma mais elaborada, sem a operação escondida de uma terceira língua que vem *mediatizar* a relação entre duas línguas em contato. Talvez, sem ela, a língua materna na qual se traduz não poderia abrir-se nunca por inteiro a uma outra língua.

A ENEIDA DE KLOSSOWSKI

*Et uera incessu patuit dea*⁴⁴

[E, pelo caminhar, revelou-se a verdadeira deusa]

Pierre Klossowski publicou sua tradução em francês da *Eneida* em 1964. Nesta época, esta tradução suscitou algumas reações. Alguns filólogos, alguns homens de letras como Paulhan, Caillois, Jouve reagiram negativamente; outros - a maioria - como Deguy, Leyris, Foucault, Picon, Brion, saudaram nela um evento marcante na história da tradução francesa (e mesmo ocidental). Estes, na realidade, atuaram com sabedoria: sabemos agora que a "batalha da *Eneida*" que se deu com a tradução de Klossowski é a *retomada* de uma outra "batalha" que ocorreu no século XVI com a mesma obra, e na qual, de uma certa maneira, decidiu-se o destino da tradução e da literatura na França. O que, para nós, torna o trabalho de Klossowski duplamente *histórico*.

Mesmo sendo considerada como uma tentativa "extrema" (exceção à regra), esta nova *Eneida* marcou os tradutores franceses: basta penáar em Leyris, Jaccottet, Deguy e Meschonnic para se dar conta de que em certo grau a prática deles foi transformada por esta tradução.

O TRADUTOR

Pierre Klossowski, irmão de Balthus, é ao mesmo tempo escritor, ensaísta, pintor e tradutor. Traduziu Rilke, Nietzsche, Kafka,

Hölderlin, Hamann, Heidegger, Wittgenstein e Suetônio. Ele é portanto um polítradutor, ao mesmo tempo no âmbito da língua e no das obras. E como observou Foucault, seu trabalho de tradutor tem uma relação estreita com seu trabalho de escritor e de ensaísta, o qual gira em torno (entre outras coisas) da figura do *duplo*.

POR QUE A ENEIDA?

Entre as múltiplas reações que esta tradução suscitou em 1964, há uma que podemos tomar como ponto de partida: por que na segunda metade do século xx traduzir Virgílio, e ainda mais a *Eneida*? Analisar a tradução de Klossowski não é apenas - não primeiramente — analisar o *como*, mas também o *porquê*. Da resposta a este porque depende, de fato, a resposta ao *como*.

Portanto, por que Virgílio? Por que a *Eneida*? *Por que dedicar um trabalho tão extenso e tão elegante à retradução de um autor tão distante e, dentre suas obras, àquela que parece nos concernir menos? Esta pergunta é importante em si, mas também para nós, para o caminho da reflexão que seguimos: não haveria uma abordagem da verdade da tradução literal passando pelas obras que nos tocam mais intimamente do que as de Virgílio (ou de Milton)? Não haveria aqui um exemplo singular demais, erudito demais, demasiado ligado a uma língua - o latim - que se tornou quase estrangeira? A uma língua que, após séculos e séculos, jogamos (com razão ou não) fora? Tentemos responder a estas perguntas. Ou em outras palavras: qual é para nós o sentido da tradução de tal obra - de uma epopéia? E *como* ela deve ser para que faça sentido *hoje* para nós?*⁴⁵

Observemos, em primeiro lugar, que, no século xx, as *Bucólicas* e as *Geórgicas* foram (re) traduzidas por Valéry e Pagnol. Isto é, estas obras tocaram tanto suas sensibilidades que as traduziram. No entanto, Virgílio é quem é - o "guia" de Dante - por causa da *Eneida*. Ora, assim como a *Odisséia* foi retomada em

sentido hipertextual por Joyce em *Ulisses*, a *Eneida* engendrou no século XX uma das maiores obras do nosso tempo, *A Morte de Virgílio*, de Hermann Broch, que evoca as últimas vinte e quatro horas do poeta, a partir do fato inquietante de, no seu leito de morte, pedir que queimassem a *Eneida*.

O fato de que duas grandes epopéias antigas tenham inspirado duas das mais ambiciosas obras modernas nos indica não somente que estes textos continuam a influenciar, mas que a literatura mais *moderna* precisou haurir desta fonte. De aproximar-se de sua origem épica e mítica. Blanchot o diz muito bem em *O Livro por Vir* (1959: 183):

Assim como a história de Leopold Bloom deve ser lida no contexto da *Odisséia*, assim como o destino de Adrian Leverkühn é uma reanimação de Fausto *ejosé e seus Irmãos* [Thomas Mann] uma tentativa para trazer de volta a narração à juventude das suas fontes míticas, do mesmo modo Broch solicitou a um nome antigo e a uma lenda os recursos de uma narração capaz de nos falar de nós a partir de um mundo que nos foi ao mesmo tempo próximo e estranho.

Encontraremos no século xx essa necessidade de aproximação à nossa origem, no grande movimento de retradução que o caracteriza. A retradução, independentemente de seus aspectos estruturais, é sempre e em primeiro lugar um *movimento histórico*. Por que retraduzir, hoje em dia, os Gregos, os Romanos, a Bíblia, os poetas do Século de Ouro espanhol, Dante, os Elizabetanos? Com a exigência - e isto é essencial - de um modo de tradução totalmente *diferente* daquele da tradição ocidental da tradução? Com a exigência formulada por Pannwitz e Alain em submeter nossas línguas tardias à queimadura destas línguas novas e estrangeiras? Ao peso da alteridade e antiguidade delas? Por que tal exigência?

O movimento propriamente moderno da retradução começa quando se trata de *reabrir o acesso* às obras que constituem nosso solo religioso, filosófico, literário e poético; às obras que modelaram decisivamente nosso modo de sentir e existir - Homero,

Platão, a poesia elegíaca latina etc. - mas que, ao mesmo tempo, se esgotaram pela sua própria *glória* ao longo dos séculos. A retradução moderna é uma *memória repatriante*. Pois estas obras dominaram imperiosamente durante muito tempo nossa criação literária, da Idade Média à época clássica; foram sempre traduzidas livremente, isto é, adaptadas, imitadas etc. Pensemos na posteridade francesa — aliás infeliz - da *Líada: La Franciade* [Ronsard] e *La Henriade* [Voltaire], ou, na Alemanha, *Messias* [Klopstock].

Posteriormente - no século XIX - surgiu um *duplo afundamento* dessa longa tradição imitativa. Com dois eventos marcantes.

De um lado, a ruptura crescente da literatura (da cultura no seu conjunto) com uma tradição que propicia uma origem e modelos, ruptura expressa pelo "é preciso ser absolutamente moderno" [Uma Estadia no Inferno] de Rimbaud. Os grandes textos ditos "clássicos" foram pois rejeitados ou parodiados (Lautréamont).

De outro lado, a crescente dominação da *filologia* sobre todos esses textos "fundadores", inclusive a Bíblia.

A DOMINAÇÃO FILOLÓGICA

O século XIX vê a filologia, junto da crítica e do "estabelecimento" dos textos, tomar o *controle* do acesso aos grandes textos da tradição. Este é um evento fundamental sobre o qual vou me estender um pouco, pois sem isso, não se pode compreender a tradução de Klossowski.

A filologia não somente estabelece e fixa os textos (cf. a eliminação das partes apócrifas etc): ela publica traduções acompanhadas de um "aparelho crítico". É o caso, na França, da coleção Budé para os gregos e os latinos, e, em grau menor, as coleções alemã, inglesa ou espanhola de Aubier-Montaigne. Essas traduções não têm ambição literária; objetivam simplesmente restituir o sentido dos textos. Na realidade, veremos que isso se manifesta por uma certa literalidade, ou ao menos por uma preocupação

em "seguir o texto de perto" num palavra-por-palavra correto (sem contrasenso). O filólogo não pretende ser "elegante" ou "poético", mas correto (para a língua para a qual se traduz) e exato (para o texto a traduzir). Ele quer fazer a tradução mais exata possível de um texto estabelecido o mais exato possível, apoiando-se num saber não menos exato das línguas de partida. Tudo isso em reação contra as traduções anteriores, que eram a transmissão livre (inexata) de um texto mal estabelecido.

O problema é que esta aspiração à exatidão, pretensamente modesta, tendeu cada vez mais a acatar de forma autoritária todos os prestígios da cientificidade - e portanto a desqualificar os outros modos de tradução, que não têm primeiramente tal aspiração. A filologia menospreza as traduções realizadas por não-especialistas — por não-especialistas em quê? Não da tradução - tal especialidade não existe por si -, mas das línguas e dos textos de tal ou tal área antiga ou estrangeira. E assim que, do século XIX ao século XX, a tradução *sistemática*, dos grandes textos clássicos - gregos, latinos, mas também ingleses, espanhóis, alemães, orientais etc. - tornou-se o apanágio dos filólogos, depois, mais recentemente, dos "especialistas em línguas e literaturas estrangeiras", os únicos, pretensamente, a ter uma "formação" suficiente para oferecer uma versão confiável desses textos, isto é, isenta de falsos-sentidos, contrasensos etc, essas dificuldades que os especialistas se comprazem em levantar entre "amadores".⁴⁶ A filologia faz mais do que se arrogar o direito do monopólio da *tradução* dos clássicos; ela se arroga aquele do seu *comentário*. O texto traduzido vem acompanhado, além de um aparelho crítico, de "notas" destinadas a indicar ao leitor o "sentido" da obra, a situá-la "historicamente" etc. Nesse ponto, é obvio que ela controle *totalmente* o acesso das obras clássicas. Ela não exclui outros modos de tradução, mas os desvaloriza sutilmente. De um lado, há traduções "livres", recriações, obras de poetas ou de escritores, as quais, justamente por lhes faltar qualquer "seriedade científica", não

podem rivalizar com as traduções filológicas. Enquanto (sub)produtos da criatividade hipertextual, elas constituem a *figura gêmea* (Foucault) destas: é o *Fausto* de Nerval, o Poe de Baudelaire. Do outro lado, há essas traduções embelezadoras que se fazem a partir da "palavra-por-palavra" filológica, e que são destinadas aos "não-especialistas". O mesmo filólogo pode propor duas versões de uma mesma obra, uma "crítica", mas pouco "legível", a outra, "retocada" para o "grande público" (é o caso de Léon Robin para Platão). Da mesma forma para a tradução da *Eneida* por Bellessort: ali não se diz *Dis*, como no original, mas *Plutão*.⁴⁷ O mesmo dispositivo opera para as "reescrituras modernizantes" de Villon ou de Rabelais etc. A esta tripla divisão da tradução na idade filológica convém acrescentar um *quarto* tipo de tradução erudita, que representa uma anomalia, no cruzamento de duas tendências igualmente ativas na filologia e na tradução: as da *totalização* e as da *onipotência*. Assim como existe no filólogo a tentação de conhecer *todas* as línguas, *todas* as obras etc, existe no tradutor a tentação de traduzir *tudo*, e de *todas* as maneiras possíveis, inclusive a de traduzir "como" se teria traduzido em tal ou tal época uma obra que não o foi. No caso de Dante, Littré, Borchardt e Pézard traduziram este poeta ao provençal, ao antigo alemão e ao antigo francês. Estas traduções arcaizantes (muito impressionantes) são típicas do espírito filológico quando quer se "superar".

Mas, em todo caso, este domínio da filologia se revelou *fatal* para nossa relação com as obras clássicas, porque produziu traduções fundamentalmente no *seu* âmbito - o do estabelecimento e da crítica dos textos -, ela está no seu direito, e até nos oferece edições críticas de textos clássicos (aquelas que faltaram a Hölderlin). Mas quando se aventura na área da tradução e do comentário, ela produz desastres. Pois o conhecimento "exato" de uma obra e de uma língua não habilita *em absoluto* à tradução e ao comentário. Eis porque (é uma banalidade falar disso) tradu-

ção e comentário filológicos se caracterizam por uma extrema indigência, pelo menos para a filologia positivista. Com o resultado, mesmo quando os textos clássicos são *pela primeira vez* acessíveis na sua integridade, que esses textos se tornam também, e pela primeira vez, ilegíveis, entediante e estranhos à nossa sensibilidade. Assim a filologia, ao "embalsamar" esses textos, consoma, sem se dar conta, esta *ruptura com a tradição* que acontece de outra forma no plano cultural e literário. E neste momento - *e somente neste momento* — que Homero, Dante, Virgílio etc, se tornam ininteligíveis, enquanto que a tradição, com suas traduções "inexatas", conservava com eles uma relação viva, feita de imitação e de recriação. Esse processo conhece exceções, onde a filologia guardou a memória das suas origens românticas, onde ela ficou filo-logia, amor-da-língua, onde ela não se tornou erudição obtusa, e é o caso de Spitzer, Schadewaldt, Reinhardt etc, na Alemanha. Para estes grandes sábios, a filologia permanece presa no espaço da *Bildung*.

O movimento de retradução do século xx esbarra imediatamente na espessa muralha que a filologia erigiu ao redor das obras clássicas. Mas se se trata, *contra* ela, de reencontrar o acesso a essas obras, não pode ser *com* um retorno a traduções a-filológicas ou pré-filológicas. Não: trata-se de explorar as aquisições positivas desta disciplina para oferecer versões com sentido de "exatidão" mais profundo, mais rigoroso, mais conforme às obras e a suas relações com as línguas do que as traduções filológicas. Trata-se de reinstaurar uma *tradição* interrompida, de reinstaurar o antigo laço entre *tradução* e *tradição* assinalado por Heidegger (1983b: 213), que nos diz, a propósito das

traduções que, na época em que seu tempo chegou, transpõem uma obra do pensamento ou da poesia

que

em tais casos, [...] a tradução não é somente interpenetração, mas também tradição.

Isso não é só essencial para nossa relação com nossa *origem* cultural e literária; é fundamental para a relação com as obras estrangeiras "longínquas", contemporâneas ou não. *Da reinstituição de uma relação com nossa origem depende, em parte, a instituição de uma relação não-etnocêntrica com as literaturas orientais, extremo-orientais, africanas, sul-americanas, etc.* E por isso que a tradução da epopéia latina abalou toda a área da tradução de obras na França, do romance à poesia e ao teatro. Digo: *abalar* e não: oferecer um modelo dogmático.

O HORIZONTE DA RETRADUÇÃO

Mas a partir de qual *horizonte* se pode efetuar esta reabertura da tradição? O maior problema da tradução filológica é que ela *não* tem horizonte. Eu me refiro não somente a princípios de tradução, mas a uma certa ancoragem na língua e na literatura da cultura na qual se traduz. Traduz-se sempre a partir de um certo *estado* de sua língua e de sua literatura. Assim, a poesia estrangeira se traduz a partir da nossa poesia *contemporânea*. Traduzir, no século XX, poesias gregas a partir do Parnasianismo ou de Hugo não convém. É a proposta de Etkind (1982). Uma das características da tradução de Klossowski, veremos, é que ela se realiza a partir de um vasto horizonte poético, indo de Mallarmé a Bonnefoy, passando por Claudel, Saint-John Perse, os surrealistas e Jouve. Atenção: não estou dizendo que Klossowski usou esses poetas para traduzir. Mas sua tradução é impensável sem as *possibilidades poéticas* que eles abriram. Há nisso algo análogo ao que Meschonnic (1970: 10) enuncia a respeito da possibilidade *atual* em traduzir a Bíblia:

Talvez a linguagem poética moderna possa dar ao domínio francês a Bíblia com toda sua força de linguagem consonântica, com seus absolutos paratáticos, que são os paradigmas de prosódia e de ritmo - enquanto que a linguagem antiga era principalmente subordinação, ritmos externos. Assim ocorreu uma coincidência do francês moderno e dos textos bíblicos, a ser considerada para manter o francês nos ritmos nos quais se reconhece ao criar-se.⁴⁸

Por sua vez, a tradução assim ancorada nesse solo poético pode modificar o devir da poesia, revelar possibilidades latentes da língua. E o círculo fecundo da tradução e da escrita.

QUAL LITERALIDADE?

Quando se lêem os estudos sobre a *Eneida* de Klossowski,⁴⁹ encontra-se em cada linha, ou quase, a palavra "literalidade". Estaríamos frente a uma audaciosa e talentosa tradução "palavra-por-palavra". Veremos que *não é* assim, e que a literalidade de Klossowski é mais complexa que a "palavra-por-palavra": ela poderia servir para esclarecer a essência da literalidade, e para distinguir - decisivamente - *calco* e literalidade.

Klossowski considera duas características *estruturais*, uma da *língua latina*, outra do *dizer épico*.

No que diz respeito à língua latina, Michel Foucault (1964: 21) escreve num excelente artigo sobre a *Eneida* de Klossowski:

A frase latina [...] pode obedecer simultaneamente a duas ordens: a da sintaxe, que as declinações tornam sensível; e a outra, puramente plástica, que uma ordem das palavras sempre livre, mas nunca gratuita, revela.

Ela se opõe obviamente ao francês - ao francês escrito e clássico - pelo fato de que nesta língua

a sintaxe prescreve a ordem, e a sucessão das palavras revela a exata arquitetura do regime. (*Ibid.*)

Em outras palavras, a ordem das palavras não é *livre* em francês, aliás, obedece (geralmente) a regras determinadas, como as que colocam o substantivo quase sempre antes do adjetivo, e rejeitam a inversão. Esta estrutura nos parece "natural", mas, claro, não o é. Diderot (*apud* Leyris, 1964: 668-9) o observou na sua *Carta sobre os Surdos-mudos para o uso dos que ouvem e falam*:

Os adjetivos, representando normalmente as qualidades sensíveis, são os primeiros na ordem natural das idéias. [...] Talvez devamos à filosofia

peripacética [...] não ter quase mais na nossa língua o que chamamos de inversões nas línguas antigas [...] Os antigos, que generalizavam menos [...], haviam na sua língua uma cadência menos monótona; e talvez a palavra inversão lhes teria parecido estranha.

Que se trate dos valores flexionais (declinações) ou do lugar das palavras na frase, é claro que o francês se distanciou do latim. Nessas condições, qualquer calco torna-se impossível, e a própria existência das flexões o torna absurdo. Tomemos, por exemplo, estes célebres versos da *Eneida* (Virgílio, 1989: 52, Livro VI, v. 268-269):

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis uacuas et inania regna.*

"Palavra-por-palavra":

*lis allaient obscurs solitaires sous (Ia) nuit à travers (l ')ombre et à travers
(les) demeures de Dis vides et (les) royaumes inconsistants.*

[Iam obscuros solitários na noite através (da) sombra e através (das) moradas de Dis vazias e (os) reinos inconsistentes.]

Que o latim não diga *sub sola nocte*, mas coloque o adjetivo antes da preposição é impossível reproduzir em francês, exceto praticando a "ruptura" temida por Hugo. De um lado, pois, os valores flexionais do latim não podem passar à nossa língua; do outro, ao seguir a ordem das palavras latinas, não se recuperam as relações recíprocas de sonoridade, já que as palavras são diferentes. E por isso que a tradução tradicional de Virgílio restabelece, por assim dizer, a ordem das palavras francesas:

sub sola nocte

como os alunos que devem fazer uma versão latina. Na tradução de Perret (*Ibid.*), temos:

*lis allaient obscurs sous Ia nuit solitaire parrni l ' ombre,
à travers les palais vides de Dis et son royaume d ' apparences*

[Iam obscuros na noite solitária entre a sombra,
Através dos palácios vazios de Dis e seu reino de aparências.]

Na tradução de Aimé Patri (1965: 84), mais embelezadora:

*lis allaient dans l'obscurité, seuls dans la nuit,
à travers l'ombre, dans les vides demeures de Pluton, les royaumes
inconsistants*

[Iam na escuridão, sós na noite, através da sombra, nas vazias moradas
de Plutão, os reinos inconsistentes.]

O problema, quando se traduz desta forma, é que o *dizer épico* está fundamentalmente ligado a esse jogo "livre" de palavras latinas, às suas possibilidades de rejeição, de inversão, de suspensão etc. Por quê?

Klossowski (1964: XI) explica no seu breve prefácio:

Ao aspecto fragmentado da sintaxe, próprio não somente da prosa mas também da prosódia latina, sendo sempre preestabelecido, não se poderia tratar como arbitrário, reajustável segundo nossa lógica gramatical, na tradução de um poema onde é precisamente a justaposição voluntária das palavras (cujo confronto produz a riqueza sonora e o prestígio da imagem) que constitui a fisionomia de cada verso.

Sem dúvida, o valor sonoro da palavra latina, sustentado pelo caráter *flexionai* da língua, se desvanece na maior parte do tempo no francês, língua que só se distanciou do latim ao fazer-se uma das "mais analíticas", "relegando a flexão a segundo plano" (cf Dauzat). Em outras palavras, na tradução de um texto como a *Eneida*, tudo, ou quase tudo, dessa instrumentação encantatória desaparece assim que se se restringe ao sentido racional do discurso, desenvolvendo a epopéia. Marmontel nota, com razão, que a epopéia *não conta como a história*, mas que ela *imita* uma ação.

O poema épico de Virgílio é, de fato, um teatro onde são as palavras que *mimetizam* os gestos e o estado de alma dos personagens, do mesmo modo que pelas suas posições, mimetizam também os acessórios próprios da ação. São as palavras que tomam uma atitude, não o corpo; que se tecem, não as roupas; que brilham, não as armaduras; que ribombam, não o trovão; que ameaçam, não Juno; que riem, não Citeréia; que sangram, não as feridas. É por meio da maquinaria das similitudes, das metáforas, que os gestos e as emoções dos protagonistas assim mimetizados se referem, segundo um ritmo regular, aos fenômenos naturais e sobrenaturais de uma cotidianidade fabulosa.

No fundo, é o que Aristóteles enuncia na sua *Poética*: a arte "imita" a natureza, é *mimesis*.⁵⁰ Mas se as relações das palavras *entre si*, das frases *entre si* "mimetizam" o real sem nunca o "copiar", reordenando discursivamente, segundo as regras do francês, o dizer épico, perde-se sua substância mimética e icônica. Conseqüentemente, já que o calco é impossível, há de se concluir que o poema épico é intraduzível, e é o que dizia o latinista Ernst Robert Curtius (*apud* Lobet, 1964):

E possível apreciar a *Odisséia* em tradução, mas não a *Eneida*: nem mesmo nas línguas romanas. Virgílio é essencialmente intraduzível, tanto quanto Dante.

O que significa, então, o trabalho de Klossowski? Fazer, "apesar disso", um calco? Vejamos algo de seu prefácio (*apud* Virgílio, 1964: XII):

É por isso que quisemos, antes de mais nada, ater-nos à *textura* do original; *sugerir* o jogo de palavras virgilianas.

O que advém dessa "sugestão"? Vejamos como Klossowski traduz os dois versos acima citados:

*lis allaient obscurs sous la désolée nuit à travers l'ombre,
à travers les demeures de Dis vaines et les royaumes d'inanité.*

[Iam obscuros sob a desolada noite através da sombra,
através das moradas de Dis vãs e os reinos de inanimidade.]

Percebe-se imediatamente - sem necessidade de ser "latinista" - que não se trata de uma estrita tradução "palavra-por-palavra". *Sola sub nocte* se torna "sous la désolée nuit [sob a desolada noite]", e *sola*, deserta, solitária, é vertida (para a aliteração de "demeures" [moradas] com "Dis") por "désolée" [desolada]. O *que* latino (= e) que liga o verso 1 ao verso 2 desaparece; *uacuas*, vazias, é traduzido por "vaines" [vãs], e *inania*, um adjetivo, por "inanité" [inanimidade], o que evoca, para nós, o "aboli bibelot d'inanité sonore" [abolido bibelô de inanimidade sonora] de Mallarmé. O

que significa esta mistura de literalidade e de liberdade? Apesar de tudo, o próprio Perret é também lexicalmente "literal", e quanto à estrutura sintática do original, Klossowski também se distancia.

Outro exemplo: o início da *Eneida*. Comparemos as versões de Delille (a bela infiel), de Perret (a pura tradução filológica), de Bellessort (a versão "retocada"), e de Klossowski.

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
litora... (vv. 1-3)*

Delille:

*Je chante les combats, et ce guerrier pieux,
Qui, banni par le sort des champs de ses aïeux,
Et des bords phrygiens conduit dans l'Ausonie,
Aborda le premier aux champs de Lavinie...*

[Canto os combates e este guerreiro piedoso,
Banido no acaso dos campos ancestrais,
E das margens frígias conduzido na Ausônia,
Aporta o primeiro nos campos de Lavínio...]

Perret:

*Je chante l'horreur des armes de Mars et
l'homme qui, premier, des bords de Troie vint en
Italie, predestine, fugitif, et aux rives
du Lavinium,..]*

[Canto o horror das armas de Marte e
o homem que, primeiro, das costas de Tróia veio à
Itália, predestinado, fugitivo e às margens
do Lavínio...]

Bellessort:

*Je chante les armes et le héros qui, premier entre
tous, chassé par le destin des bord de Troie, vint en
Italie, aux rivages ou s'élevait Lavinium...*

[Canto as armas e o herói que, primeiro entre

todos, afastado pelo destino das costas de Tróia, veio à Itália, às margens onde se erguia Lavínio...]

Klossowski:

Les armes je célèbre et l'homme qui le premier des Troyennes rives en Italie, par la fatalitéfugitif, est venu au Lavinien littoral...

[As armas eu celebro e o homem que primeiro das Troianas ribas à Itália, pela fatalidade fugitivo, veio até o laviniano litoral...]

Das quatro versões, pode-se dizer que nenhuma é "palavra-por-palavra". Uma tradução deste tipo seria :

Les armes et le héros (ou: homme, uirum) je chante de Troie qui premier des rives en Italie par le destin chassé au lavinien vint littoral..

[As armas e o herói (ou: homem, *uirum*) eu canto de Tróia que primeiro das margens à Itália pelo destino afastado ao laviniano veio litoral...]

Algo impossível.

Os tradutores como Delille, Perret e Bellessort remanejaram os versos latinos segundo a lógica da frase francesa, cada um a sua maneira. Inútil insistir sobre as agradáveis fantasias de Delille.

As de Klossowski também se afastam do original:

Arma uirumque cano.. .

Les armes je célèbre et l'homme...

[As armas celebro e o homem...]

Mas ela dá a *impressão* de ser literal. É só uma impressão, claro. Mas de onde vem? Já que não se tem palavra-por-palavra? Há de se distinguir dois planos. O primeiro é *o modo geral da sua tradução*. É certo que aqui opera uma forte *latinização* do francês. Foucault (1964) diz a esse respeito:

Pierre Klossowski acaba de publicar da *Eneida* uma tradução vertical. Uma tradução onde a ordem palavra-por-palavra seria como a incidência do latim caindo como uma luva sobre o francês [...] Cada palavra [...]

sai do verso latino para a linha francesa como se o seu significado não pudes-
se ser separado do seu lugar.

Ele sustenta, com razão, que aqui a ordem palavra-por-palavra é "aparente". Em dois sentidos: *é só* uma aparência, de um lado, mas, por outro lado, essa aparência tem *uma força* própria, ela nos faz pressentir o que é a verdade do "palavra-por-palavra", *a potência da letra reinstituída* da qual falava Alain.⁵¹

O segundo plano é aquele onde essa latinização se efetua *sem ser um calco*, sem violentar gratuitamente (como a pura "palavra-por-palavra") a nossa língua. De fato, trata-se de implantar em francês o caráter "fragmentado" da sintaxe latina, de introduzir as rejeições, as inversões, os deslocamentos etc. do latim que permitem o jogo de palavras no dizer épico, mas sem por isso reproduzir ingênua e servilmente rejeições, inversões, deslocamentos do original; sem copiá-los "tais quais". A diferença é considerável: *o que é "traduzido" é o sistema global das inversões, rejeições, deslocamentos, e não suas distribuições factuais ao longo dos versos da Eneida*. Por isso

Ibant obscuri sola sub nocte

torna-se

lis allaient obscurs sous la désolée nuit

[Iam obscuros sob a desolada noite]

Há inversão do adjetivo tanto em francês quanto em latim, *mas o lugar da inversão no verso foi mudado* — de forma que o francês possa *aceitá-la?*¹ Este é o ponto essencial: procurar na frase francesa as malhas, os buracos por onde ela pode acolher - sem *demasiada* violência, sem se rasgar *demasiado* (mas rasgando-se *mesmo assim*, o que não agrada a Hugo) - a estrutura da frase latina. Colocar "desolée" [desolada] antes de "sous" [sob], o francês recusa; mas colocá-lo antes de "nuit" [noite], ele o aceita: eis um ponto "flexível", um ponto de acolhimento, uma *estrutura*

não-normatizada do francês. Para traduzir, o tradutor deve sempre buscar o *não-normatizado* da sua língua. Só ele - e não o escritor, ou raramente, é o caso de Hopkins para o inglês - pode fazê-lo. A tradução é isto: *Procurar-e-encontrar o não-normatizado da língua materna para introduzir a língua estrangeira e seu dizer?*⁰

Assim, as relações recíprocas de sonoridade poderão ser recuperadas, isto é, *restituídas* a partir de todos os pontos flexíveis em que o tradutor colocou suas palavras: lá onde o calco não permite jogo, lá onde o desenvolvimento discursivo destrói os efeitos de sonoridades, a reprodução do *sistema geral* da língua latina, não sendo subordinada com rigidez ao factual do original, mas apenas ligada à *lei* que rege essa facticidade, permite "reconstituir" tudo. *Liberdade e literalidade se unem*. O tradutor procura os pontos em que o francês pode *naturalmente* (re)tomar-se latino e épico. O caso do *adjetivo* é tão marcante que no dizer épico - o de Homero como o de Virgílio - o adjetivo é central: é por ele que o mundo "mimetizado" se *manifesta* na plenitude de suas qualidades sensíveis (como bem sabia Diderot). Mas esta função, ele a deve à sua grande *autonomia* na frase: não é suficiente haver "muitos" adjetivos na epopéia, é ainda necessário que não sejam escravos dos substantivos. Por exemplo, na *Eneida* (Livro VIII):

*Dixerat et niueis hinc atque bine diua lacertis
cunetantem amplexu molli fouet. Ille repente
Accepit solitam flamam notusque medullas
Intrauit calor et labefacta per ossa cucurrit (v. 387-390).*

*Elle avait dit et, neigeux d'éclat, par-ci, la divine, par-là, de ses bras
/hésitant d'une étreinte souple échauffe. Lui, sur-le-champ,
reçoit, non insolite, la flamme, et notoire, ses moelles
penetra la chaleur et l'ébranla dedans ses os diffuse.^{5**}*

[Ela havia falado e, *nevosos* de deslumbre, por aqui, *a divina*, por ali, com seus braços
o *hesitante* com um abraço *leve* esquentava. Ele, imediatamente, recebe, não *insólita*, a chama, e *notório*, sua medula

penetrou o calor e estremeceu em seus ossos *difuso*]

Da mesma forma, *latinização* do francês e *acentuação* do adjetivo se unem quando Klossowski (Livro III) traduz

Nemorosa Zacynthos (v. 270)

por

*némoreuse Zacynthe*⁵

[nemorosa Zacinto]

Onde Perret propõe:

*Zacynthe et ses grands bois*⁵⁶

[Zacinto e suas florestas.]

Némoureux [nemoroso] é um neologismo em francês, mas uma vez entendido (basta abrir o dicionário latim-francês), enriquece a nossa língua de um belo adjetivo (como "vaporeux" [vaporoso], "fuligineux" [fúlginoso] igualmente calcados do latim). Sem falar no fato de que Virgílio não podia ignorar a consonância admirável do *nemorosa Zacynthos*: *nemorosa* sendo mais marcado aqui do que o seria em francês "boisé" [arborizado].

Klossowski propõe:

*déjà dans le libre, Ia joyeuse, dans le ciei, il l'a observée, les ailes
applaudissantes, sous /bbscure ilperce sous Ia nuée Ia colombe.*

[já no livre, a feliz, no céu, ele a observou, as asas

Aplaudintes, sob a *obscura* ele penetra sob a nuvem a paloma.]

A tradução acentua a autonomia dos adjetivos e os faz realmente voar num vôo de pomba no céu (Leyris, 1964: 672): a *mimesis* é impressionante e palpável.

Em outro lugar, o *respeito da inversão* permite restituir dois traços do dizer épico, o *mimo da ação física*, e a *aparição do divino*.

O mimo da ação física:

*Car tandis que ses parents affligés tiennent lule dans leurs bras,
voici sous leurs yeux, légère, une langue de feu venir
se répandre au sommet de sa tête et l'effleurant inoffensive
la flamme doucement lécher ses cheveux et comme s'en repaître autour de ses
tempes. (Klossowski, 1964: 57, vv. 681-684)⁵⁷*

[Pois enquanto seus pais aflitos seguram lulo nos seus braços,
eis que sob seus olhos, leve, uma língua de fogo vem
se espalha no topo de sua cabeça e tocando-a apenas inofensiva
a flama docemente lambe seus cabelos e como que se alimenta ao redor
das tēmporas.]

Aqui, os versos *imitam*, pelos seus desvios, o avance cruel da
chama às tēmporas da criança.

A aparição do divino: na *Odisséia*, como na *Eneida*, o mo-
mento em que o deus ou a deusa se *manifestam* é essencial. A
palavra épica insiste sobre o caráter de *aparicação* desta manifestação.
Assim:

*Dixit et auertens rosea ceruice refulsit,
ambrosiaequae cornae diuinum uertice adorem
spirauere; pedes uestis defluxit ad imos
et uera incessu patuit dea (Livro I, vv. 402-405)⁵⁸*

Klossowski:

*Elle dit, et comme elle se détourne le rose épiderme de son cou scintille
et de sa chevelure parfumée d'ambrosie la divine odeur
s'exhale; jusqu'à ses pieds sa robe se déploie;
et véritable, par sa démarche, se révèle la déesse.*

Ela diz, e como se volta o rosa épiderme do seu pescoço brilha
e de sua cabeleira perfumada de ambrosia o divino odor
exala-se; até aos seus pés seu vestido se desdobra;
e verdadeira, pelo seu caminhar, se revela a deusa.

Perret:

*Elle dit et, comme elle se détournait, une lumière,
autour de sa nuque de roses, resplendit; de sa
tête, les cheveux parfumés d'ambrosie exhalèrent
une odeur divine; jusqu'à ses pieds les p lis de la*

*robe descendirent et vraie déesse, à sa démarche
elle apparut.*

Ela diz e, como se voltava, uma luz,
ao redor de sua nuca de rosas, resplandece; de sua
cabeça, os cabelos perfumados de ambrosia exalaram
um odor divino; até aos seus pés as dobras do
vestido desceram e *verdadeira deusa, no seu caminhar,
ela apareceu.*

Observem, aqui ainda, o respeito do *distanciamento* adjetivo/
substantivo, que falta em Perret:

uera incesso patuit dea.

[*pelo caminhar, revelou-se a verdadeira deusa.*]

A "RESSURREIÇÃO"

A introdução do sistema geral do latim e das "leis" do dizer
épico em francês tem uma série de conseqüências. A primeira -
que quase todos os críticos observam - *é que a Eneida (re)aparece,*
como a deusa. Foucault (1964: 22) escreve:

Nessa vasta baía que despedaçava as margens da nossa linguagem, a pró-
pria *Eneida* brilha [...] Uma tradução deste tipo vale como o negativo da
obra: tem seu traço marcado na língua que a recebe. O que ela entrega
não é nem uma transcrição, nem uma equivalência, mas a marca vazia, e
pela primeira vez indubitável da sua presença real.

Mareei Brion fala de "ressurreição", Aimé Patri evoca... o
branqueamento de Paris. Em outras palavras, o objetivo da
retradução, re-abrir o acesso ao texto antigo, é alcançado. O leitor
pode não ler *todo* o texto (grande esforço), mas, ao ler tal ou tal
passagem, ele se impressiona, se emociona: a epopéia voltou *real-*
mente a ser falante. É o exemplo *real* da *Verjüngung*, do rejuvenes-
cimento, que Goethe esperava da tradução bem sucedida.

O REPATRIAMENTO

Mas mais surpreendente, talvez, é o que acontece *na língua francesa*, da *prova* que ela fez. Leyris (1964: 667) constata maravilhado e emocionado:

Não estamos [...] num francês de tempo algum, ainda que estejamos num francês que pareceria ter sido possível em todos os tempos - para traduzir a epopéia. Mas esse arrancamento, esse desterro é também repatriamento para o domínio da língua que nos fez nascer e que nos alimentou durante séculos, ficando ao nosso lado, mesmo após o desma-me. De onde um sentimento de alegre segurança, de memória revificada, de saudade a ser satisfeita [...] Não significa que se adormece sobre o que passou: encontra-se e reencontra-se, toca-se a terra e se renasce. O Renascimento é, desde os carolíngios, um fenômeno constante.

Este elogio de um dos nossos maiores tradutores dispensa comentários. Mas nesse movimento de "retorno" ao latim, parece que *o francês percorre, uma por uma, as etapas da sua história*. É algo que Foucault (1964: 22), mais uma vez, formulou brilhantemente:

O retorno repentino de nossas palavras aos "sítios" virgilianos faz a língua francesa se deslocar, num movimento de retorno, em direção às configurações que foram suas. Ao ler a tradução de Klossowski, atravessa-se disposições de frases, colocações de palavras que foram as de Montaigne, de Ronsard, do *Romance da Rosa*, da *Canção de Roland*. Aqui se reconhecem as divisões do Renascimento, ali as da Idade Média, lá as da baixa latinidade. Todas as distribuições se superpõem, deixando entrever, pelo simples jogo de palavras no espaço, o longo destino da língua.

Este encontro com os "sítios" da história da língua francesa é perceptível quando a tradução, nas suas latinizações, evoca os poetas do século XVI e os clássicos.

Os poetas do século XVI (Leyris, 1964: 671):

*Derechef d'un autre arbuste d'arracher la flexible tige
fessaye, et tente de sonder les causes secrètes;
noirâtre aussi le sang dont l'écorce de l'autre arbuste saigne.*⁵⁹

[De novo de outro arbusto arrancar o flexível caule

busco e tento sondar as causas secretas;
Engrevido também o sangue cuja casca de outro arbusto sangra.]

O próprio Klossowski evoca numa entrevista (Edern Hallier, 1964), a Maurice Scève e Corneille para a inversão:

Et jusqu'où d'un beloeilpeut s'étendre l'empire...
[E até onde com belos olhos pode estender-se o império...]

Mas é com Racine que a proximidade é impressionante:

*Et qu'Ascagne et mon père et mon épouse Créuse
Je visse dans le sang l'un et l'autre immolés.*
[E que Ascânio e meu pai e minha esposa Creusa
Eu visse no sangue um e outro imolados.]

ou:

*A qui donc, mourante, m'abandonnes-tu, mon hôte
(puisque, hormis ce nom, rien de l'époux ne reste)?*
[A quem, moribunda, me abandonas, minha hóspede
(uma vez que, além desse nome, nada do esposo resta)?]

Isto não significa que Klossowski utilizou (plagiu) Racine, Corneille, Scève etc, para traduzir Virgílio - nem que ele copiou Mallarmé, Claudel, Saint-John Perse ou Jouve. Não. Apoiando-se no seu horizonte poético moderno, *reencontrou* a relação com o latim que essas línguas literárias francesas tiveram. E não é tudo. Como sugere Leyris (1964: 672), os versos de Klossowski:

*Hélas, que fera-t-il? Dès lors, la reine, circonvenir, la délirante,
losera-t-il, par quelle sorte de discours? par quel exorde débiter?*
[Ai, o que fará? Portanto, a rainha, enganar, a delirante,
O ousará, com que tipo de discurso? Com que exórdio iniciar?]

estão sem *equivalente* na nossa poesia francesa e anunciam um possível, um *por-vir*. *A tradução se desdobra então numa dupla temporalidade lingüística: devolver à língua a memória de sua histó-*

ria até à sua origem, abri-la para um futuro de possibilidades insuspeitáveis.

Agora coloquemos, para finalizar, três perguntas: se partimos do princípio que numa tradução opera sempre uma terceira língua, qual é a usada aqui? Quais as críticas que foram feitas, que podem ser feitas a essa tradução? Em que ela nos faz aproximar-nos da verdade da tradução literal, *concretamente* falando?

A TERCEIRA LÍNGUA (BK)

A terceira língua (tutelar, senão rainha) que opera aqui é, sem dúvida, o *alemão*. Isso por várias razões essenciais, sem falar do fato que Klossowski é principalmente tradutor do alemão e que sua mãe, Baladine Klossowska, se expressava tão bem em alemão quanto em francês, como mostra sua correspondência com Rilke. Para toda tradução literal de um texto antigo, o alemão é a referência absoluta. Pois é a única língua ocidental que, pelo viés de sua poesia e de sua filologia, por aquele dos seus tradutores, mantém uma relação tão *íntima* (mas sem filiação) com o latim e o grego. Antes de Hölderlin, havia Voss, que tinha traduzido Homero e Virgílio, e provocado já em 1781, as *mesmas* reações de admiração e de rejeição que Klossowski em 1964. O alemão mantém uma relação íntima principalmente com o grego, e não é por acaso que Klossowski escolheu uma obra latina: de um lado, porque a história o forçou secretamente a escolher um texto essencial ao destino da nossa literatura francesa e da nossa relação cultural com a tradução, de outro lado, porque ele é o tradutor de Nietzsche que preferia, como se sabe, os latinos aos gregos. Mas o próprio Klossowski declarou que o latim, pelas suas declinações, está mais próximo do alemão do que da língua francesa. Sendo a língua-de-tradução dos textos antigos por excelência, o alemão é a terceira língua "padroeira" de toda tradução verídica, radical, em francês, de um texto grego ou latino. Isso não significa - como alguns

críticos hostis expressaram - que Klossowski impôs germanismos ao francês.⁶⁰ Ao contrário, ele indicou: "Quis colocar, com o latim, o problema sintático que Mallarmé colocou a partir do inglês..."⁶¹ (Edern Hallier, 1964). *Assim temos a tradução a mais enraizada possível no futuro do francês, mas que não pode existir sem uma outra língua, o alemão.* Paradoxo da tradução!

A LEGIBILIDADE E O EXCESSO

As críticas feitas a Klossowski são de natureza vária. São, aliás, fracas e relativamente pouco numerosas. Há, primeiramente, aquelas que só vêem em seu trabalho um amontoado de latinismos temperado com imitações de Mallarmé, Claudel ou Saint-John Perse. Há também críticas "filológicas" errôneas, que se ocupam com julgamentos estetizantes de terceira ordem, como se podem encontrar nos filólogos positivistas (observemos, por outro lado, que a maioria dos latinistas é favorável à tradução de Klossowski). Há, finalmente, acusação de *ilegibilidade*. Se os dois primeiros tipos de críticas só merecem um certo desdém, o último merece reflexão. Quando se aplica aos princípios gerais de inversão, de rejeição, de deslocamento que regem a tradução, é fácil de ser refutada. Deguy (1964: 1085) diz a este respeito:

Quanto à *difficuldade* que se poderia ter, por exemplo, na separação, mantida em francês pelo tradutor, entre o substantivo e o adjetivo (que, portanto não é mais exatamente o "seu" adjetivo), ela é muito menos considerável que aquela que se tem ao manter inteligível, em vez de estimulante, 'a leitura de uma tradução "clássica", visto que, *além disso*, este procedimento considerado "ousado" remete simplesmente à maneira de falar viva, isto é, à elocução oral da prática cotidiana que não hesita em dizer (entre mil exemplos): "este preto, me passa este lápis"... etc.

Mas há, mesmo assim, nesta tradução *um problema* de legibilidade. De dois pontos de vista. A latinização não é excessiva (ponto de vista apresentado cautelosamente por Leyris)? A massa do texto é legível? É óbvio — para responder à primeira pergunta —, que às

vezes (muitas vezes), há *excesso*. Pouco importa *onde este* excesso se manifesta. Pode-se perguntar se este excesso (que se encontraria em Hölderlin e Chateaubriand) não é inerente a toda verdadeira tradução da letra. Quero dizer: que o próprio movimento do trabalho sobre e na letra, num certo nível, *não pode ser controlado*, nem mesmo o "defeito de tradução" evocado acima. Talvez se este excesso *não se produzisse*, os pontos de não-excesso, de equilíbrio, de "sucesso" não seriam atingíveis. A pesquisa dos espaços não-normatizados da língua materna implica uma relação de *obscuridade* com ela, na qual, às vezes, o tradutor se torna "cego". Não é uma relação de pura clareza. Nessas condições, o excesso (e o fracasso concomitante) é inevitável. Trata-se de um "defeito de tradução" no sentido radical da palavra, mas não de algo que pudesse ser "criticado" *como* se fosse inevitável. Há *sempre* um "defeito de tradução". E, claro, isso afeta a legibilidade, e também o nível de aceitabilidade do texto. Digamos que *o excesso é o modo sobre o qual se apresenta o "defeito de tradução" na tradução literal*. Vimos qual é o "defeito de tradução" das versões voltadas à restituição do sentido, como a de Perret. Não é a mesma coisa.

A massa do texto é (facilmente) legível? De forma alguma. De um lado, por causa dos excessos. De outro, por causa de algo que a tradução não pode eliminar: a relação que *nós* temos com a epopéia. Essa relação é tal que não precisamos ler *toda* a *Eneida*, que, talvez, não *o podemos*. Bastam mergulhos verticais, abruptos, no dizer épico. A tradução nos permite *encontrar* novamente a epopéia, mas ela não consegue fazer com que a leiamos "horizontalmente", até porque não estamos *mais* nesse espaço da *oralidade* onde a epopéia não era lida, mas dita, memorizada e escutada. Ou talvez será a limitação última dessa versão: *parar no limiar do problema da oralidade épica*. Neste caso, uma nova retradução esperaria a *Eneida*, tomando este problema de frente. É provável que o tempo desta retradução ainda não tenha chegado.

A LÓGICA DA LITERALIDADE

O trabalho de Klossowski nos permite distinguir rigorosamente *literalidade* e *calco*. A literalidade, como vimos, opera no nível do sistema da língua e do texto, a ponto de os dois sistemas se unirem. No caso da *Eneida*, a mimesis inerente ao dizer épico explora as possibilidades de inversão, de rejeição, de deslocamentos inerentes ao latim, assim como a *Odisséia* usa as possibilidades de adjetivação composta do grego. A tradução literal não reproduz a facticidade do original, mas a *lógica* que preside a organização desta facticidade. Ela reproduz essa lógica onde a língua para a qual se traduz o permite, nos seus pontos não-normatizados (que ela acaba *revelando*). Ela descobre, assim, um francês potencialmente capaz de ser latinizado, germanizado, anglicizado, etc, sem que se produza o fenômeno de contaminação negativa tão freqüente quando línguas "entram em contato". Onde não há excesso, finalmente, ela mostra que, por meio desta "comoção da língua estrangeira", a língua materna, longe de se alienar, acede a camadas insuspeitas do seu ser, camadas que, com toda probabilidade, ela não poderia atingir apenas com sua própria literatura. É mais do que a "ampliação" da língua da qual falam Humboldt e Hugo.

O CORAÇÃO MATERNO DA LÍNGUA

Aborda-se a difícil questão da relação da tradução com a língua materna. Movimentando-se no não-normatizado desta, o tradutor "trabalha", já dissemos, no que a sua língua materna tem de mais materno. Isto nos faz pressentir - somente pressentir - que contrariamente ao que enuncia o discurso tradicional sobre a língua materna (que confunde, numa base histórica, real, *língua materna* e *língua nacional*), esta não é uma realidade fechada, mas, ao contrário, um espaço-de-língua aberto e fundamentalmente

acolhedor. Para o coração materno da língua materna, todas as línguas são próximas e parentes. Trabalhando o mais perto deste coração, o tradutor (da letra) descobre o parentesco não filológico, não lingüístico das línguas. Uma outra grande tradução do século XIX poderia ensinar-nos exemplarmente; é a que James Joyce fez em italiano semi-dialetal, semi-dantesco, de um fragmento do seu *Finnegans Wake*. Procurando com paixão e quase com mania o coração materno da língua, Joyce sabia - por instinto — que a única maneira radical de prolongar (de cumprir) a *polifonia das coínés* da sua grande obra era convertê-la em *polifonia dialetal*, de submeter o conjunto de coínés entrelaçadas no espaço materno dos dialetos. Tal é a dimensão que se teria de explorar ao final desse percurso.

NOTAS

¹ Vide, por exemplo, a série de antologias bilíngües *Clássicos da Teoria da Tradução*, publicadas pelo NUPLITT - Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina, (<http://www.nuplitt.ufsc.br/>)

² A expressão *Tauberger du lointain* é de Jaufre Rudel (ca. 1130-1170), trovador occitano, que escreveu sete canções de amor, nas quais canta o "amor longínquo" (*amor de lonh*), isto é, o amor impossível e sem esperança. [N. de T]

³ São Jerônimo retoma certamente a crítica do literalismo de Cícero, mas também escreve que isto não vale "para as Sagradas Escrituras, nas quais até a ordem das palavras é um mistério" [Garcia Yebra, 1983: 67].

Quanto a Fray Luis de León (p. 67): *El que traslada ha de ser fitei y cabaly, si fiuere posible, contar las palabras para dar otras tantas, y no más ni menos, de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitarlas a supropio sentido y parecer...*

⁴ Não é por acaso se, desde o Romantismo, quase todos os grandes poetas ocidentais foram, também, tradutores, ou se Proust (1993: 293) pôde dizer: "o dever e a tarefa de um escritor são também os de um tradutor". A escrita é para Proust a tradução da experiência considerada como memória das essências.

⁵ Num seminário ulterior, *Vérité de la traduction, vérité de la philosophie*, analisei a "tradução platônica". [Berman, 1986: 63-73].

⁶ *Epistula LVII. Ad Pammachium. Liber de optimo genere interpretandi*. VI, 3; V, 2. [N. de T]

⁷ São Jerônimo, todavia, defende o princípio de uma tradução literal dos textos sagrados.

⁸ Nietzsche dizia que o cristianismo é um "platonismo para o povo".

⁹ Consultar as excelentes análises do pastiche feitas por G. Genette in *Palimpsestes*.

¹⁰ Du Bellay: "O que o tradutor não conseguiu restituir plenamente em certo lugar, que ele çate de o compensar em outro", citado in Fernando Pessoa.

"Todorov cita um bom exemplo de recuo censurador. Colombo escreve em 1492: "Se Deus quiser, no momento da partida, levarei comigo seis índios para Vossa Alteza para que aprendam a falar". Todorov precisa que "esses termos pareceram tão chocantes aos diferentes tradutores franceses de Colombo que todos corrigiram: 'para que aprendam nossa língua'" [1982: 36]. Vê-se que a censura da tradução diz respeito a pontos precisos, seja para Sófocles, seja para Colombo.

¹² De onde a falta de "coerência" própria do texto traduzido: não é um verdadeiro texto.

¹³ Ver também o dossiê Kafka, in *Quinzaine Littéraire*, n° 402 [1983: 15-18].

¹⁴ O dogma da intangibilidade do poema está ligado ao da sua intraduzibilidade.

¹⁵ As únicas metáforas *positivas* que encontrei a respeito da tradução são as da *Authorized Version* da Bíblia e as de Walter Benjamin, cujo texto sobre a tarefa do tradutor liga intimamente o trabalho metafórico e o trabalho especulativo. Aqui, a tradução *épensamento*, e a metáfora vem com a reflexão conceituai. As metáforas negativas se situam, ao contrário, num espaço onde elas substituem o pensamento — marcam sua recusa de pensar a tradução. E essa recusa é *ipso facto* uma desvalorização. Quando Goethe pensa a tradução, não recorre, em geral, a metáforas.

¹⁶ Esta neutralização é somente relativa, uma vez que Freud, numa carta a Fliess, chamava (a respeito das "psiconeuroses") de "defeito de tradução" parece constitutivo do traduzir. O espaço da tradução é aquele da inevitável fragilidade. *O defeito da tradução é inerente à tradução*. Por que este defeito? Qual o seu fundamento? Para responder a essas perguntas, é preciso provavelmente uma análise do sujeito que traduz, o "tradutor".

¹⁷ Ver "Psychanalyse et traduction", *Meta* (1982), vol. 27, n° 1, Montreal; *Locculte, objet de l'apensée freudienne* (1983) de J.M. Reyet W. Granoff. Paris: PUF; "La décision de traduire: l'exemple de Freud", in *LEcrit du temps* (1984), n° 7. Paris: Minuit; "Traduction de Freud, transcription de Lacan", in *Littoral* (1984), n° 13. Toulouse: Erès. A lista dos textos analíticos sobre a tradução não pára de aumentar e constitui um *corpus* fundamental.

¹⁸ Tal seria o primeiro nível - analisado por Bakhtin - da prosa. Para uma caracterização mais radical da prosa e de sua relação com a poesia, seria preciso interrogar Benjamin (in *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* onde ele fala do "núcleo prosaico" de toda obra) e Pasternak, que fala da "tensão tradutória" da prosa. Seria também preciso - e é essencial para a tradução — interrogar-se sobre o estatuto da *sintaxe* na grande prosa em relação a esse estatuto na grande poesia (por exemplo a sintaxe em Bloch, de um lado, e em Hopkins, do outro).

¹⁹ A. Guerne, tradutor digno de respeito, explicou-se sobre sua maneira de traduzir Novalis: acentuar um elemento "francês" já presente no autor. Explicação interessante, mas isso não impede que sua tradução dos *Fragmentos* de Novalis seja um dos grandes escândalos da tradução na França. Guerne não somente destrói a letra dos *Fragmentos*, mas também destrói sua "terminologia mística" (conforme expressão de A. W. Schlegel), onde "transcendental" torna-se "transcendente", etc.

²⁰ Em todas os âmbitos da tradução, a "elegância" é norma suprema, sejam os originais elegantes ou não. Isto vale tanto para um texto técnico quanto para um texto literário. Mas de que elegância se trata? É importante lembrar que historicamente os autores latinos trataram às vezes a tradução e suas normas

dentro da retórica. Para lutar contra esta tendência "embelezadora" das traduções, Ortega y Gasset propunha que a tradução do futuro fosse uma "tradução feia" (*traducción fea*).

²¹ A iconicidade - que não remete à uma semelhança real da palavra com a coisa - poderia ser analisada a partir do conceito paradoxal proposto por Benjamin, a *semelhança não sensível*.

²² Em espanhol no original. [N.deT.]

²³ De onde, os numerosos neologismos formados no modo de criação dialetal e vernacular num prosador tão clássico como Gide.

²⁴ Montaigne, nos seus *Ensaíos*, pressente a natureza destruidora da "glosa". O Romantismo alemão (Novalis e Schlegel) teorizou a destruição das obras operada pela tradução e pela crítica, no modo idealista: a destruição é "elevação-à-potência" (*Potenzierung*).

²⁵ Carta a Schlegel, 23 de julho de 1796.

²⁶ *Ibid.* Em Benjamin esta pergunta decisiva abre uma definição metafísica - hiperplatônica - da "tarefa" do tradutor.

²⁷ Seria o caso de se estudar todas as palavras-chave que servem para definir, em cada língua, o ato de traduzir, suas formas, suas exigências, etc, começando por aquelas que designam a própria tradução: tradução, translação, *Übersetzung*, etc.

²⁸ *Pele* é também a pele, a casca da fruta. Benjamin diz que no original, a língua concerne ao seu "conteúdo" como a "pele" da fruta ao conteúdo.

²⁹ Derrida, Jacques (1978). *Leretraitdelamétaphore*, in *Po&sie*7. Paris. [N. deT.]

³⁰ Carta de 4 de dezembro de 1801.

³¹ O limite indicado por Hugo para a tradução é o mesmo que o de Humboldt.

³² No campo tecnológico, as figuras do tradutor e do engenheiro tendem a se confundir hoje com a nova profissão de engenheiro lingüista!

³³ E da penúria material do seu autor: é uma *Brotübersetzung*, uma tradução feita para ganhar (um pouco de) dinheiro. Sem o exílio e a pobreza, Chateaubriand não teria traduzido Milton, afirmam os seus "especialistas".

³⁴ "Hoje — exemplo incrível - o primeiro dos escritores franceses traduz Milton *palavra por palavra* e declara que uma tradução justalinear seria o ápice da sua arte [...] é possível que ela tenha uma grande influência sobre a literatura." (*Apud* Esteban, 1980: 78).

³⁵ As citações das "Remarques" se referem todas ao mesmo número da revista *Po&sie*.

³⁶ E há uma relação entre a tradução literal e o princípio religioso. Isto é evidente em *A tarefa do tradutor*.

³⁷ Assim traduzirá Mallarmé os poemas de Poe.

³⁸ Um dos outros momentos desta reflexão é a teoria do *kairos*, do "momento favorável" de uma tradução. Em *Sens Unique*, Benjamin diz que a tradução cai como um fruto maduro da árvore do texto profano, *rechtzeitig*, no "tempo certo". Isto é, no outono da obra.

³⁹ Observa-se que Chateaubriand não traduz *sky* por "ciei" [céu], mas por "firmament" [firmamento], o que é um enobrecimento. Tal é a força do sistema de deformação, mesmo para os que se opõem conscientemente a ele!

⁴¹ Esta micro-percepção, Chateaubriand a tem enquanto prosador. Ele conhece, melhor do que ninguém, a *essência arborescente* da prosa.

⁴¹ A "repetição da palavra": Chateaubriand respeita aqui a *sistematicidade* do original, feita em parte de tais "repetições", (p. 117)

⁴² Chateaubriand dedica linhas inesquecíveis, nas suas "Remarques", ao *sofrimento-do-traduzir*. Nenhuma reflexão sobre a tradução pode deixar em silêncio esta dimensão de sofrimento.

⁴³ Mallarmé cita (*apud* Genette, 1976: 259), fascinado, este exemplo de tradução (popular), puramente fônico. Trata-se do luminoso de um albergue:

Le chat fidèle

The cat and the fiddle

⁴⁴ Virgílio. *Eneida*. Livro I, 405. [N. de T]

⁴⁵ Deixarei de lado (ou quase) o fato de que esta tradução da *Eneida* se inscreve numa tradição que data do século XVI, época em que esta obra suscitou numerosas traduções parciais ou globais como a de Louis des Masures, além de imitações. Pois essa dimensão histórica e *francesa* do trabalho de Klossowski, eu não tinha ainda conhecimento no momento do seminário. No entanto, seria fecundo confrontar a tradução de Klossowski com as do século XVI. Pensar essa tradução como uma *repetição* e uma *reabertura*.

⁴⁶ A tradução que fiz recentemente com Isabelle Berman de um romance argentino, *El juguete rabioso*, de Robert Arlt, foi por assim dizer "pega" por um desses "especialistas", que teve o prazer de levantar de pretensos "erros", sem ver que se tratava de escolhas de literalidade deliberadas. Além do mais, este "especialista" nos repreendeu por ter feito um prefácio, sendo o discurso crítico sobre as obras traduzidas obviamente o apanágio dos detentores do saber instituído. Para os "especialistas", os tradutores não têm *direito* à palavra.

⁴⁷ Enquanto que Perret, mais "filólogo", deixa *Dis*.

⁴⁸ Bonnefoy diz o mesmo a respeito de Shakespeare.

⁴⁹ Basta consultar o dossiê de imprensa da Gallimard, bem completo.

⁵⁰ No seu *Monólogo*, Novalis afirma que, mais a língua joga consigo mesma, mais ela "imita" a natureza. A *mimesis* nunca é direta.

⁵¹ Poder-se-ia dizer: a tradução literal autêntica *deve parecer como* uma pura ordem "palavra-por-palavra", mas não *ser*.

⁵² Este é o significado profundo - poético - do conceito de "aceitabilidade" atualmente desenvolvido por alguns teóricos da tradução. A "aceitabilidade" sócio-cultural se fundamenta sobre o que a língua para a qual se traduz - no seu ser histórico - pode aceitar da língua traduzida num momento dado, no "momento favorável" (o *kairos*).

⁵³ O não-normatizado da língua materna indica o que, nela, é o mais "materno" o *ser materno* da língua materna. O tradutor está portanto em contato, paradoxalmente, com o que a sua língua tem de mais "acolhedor". Afirma que sua língua, na sua maternalidade, é sempre "albergue do longínquo".

⁵⁴ Trad. P. Klossowski, *op. cit.*, p. 234. Grifei os adjetivos que ocupam realmente aqui todos os pontos estratégicos da frase. A tradução de Klossowski - principalmente em citação - está no limite, aqui, do possível; é claro que quis reproduzir a qualquer preço o jogo dos adjetivos latinos. Esta passagem é aquela da qual Montaigne (1965: 97) dizia: "Vênus não é tão bela, toda nua e viva, ofegante, como é, aqui, em Virgílio". A passagem citada por Montaigne foi deixada em latim, e temos em nota de rodapé sua tradução "filológica": "Ela tinha acabado de falar, e como ele hesita, a deusa o envolve com seus braços de neve, e o esquenta com um doce abraço. Vulcão reencontra de repente seu ardor habitual e um calor bem conhecido o penetrou até os ossos e percorreu seu corpo amolecido". Ao ler essas linhas insípidas, Montaigne não teria de certo encontrado a deusa "viva" e "ofegante". Klossowski nos restitui o que o tocava sensualmente na *Eneida*; aconteceu o mesmo com os amores de Dido e Enéias (livro IV) que o século XVI francês não cansou de retraduzir e imitar.

⁵⁵ Trad. Klossowski, p. 75. Mais adiante (p. 69), temos "Ia neigeuse Paros" [a nevosa Paros].

⁵⁶ "Suas grandes florestas" é um clichê poético do século XIX.

⁵⁷ Compare-se com Perret, Livro II:

Dans nos bras, sous les yeux de ses parents desoles, voici que du sommet de Ia tête dlule une aigrette légère jaillit, répandant une lueur; comme une flamme aux douces cardsses, elle léchait sa souple

chevelure et prenait force autour de ses tempes.

[Em nossos braços, sob os olhos dos seus pais desolados, eis que do topo da cabeça de Iulo um penacho leve jorrou, difundindo uma luz; como uma flama com doces carícias, lambia sua suave cabeleira e se fortalecia ao redor das têmporas.]

⁵⁸ Grifo meu.

⁵⁹ A latinização choca menos um crítico espanhol, que escreve: "Difícil empresa Ia dei senhor Klossowski Ia de darnos Ia sonoridad dei poema original en lengua

francesa, no debiendo chocar, por lo menos a los hombres de habla española, las transposiciones aunque sean violentas, pues a esto nos tenía habituados Góngora, padre de la renovación poética española" (Antônio Porral, "Un fundador de pátria", dossiê de imprensa sobre Klossowski, Gallimard, 1964).

⁶⁰ Lobet (1964) fala de "este francês torturado, repleto de inversões germânicas...".

⁶¹ Estamos, mais uma vez, no espaço de Chateaubriand e Alain.

BIBLIOGRAFIA

- Alain (1934) *Propôs de littérature*. Paris: Gonthier.
- Arendt, Hannah (1983) *Condition de l'homme moderne*. Trad. Georges Fradier. Paris: Calmann-Lévy.
- Arlt, Roberto (1981) *Les sept fous*. Trad. Isabelle & Antoine Berman, Paris: Belfond
- _____ (1985) *Le jouet enragé*. Trad. Isabelle & Antoine Berman, Grenoble: Ed. P.U.G.
- Bastos, Roa (1985) *Moi, le Suprême*. Trad. Antoine Berman. Paris: Belfond.
- Benjamin, Walter (1971) "La tache du traducteur", in *Mythe et violence*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Denöel.
- _____ (1986) *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*. Trad. P. H. Lacoue-Labarthe et A. M. Lang. Paris: Flammarion.
- Berman, Antoine (1983) "Bildung et Bildungsroman", in *Le temps de la réflexion*. Paris: Gallimard.
- _____ (1984) *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.
- _____ (1986) "L'essence platonicienne de la traduction", in *La traduction, Revue d'esthétique*, n° 12. Toulouse: Privat.
- Beissner, Friedrich (1961) *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Blanchot, Maurice (1959) *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Bonnefoy, Yves (1962) "Idée de la traduction", in *Hamlet*. Paris: Mercure de France.
- Broch, Hermann (1966) *Création littéraire et connaissance*. Trad. Albert Kohn. Paris: Gallimard.
- Certeau, M. de, Julia, D & Revel, J. (1975) *Une politique de la langue*. Paris: Gallimard.
- Chateaubriand, René (1982) "Remarques à propôs de la traduction de Milton", in *Po&sie*, n° 23. Paris. p. 112-120.

- Deguy, Michel (1964) "*UÉnéide*", in NRF, n° 144. Paris: Gallimard.
- Derrida, Jacques (1967) *Écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Ederne Hallier, Jean (1964) "Un entretien avec Pierre Klossowski, nouveau traducteur de Virgile", in *Le Monde*, 08/08/64.
- Esteban, Claude (1980) " Traduire ", in *Argile*, XXII. Paris: Maeght.
- Etkind, Efim (1982) *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Trad. Wladimir Troubetzkoy. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Foucault, Michel (1964) "Les mots qui saignent", in *L'Express*, 29/08/64.
- García Yebra, Valentín (1983) *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- Genette, Gérard (1976) *Mimologiques*. Paris: Seuil.
- _____ (1982) *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Gresset, Michel (1983) "De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture", in *Revue française d'études américaines*, n° 18, Paris.
- Guiraud, Pierre (1982) "Les fonctions secondaires du langage", in *Le Langage*. Paris : Gallimard, La Pléiade.
- Heidegger, Martin (1968) *Questions I*. Trad. H. Corbin. Paris: Gallimard.
- _____ (1983) "Phénoménologie et science de l'être", in *Cahier de VHerne*. Paris: de l'Herne.
- _____ (1983b) *Le Principe de Raison*. Trad. A. Préau. Paris: Gallimard.
- _____ (1984) *Acheminement vers la parole*. Trad. F. Fédier. Paris: Gallimard.
- Hölderlin, Friedrich (1965) *Remarques sur Oedipe, remarques sur Antigone*. Trad. F. Fédier (précédé de "Hölderlin et Sophocle" de J. Beaufret). Paris: Poche.
- _____ (1978) *Antigone de Sophocle*. Trad. Ph. Lacoue-Labarthe. Paris: Christian Bourgois.

- Horguelin, Paul A. (1981) *Antbologie de la manière de traduire*.
Montreal : Linguattech.
- Kafka, Franz (1976) *Le procès*. Trad. Vialatte, in *CEuvres complètes I*.
Paris: La Pléiade.
- _____ (1976) *Le procès*. Trad. Goldschmidt. Paris: Presses Pocket.
- _____ (1983) *Le procès*. Trad. Lortholary. Paris: GF Flammarion.
- Kerkhoff, Manfred (1985) "Timeliness and Translation", in *Texte*, 4.
Toronto: Trinity College.
- Lacoue-Labarthe, Ph & Nancy, J. L. (1978) *Labsolu littéraire*. Paris: Le
Seuil.
- Ladmiral, J.R. (1981) "Entre les lignes, entre les langues", in *Revue
d'esthétique*, n° 1, Toulouse: Privat.
- Lanson, Gustave (1964) *Histoire de la littérature française*. Paris: Librairie
Hachette.
- Leyris, Pierre (1964) "*L'Énéide restituée*", in *Mercure de France*.
- Lobet, M. (1964) "Virgile non travesti", in *Le Soir*, 03/09/64.
- Luther, Martin (1965) *Oeuvres*. Trad. Jean Bose. Genève: Labor et Pi-
cles.
- Martineau, Emmanuel (1979) "La langue, création collective; ou: qui a
peur de la philologie?", in *Po&sie*, n° 9, Paris.
- Meschonnic, Henri (1970) *Les Cinq Rouleaux*. Paris: Gallimard.
- _____ (1973) *Pour la poésie II*. Paris: Gallimard.
- _____ (1979) "Ce que Hugo dit de la langue", in *Romantisme*.
Paris: Champion.
- Montaigne, Michel de (1965) *Essais*, vol. III. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, F. (1967) *Le gai savoir*. Trad. Pierre Klossowski. Paris:
Gallimard.
- Novalis, Friedrich von Hardenbergs (1975). *Fragments*. Trad. Armei
Guerne. Paris: Gallimard.

- Pannwitz, Rudolf (1947) *Die Krisis der europaischen Kultur*. Niiremberg.
- Patri, Aimé (1965) "Méditations poétiques", in *Preuves*, n° 167. Paris.
- Paz, Octavio (1984) *La fleur saxifrage: langue et littérature*. Trad. J. C. Masson. Paris: Gallimard.
- Pessoa, Fernando (1978) *Vis ages avec masques*. Trad. A. Guibert. Lausanne: Eibel.
- Proust, Mareei (1993) *Le temps retrouvé*. Paris: Le Livre de Poche classique.
- Quinzaine Littéraire*, n° 402, outubro 1983. Paris.
- Reinhardt, Karl (1982) "Hölderlin et Sophocle" , in *Po&sie*, n° 23. Paris: Belin
- Rilke, Pasternak, Tsvétaieva (1983) *Correspondance à trois: été 1926*. Trad. Lily Denis, Philippe Jaccottet, Eve Malleret. Paris: Gallimard.
- Sappho (1966). *Actes*. Trad. É. Mora & Michel Deguy. Paris: Flammarion/Gallimard.
- Schleiermacher, Friedrich (1985). "Des différentes méthodes du traduire", in *Les Tours de Babel*. Trad. Antoine Berman. Mauvezin: Trans-Europ-Repress.
- Seleskovitch, D. & Lederer, M. (1984) *Interpréter pour traduire*. Paris: Didier Erudition.
- Sophocle (1964) *Tragédies*. Trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres.
- _____ (1967) *Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle*. Trad. Jean Grosjean. Paris: La Pléiade, Gallimard.
- Steiner, George (1978) *Après Babel*. Trad. L. Lotringer. Paris: Albin Michel.
- Storig, H.J. (1963) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Todorov, Tzvetan (1981) *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil.
- _____ (1982) *La conquête de l'Amérique*. Paris: Seuil.
- Tolstoy, L. (1972) *Guerre et paix*. Trad. Boris de Schloezer. Paris: Gallimard.
- Van der Meerschen (1986) "Traduction française, problèmes de fidélité et de qualité", in *Traduzione Tradizione*. Milano: Dedalo Libro.
- Virgile (1817-19) *L'Énéide*. Trad. Jean Delille. Bruxelles: J. Maubach.
- _____ (1961) *L'Énéide*. Trad. André Bellesort. Paris: Les Belles Lettres.
- _____ (1964) *LEnéide*. Trad. Pierre Klossowski. Paris: Gallimard.
- _____ (1989) *LEnéide*. Trad. Jo Perret. Paris: Les Belles Lettres.