

A tradução de poemas barrocos à luz da teoria haroldiana

Translation of Baroque Poems Based on the Theory of Haroldo de Campos

Samuel Anderson de Oliveira Lima*
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Jefferson Eduardo da Paz Barbosa*
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Jucely Regis dos Anjos Silva*
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

31

RESUMO: Haroldo de Campos foi um dos mais importantes críticos brasileiros que se dedicou ao processo de tradução literária, cuja obra reúne diversos ensaios nos quais ele desenvolve sua teoria da transcrição ou tradução criativa com a qual objetivamos trabalhar neste ensaio. A tradução pela via haroldiana é entendida como um processo de criação, de recriação, de transcrição, principalmente em se tratando de tradução de textos poéticos. Nesse sentido, propomos apresentar uma possibilidade de tradução de alguns poemas barrocos à luz dessa teoria. Chegamos à conclusão de que o trabalho tradutológico nos permite ampliar o horizonte que é limitado pela barreira linguística e que a tradução dos poemas barrocos dedicados a Góngora nos levou a pisar com mais firmeza aquele espaço, mesmo estando nós no século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. Transcrição. Barroco. Haroldo de Campos.

ABSTRACT: Haroldo de Campos was one of the most important Brazilian critics who was dedicated to the process of literary translation. His works gather several essays in which he developed his theory of transcreation or creative translation, which is addressed in this study. The translation based on Haroldo de Campos' theory is understood as a process of creation,

* Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

* Doutorando em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

* Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

recreation, and transcreation, especially concerning the translation of poetic texts. Therefore, this study aims to present alternative ways of translating baroque poems based on such theory. In conclusion, translation work enables us to increase the possibilities that are narrowed by the language barrier. In addition, the translation of baroque poems that are dedicated to Góngora has provided us a solid background for that area of research, even though it is the 21st century.

KEYWORDS: Translation. Transcreation. Baroque. Haroldo de Campos.

Introito

Como o título deste trabalho indica, nossa proposta é apresentar e discutir uma possibilidade de tradução de poemas dedicados a Luis de Góngora y Argote, poeta espanhol do século XVII, considerado a matriz do Barroco, tendo como suporte teórico a tradução criativa de Haroldo de Campos.

O corpus utilizado neste estudo compõe a *Antología poética en honor de Góngora* (1979) organizada por Gerardo Diego, publicada pela primeira vez em 1927, por razão da comemoração do tricentenário da morte do poeta andaluz. No início do século XX, houve uma revitalização do Barroco, – um retorno ao passado para explicar o presente talvez –, e com isso muitos poetas foram resgatados. Esse processo de resgate ocorreu também no Brasil, por exemplo, com Haroldo de Campos resgatando Gregório de Matos – ver, por exemplo, seu *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* (2011); e na Espanha, com a *Generación del 27* resgatando Góngora. Nesse sentido, essa antologia representa um marco na revitalização da poética gongorina. Por isso, sua apropriação como suporte para a realização desta tarefa tradutológica nos parece oportuna.

Nessa antologia, a seleção feita por Gerardo Diego visa a rastrear poemas produzidos por poetas de lugares diferentes do século XVII ao XX, que tivessem como matriz a figura de Góngora. Dessa feita, para este trabalho, fizemos um recorte temporal, trabalhando apenas com poemas escritos no século dito barroco, o XVII: um de autoria de Lope de Vega em 1624, outro de Don Francisco

de Trillo y Figueroa em 1652, e outro anônimo sem datação. É importante destacar que o tema que margeia os poemas dessa antologia trata da morte de Don Luis de Góngora, construindo, portanto, uma atmosfera de luto, com formação de imagens sombrias e lúgubres.

Feitas as devidas justificativas, vamos à pergunta que norteia nossa discussão: como Haroldo de Campos concebe a tradução? Em um de seus textos mais conhecidos “Da tradução como criação e como crítica”, escrito em 1962, Haroldo (2015b, p. 5) forma seu pensamento sobre o que seria tradução criativa:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre “recriação”, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação.

Ou seja, Haroldo descarta aquela velha noção tradicional de fidelidade ao texto original, cuja preocupação estava mais direcionada para a questão semântica do que estética. Por essa razão, com a tradução criativa, “no lugar da tradicional fidelidade semântica, melhor seria erigir uma fidelidade ao ‘espírito’ ou ao ‘clima’ do texto original [...]”, conforme afirma Guilherme Contijo Flores, “sobretudo se embasado no que ele chama ‘linha de invenção’, que permite alterações e inserções na tradução, desde que condizentes com o modo de escrita do autor traduzido” (FLORES, 2016, p. 12-13).

Esse pensamento haroldiano vai ser desenvolvido em outros textos, como em “Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico” (2015c), no qual ele discute a questão da origem da literatura brasileira pelo Barroco e trabalha com a noção de tradução criativa ou transcrição. A palavra “transcrição”, inclusive, dará nome a um livro organizado por Marcelo Tápia e Thelma Médice Nóbrega que visa reunir artigos haroldianos que tratem da questão da tradução. Esse livro é um suporte essencial para quem deseja enveredar pela teoria haroldiana da tradução.

Haroldo de Campos, para argumentar sua posição sobre a história da literatura, aborda dois aspectos, o diacrônico e o sincrônico. O primeiro baseia-se na perspectiva histórico-evolutiva, pois busca ver a história como algo linear, enquanto o segundo, defendido por Haroldo, em vez de estabelecer planos temporais consecutivos, faz uma apropriação seletiva da história, é “capaz de resgatar o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na escolha de um determinado passado” (CAMPOS, 1997, p. 259). Essa abordagem tem sua consecução por meio da tradução, através da qual é possível estabelecer o corte sincrônico da história. A tradução é vista e entendida como crítica, como um processo pelo qual os escritores e críticos podem compreender e compreender-se.

A tradução como método de abordagem sincrônica da tradição

Antonio Candido, no estudo *Formação da Literatura Brasileira* (2000), distingue a chamada literatura propriamente dita e as manifestações literárias. O critério para determinação dos sistemas literários é a existência, nas suas obras constituintes, de denominadores comuns que permitiram reconhecê-las dentro de uma fase do desenvolvimento da literatura nacional. Esses denominadores correspondem a características internas, tais como a língua, os temas e as imagens, assim como envolvem aspectos de ordem social ou psíquica “literariamente organizados” e cuja manifestação se dá também historicamente. Entre eles, encontra-se o famoso triângulo “autor-obra-público”, de onde emerge a literatura, “tipo de comunicação inter-humana” compreendida como sistema simbólico por meio do qual se pode interpretar as diferentes esferas da realidade, pondo em relação “as veleidades mais profundas do indivíduo”. Portanto, os sistemas literários efetivam-se na existência de uma continuidade ou de uma tradição, sendo esta o “conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou

ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar” (CANDIDO, 2000, p. 25-26).

Um estudo dessa natureza teve de se basear em uma ideologia sobre a história, a qual recebeu críticas de alguns estudiosos, como Haroldo de Campos. Os seus principais argumentos contrários a esse modo de pensar a tradição e a história na literatura encontram-se repetidamente em textos esparsos ao longo de sua produção.

O primeiro diz respeito à posição específica da literatura latino-americana e é defendido mais claramente no texto “Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico”. Segundo Campos, compreendendo-se que a literatura brasileira, assim como as demais literaturas latino-americanas, nasceu sob o signo do Barroco, torna-se inconcebível estabelecer-se

“um ponto de origem”, a partir do qual se pudesse fundar a questão da “identidade nacional” ou do “caráter nacional”, visto por sua vez como uma presença entificada, plena, *terminus ad quem*, ao qual se chegaria por um processo evolutivo, de tipo linear [...] (CAMPOS, 2015c, p. 197).

Em resumo, não se poderia delimitar a tradição literária brasileira em conformidade com a historiografia do século XIX, tendo em vista que o ponto que serve de origem a nossa literatura é um símbolo da “não infância”: o Barroco.

Com forte representatividade em Gregório de Matos, o Barroco emerge, em sua literatura, segundo Campos, já na idade adulta, com um código extremamente sofisticado de forte elaboração estética, recombina Camões, Gôngora e Quevedo.

O segundo argumento diz respeito à própria abordagem da história feita por Antonio Candido, como já sinalizado. Com base na teoria derridiana, Campos (2011, p. 23) salienta que a perspectiva histórica do crítico em questão “foi

enunciada a partir de uma visão substancialista da evolução literária, que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional”; ou seja, uma abordagem da história com fundamento na metafísica da presença. Interpretando o que seria o percurso do espírito do Ocidente (ou Logos) até as terras americanas, a perspectiva da formação defende a existência de uma “floração gradativa” de nossa literatura, uma sequência acabada de eventos a culminar numa unidade da nação. Portanto, o sistema literário tal como formulado por Candido somente é possível com base num conceito metafísico de história ancorado nas ideias de continuidade e linearidade.

De acordo com Campos (1997), existem dois modos de abordar a modernidade e, diga-se, a “história da literatura”. A primeira possibilidade orienta-se por um ponto de vista diacrônico, historiográfico-evolutivo. A outra, defendida por ele, refere-se a uma perspectiva sincrônica, que corresponde a uma “poética situada”, ou seja, engajada na práxis de certa época, e cuja atualidade é construída por certas escolhas e elaborações do passado.

Somente sob esse tipo de abordagem, tornada patente juntamente com a Modernidade e mais visível nas produções artísticas contemporâneas, seria possível efetuar-se o corte sincrônico da história. Para Haroldo de Campos, a tradução é o método mais adequado para a tarefa, tendo em vista que ela, “sendo instalação de uma relação nova, não é senão modernidade, neologia” (MESCHONNIC, 1973 *apud* CAMPOS, 2015d, p. 39).

Aludida por meio de diferentes termos, como *recriação*, *transcrição*, *transtextualização*, até os mais ousados *transluciferação* e *transparadisação*, a tradução é estudada pelo teórico ao longo de sua carreira e é sempre apontada como importante ferramenta dos críticos e dos escritores. David Jackson (2019, p. 3), por sua vez, acrescenta que “transcrição, transluciferação, transtextualização, transficionalização, transfingimento, transparadização,

transluminura: são vozes de uma sinfonia barroca ligada à *re-imaginação* de textos poéticos mundiais”.

No ensaio intitulado “Da tradução como criação e como crítica”, Campos debruça-se sobre questões fundamentais sobre tradução e poesia, tais como a intraduzibilidade do texto poético e a fidelidade da tradução, chegando a cunhar, à época, o termo *recriação*, conforme já expusemos anteriormente. Segundo o autor, “numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]” (CAMPOS, 2015b, p. 05).

Nesse texto, o autor se vale da ideia de isomorfismo para fazer referência à dialética do mesmo e do diferente, considerando-se que, embora se busque obter uma nova informação estética via tradução, esse surgimento do novo só é obtido explorando, de maneira similar, certos procedimentos estéticos claramente existentes na forma do poema original. Mais de 20 anos depois, no ensaio “Tradução, Ideologia e História”, Campos define a tradução como prática paramórfica, a fim de destacar que a tradução constrói um “canto paralelo” ao original.

Nesse novo ensaio, algumas outras questões importantes são levantadas, como a postura do tradutor diante da tradição. A transcrição, embora tenha na estrutura intratextual o seu principal nível de atuação e seu guia de orientação - já que por meio dela encontrará soluções, por exemplo, do ponto de vista sintático e fonético - também se nutre de elementos extratextuais. O autor explica:

Donde, a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz a tradição*, reinventando-a. (CAMPOS, 2015d, p. 39)

Ou seja, mais do que obedecer a critérios formais e de conteúdo, e mais do que situar o texto traduzido em seu tempo, a transcrição exige uma “vivência interior da técnica e do traduzido” (CAMPOS, 2015b, p. 14) a qual, não satisfeita com a similaridade, constrói, na recriação paralela do texto original, também a recriação do intertexto e do extratexto, “traduzindo a tradição”.

O exemplo apresentado pelo autor nesse ensaio é a recriação de uma tradução feita por Augusto de Campos. Trata-se de um rubai de Omar Kháyyám que fora traduzido ao inglês por Edward Fitzgerald. Sem saber uma palavra da língua em que foi escrito o texto “original” (o persa), o tradutor e poeta brasileiro elabora uma tradução digna de nota e reconhecimento, capaz de aproveitar, recriando, muitos caracteres fonossemânticos pertencentes ao intracódigo do poema, também explorados na tradução de Fitzgerald. A fim de constitui-la, para além de encontrar correspondências no plano intratextual, entre sua tradução e a de Fitzgerald, Augusto de Campos reinventa a tradição à qual escolhe prestar homenagem.

Enquanto que na tradução de Fitzgerald este poeta faz referência a um conhecido verso de Shakespeare (por meio da repetição do termo “sans”), Augusto de Campos homenageia a bossa-nova de João Gilberto e o verso de João Cabral, destacando as características que descobre latentes na tradução de Fitzgerald: a musicalidade fônica e rítmica e a concisão epigrâmica. Contrariando visões tradicionais sobre a impossibilidade de se traduzir traduções, Haroldo de Campos defende a tradução de Augusto, informando que a apropriação ativa da historicidade do texto-fonte é regida pelas necessidades do presente de criação, pois nesse gesto de tradução da tradição é possível constituir uma “tradição viva”.

Em *Tradução Intersemiótica* (2013), Julio Plaza centra o seu interesse sobre a produção de linguagem com função estética e investiga a particularidade do signo artístico. A tradução intersemiótica é entendida como uma transmutação,

operada pela interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais ou de um sistema de signos para outro. Em todo caso, é comum a todo processo tradutório colocar em jogo certos regimes de signos e certas unidades de produção do sentido num ato sobretudo criativo. Para Plaza, a partir da operação com o objeto artístico, o poeta pode executar dois movimentos: o centrífugo, que instaura a semiose, e o centrípeto, “regressivo”, que tende à “contracomunicação”. A tradução consiste, então, num tipo de criação por meio do qual se estabelecem diferentes modos de recuperação da história. Dentre esses modos, Plaza define a “afinidade eletiva” como a mais adequada para o processo tradutório, pois ela se refere a uma história, poética e política, que reorganiza os sistemas de relações da percepção e da sensibilidade. De acordo com o autor:

A operação tradutora como trânsito de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre presente, passado e futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2013, p. 01).

Encarando a história como linguagem e a linguagem como história, a tradução estabelece: o passado como ícone, objeto passível de tradução; o presente como índice, tensão criativo-tradutora; o futuro como símbolo, a criação à procura de um leitor (PLAZA, 2013).

Um exercício de tradução sob a perspectiva haroldiana

Traduzir poemas é uma prática de sobre-inscrição. Escrever por cima, em respeito apenas às regras do jogo, o jogo do poema-coisa que é fissura na linguagem, abertura ao suplemento, ao signo *versus* signo. A volta do signo ao signo, o espelho de sua autonomia e liberdade, foi um alcance dos românticos alemães. Eles observaram que a linguagem poética é, como disse Novalis, um “falar por falar”, em que tem privilégio não o caráter referencial da linguagem

(como foi atribuído à prosa), mas a repetição e a variação. Escrever poemas é suplementar, construir um campo denso de sonoridade, imagem e correspondência, um microcosmo que se ergue por meio de variações e permutações que ignoram a lógica da razão reta - pelo contrário, se apoia na razão vencida, aquela que chamamos de semelhança. Por isso mesmo, a tradução de poemas, em estreito laço de amizade com o jogo do “falar por falar”, não pode seguir seu papel ortopédico, que visa adaptar, recompor, clarear o que vem do outro.

Mas se a tradução de um objeto estético se apresenta com tanto fascínio é porque ela mesma, aparentemente uma atividade secundária, é uma escritura e nela se condensa o espírito do tradutor, sua liberdade estética. Essa percepção foi destacada por Haroldo de Campos de um texto de Paul Valéry. A afirmação radical do poeta francês consiste em abolir a diferença entre a escrita e a tradução. Ele escreve:

Escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão, e não é a inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra (VALÉRY apud CAMPOS, 2015e, p. 61-62).

Esse modo de ver é um dos elementos que permitem a Haroldo de Campos conceber a tradução como transcrição. Outro elemento, um paradigma teórico-crítico implícito nas palavras de Valéry e que Haroldo de Campos assume com clareza, é a crise da metafísica, extraída da crítica de Jacques Derrida (2006), na qual se torna problemática a hierarquia entre o original e sua cópia. Se a tradução pode ser considerada uma cópia, uma degradação (porque passível de falhas e desvios) do original, sendo, portanto, segunda em relação a ele, a visão de Valéry abole essa distinção. Escrever é traduzir; traduzir é escrever. Essa operação é uma espécie de hibridismo estético, como nos confirma David Jackson (2019, p. 6): “A tradução criativa é uma forma de hibridismo estético ou artístico, atuando pela apropriação transgressiva levada

aos seus limites, onde quase qualquer texto pode ser expropriado e seu significado alterado”.

A liberdade estética do tradutor traz consigo uma série de implicações. Em primeiro lugar, a tradução como transcrição apoia-se numa visão específica da linguagem; em segundo, essa visão abre um horizonte de possibilidade própria da imagem e da ficção, colocando o tradutor na encruzilhada dos conflitos éticos exigidos na crítica. A linguagem é concebida como abandono, construindo-se em torno de um vazio, de uma ausência (a propósito disso, a tradução é a metáfora de uma cisão primordial). Escrever é circundar essa ausência. Sendo toda linguagem um tipo de afastamento, com a tradução não é diferente. Traduzir, cujo objeto é relativo a um suposto original, é abandonar uma linguagem primeira. O abandono que é necessário ao ser da linguagem abre espaço para a criatividade do tradutor, que elabora outra imagem, às vezes distorcida, do poema. É nessa possível distorção que recai sobre o tradutor sua tarefa, pois seu ato é atravessado pela história da cultura e da tradição literária.

A linguagem afastada das coisas, linguagem da decadência adâmica, possibilita a função comunicativa, tornando esta um fantasma visitando as coisas por meio de mecanismos referenciais. À visão paradisíaca da linguagem se opõe a visão semiótica, na qual domina a arbitrariedade do signo e, portanto, o reino da ambiguidade e do equívoco. A extrapolação da ambiguidade da linguagem ocorre quando esta é tomada como objeto, como imagem de si mesma, o que Roman Jakobson (2007) chamou de “função poética”. A teoria da tradução transcriadora sustenta-se na tensão criada entre a função comunicativa e a poética, tensão própria do paradigma romântico expresso no “falar por falar” de Novalis. Na função poética da linguagem domina toda série de jogos paralelísticos, sejam sintáticos, fonológicos, morfológicos etc.

Esse paralelismo na poesia, cuja figura é conhecida também por paronomásia, funda o que Haroldo de Campos chamou de “etimologia poética”, uma pseudo-etimologia, já que não busca a identidade de palavras em um radical originário nas profundezas da língua, mas uma semelhança superficial, estética, que sugere uma pluralidade de sentidos. Acentuemos que é a dimensão do sentido que está em jogo, pois são os elementos concretos da linguagem que jogam com os componentes de sentido. Daí um “coup de dents” ou um “tupi or not tupi” oswaldiano. A linguagem poética nos oferece algo de forma imediata, sem elementos de discursividade, como uma visão, como uma imagem, ou na terminologia semiótica, como um ícone. Essa concepção, que visa a sua concretude, tem uma importância fundamental na tradução de poemas, uma vez que nela se estabelece a possibilidade/impossibilidade de traduzir, bem como todos os paradoxos que daí decorrem.

A tradução é uma metáfora da separação, de origem mítica, uma separação babélica, pois é a condenação divina que “impõe e interdiz ao mesmo tempo a tradução” (DERRIDA, 2006, p. 18), um ato de diferenciação que torna possível a própria ideia de língua (pois só há língua diante de outra). É preciso entender, no entanto, que a tradução não é apenas a permutação das palavras de uma língua por outras, como se fossem perfeitamente traduzíveis. O intraduzível na língua é sua figuralidade, não sua linearidade discursiva. É em virtude disso que Haroldo de Campos se volta para as línguas mais “próximas da origem” (o hebraico, o chinês, o grego etc.), pois percebeu que nelas o aspecto figural e paralelístico, isto é, concreto, é muito maior que nas línguas neolatinas que amadureceram nos tempos modernos (radicalmente embebidas no desenvolvimento do capitalismo e, portanto, do comércio). Obviamente, a prática da tradução se aproxima disso, mas com o sinal trocado (levando em consideração sua leitura dos textos de Walter Benjamin): uma tentativa de extrair da língua, de seus aspectos concretos, não uma língua pura, mas uma etimologia poética que só pode resultar de uma rebeldia luciferina.

Isso justifica que para Haroldo de Campos não se trata de traduzir simplesmente. Sua prática tem critérios rigorosos, e podemos perceber isso a partir dos poetas de sua preferência, considerados pela tradição literária como poetas difíceis. Não se pode fazer uma verdadeira tradução de um poema linear e discursivo, ou com alta carga semântica. Os poemas nos quais predomina a função semântica podem, em alguns casos, ser invisíveis em sua língua original, já estabelecida na comunicabilidade. O ato da tradução deve estranhar a língua no poema, para que nele emerja a língua pura e não a restituição do sentido. A tarefa/abandono da tradução diz respeito à comunicabilidade - a tarefa consiste em abandonar a tradução servil.

Esse abandono acontece mais facilmente quando o poema tem baixa carga semântica. Haroldo de Campos corrobora que a fragilidade da linguagem poética é máxima. A informação semântica, oposta à estética, é forte porque ela não se perde em diversas codificações. Ao contrário, a informação estética “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2015b, p. 3). O percurso sobre a teoria da informação é para sustentar a ideia da impossibilidade da tradução de textos criativos, mas ao mesmo tempo defender que a tradução de textos dessa natureza serão recriações em amplo sentido. Podemos ler em Haroldo de Campos (2015b, p. 5): “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal”.

Prática tradutológica

Como modo de tentar treinar alguns desses conhecimentos sobre a prática da tradução como transcrição, iremos adotar a seguinte metodologia: trazemos o poema original seguido da tradução realizada por nós e depois a discussão da prática tradutológica.

O primeiro dos poemas escolhidos para esse exercício é da autoria de Lope de Vega que faz uma homenagem a Góngora:

A DON LUIS DE GÓNGORA
(Lope de Vega)

Claro cisne del Betis, que, sonoro
y grave, ennobleciste el instrumento
más dulce que ilustró músico acento,
bañando en ámbar puro el arco de oro.

A tí la lira, a tí el castalio coro
debe su honor, su fama y su ornamento,
-único al siglo y a la envidia exento-
vencida, si no muda, en tu decoro.

Los que por tu defensa escriben sumas,
propias ostentaciones solicitan,
dando a tu inmenso mar viles espumas.

Los ícaros defiendan que te imitan,
que, como acercan a tu sol las plumas,
de tu divina luz se precipitan.

(DIEGO, 1979, p. 60)

44

Tradução

A DON LUIS DE GÓNGORA
(Lope de Vega)

Branco cisne do Betis, que, sonoro
e grave, enobreceste o instrumento
mais doce que ilustrou musical acento
banhando em puro âmbar o arco de ouro.

A ti a lira, a ti o castaliano coro
deve sua honra, sua fama e seu ornamento,
-único no século e da inveja isento-
vencida, se não muda, em teu decoro.

Os que por tua defesa escrevem súmulas,
auto-ostentações te solicitam,
dando a teu imenso mar tão vis espumas.

Os ícaros defendam que te imitam,
que, ao acercarem de teu sol as plumas,
por tua divina luz se precipitam.

Considerando que, à primeira vista, este não parece um poema cuja ênfase recaia sob aspectos formais, no sentido de utilizar-se de critérios materiais para a condução de uma mensagem ou código para além do nível semântico, esse poema não se apresentou como uma boa possibilidade de transcrição, isso porque, ao que parece, segundo seus estudiosos, o processo de recriação é melhor realizado quando o poema está em línguas mais distantes da língua de chegada; no nosso caso, estamos trabalhando com a língua espanhola que é uma língua-irmã do português. As dificuldades encontradas à interpretação e à tradução centram-se, principalmente, no uso das metáforas e em uma certa obscuridade na explicitação dos referentes na frase, característica de textos em que se utiliza a inversão sintática.

A primeira dúvida mais importante no momento da tradução diz respeito ao vocábulo “acento”, com correspondente em português, cujo significado, no entanto, parece ambíguo, podendo significar tanto acento métrico, quanto até mesmo “sotaque” - o que, nesse caso, significaria homenagear Góngora em sua particularidade local. Optamos por manter o vocábulo por imaginar que no português ele continua a acentuar essa ambiguidade. Ainda na estrofe em que aparece essa palavra, fica clara a associação de Góngora ao cisne, ave que, segundo a lenda explicada no Críton, de Sócrates, canta uma bela canção antes de morrer. Mais que isso, o poeta é representado como o cisne do Betis, rio que percorre toda a Andaluzia.

A segunda estrofe apresenta uma dificuldade quanto ao vocábulo “castalio” referindo-se a “coro”. O *Dicionário mítico-etimológico* (2014) de Junito de Souza Brandão informa que Castalia foi o nome de uma bela jovem que, ao se apaixonar por Apolo e não ser correspondida, se mata atirando-se numa fonte, a qual passa a ter o seu nome. Considerando-se que a fonte se encontra nas proximidades de Delfos e lá se encontra o oráculo que inspira os poetas, torna-se interessante manter a referência. Utilizamos, para isso, o adjetivo “castaliano”, neologismo para nomear algo referente ou derivado de Castalia.

Os dois tercetos não aparentam dificuldades extremas à tradução. Especificamente na última estrofe, tornaram-se necessárias substituições de conectivos para manter, no português, o seu caráter explicativo. Tendo em vista não haver encontrado muita matéria de desafio para a tradução, o poema em si tornou-se pouco transcriável. No entanto, considerando-se exemplos como o de Augusto de Campos, descobertos os aspectos temáticos e formais (não tornados visíveis nessa primeira tradução), talvez fosse possível uma transcrição que estabelecesse diálogo com outra tradição literária ou que buscasse em outros poemas de homenagem matéria para um jogo poético na tradução, capaz de enriquecê-la.

Passemos, então, aos outros dois poemas propostos para o exercício de tradução criativa, um anônimo e outro de Don Francisco de Trillo y Figueroa. Comentaremos a seguir a tradução que realizamos.

EPITAFIO A GÓNGORA
(Anónimo)

Selvas sacras: de hoy más, tiernos clamores,
alternantes no en cítara de oro,
de pluma sí con elegante lloro
suenen de vuestros dulces ruseñores.

Presagios cisnes, métricos cantores
del Betis, rey del más culto decoro,
concentuoso den llanto canoro
en numerosos versos vividores.

El Betis, de cristal urna decente
construya a tanto honor; que mucha gloria,
brillante incluya en sí breve lucero.

Celen las selvas la deidad valiente
a la más que inmortal digna memoria
de este sin opinión genio primero.

Yace el Góngora aquí. Lloran difusas
su nunca en todo ponderadas musas.
Y tú vete llorando, pasajero.

(DIEGO, 1979, p. 90)

Tradução

EPITÁFIO A GÓNGORA (Anônimo)

Selvas sacras: hoje mais, ternos clamores,
alternantes não em cítara de ouro,
de pluma sim, com elegante choro
soam de vossos doces pássaros cantores.

Arautos cisnes, métricos tenores
do Betis, rei do mais culto decoro,
dadivoso deem pranto canoro
em numerosos versos vividores.

O Betis, de cristal urna decente
construa a tanta honra; que muita glória
brilhante inclua em si breve luzeiro.

Fechem as selvas a deidade valente
à mais que imortal digna memória
deste veraz gênio primeiro.

Jaz o Góngora aqui. Choram difusas
suas nunca de todo ponderadas musas.
E tu vais chorando, passageiro.

Como se trata de um epitáfio, as imagens do poema denotam, em sua completude, a atmosfera da morte, como podemos observar nas expressões “urna decente”, “jaz o Góngora”, “choram difusas”, “tu vais chorando”. No entanto, há um contraste com as imagens que buscam exaltar a figura do poeta, já que se trata de um poema encomiástico. Tal relação de contraste é marca indelével da poética barroca que figura tanto no texto gongorino quanto no dos poetas que escreveram sobre o poeta andaluz quando de sua morte.

Na primeira estrofe, a palavra “ruiseñores” seria traduzida em português como “rouxinóis”, o que provocaria uma quebra da rima com a palavra “clamores”, do primeiro verso. Como nossa proposta era manter a rima do poema em espanhol, traduzimos “ruiseñores” por “pássaros cantores”. Manter a rima não significa que estabelecemos uma relação de servidão com o texto de partida, porque mudar a métrica e a rima também faz parte do processo de tradução

criativa de Haroldo de Campos; podemos, pelo contrário, usar desse pressuposto para justamente promover a transcrição.

Na quadra seguinte, em nosso processo tradutológico, optamos por traduzir “presagios” por “arautos” (figura mitológica que tinha como ofício enviar as mensagens dos deuses), isto é, de uma forma ou de outra era quem informava sobre os fatos vindouros. Nesse mesmo verso, como já havíamos usado a palavra “cantores”, resolvemos traduzir “cantores” em espanhol por “tenores” em português. Todo esse exercício de escolha lexical é importante para que o texto de chegada consiga ter uma unidade dentro da língua portuguesa, mas isso não significa que estamos no encalço da ilibada semântica, mas sim da estética, conforme preconizam os ensinamentos haroldianos sobre a prática da tradução poética.

Gostaríamos ainda de destacar que os signos de pontuação não foram alterados em nenhuma das traduções, tendo em vista que eles são essenciais para a consecução do verso barroco. Cada um desses signos tem importância para a realização da sonoridade do poema por meio do ritmo e da métrica. Fazer qualquer alteração seria desconstruir a tônica do poema. É claro que isso é uma opção do nosso exercício de tradução porque estamos traduzindo poemas de uma língua muito próxima do português.

AL SEPULCRO DE D. LUIS DE GÓNGORA
(Don Francisco de Trillo y Figueroa)

Yace, mas no fallece, en la copiosa
que admiras urna loh peregrino! el que antes
mármores culto acentuó elegantes,
que su lira se oyese espaciosa.

Tu admiración revoque ponderosa
aquella que, aún sus pórfidos sonantes,
(bien que en vano) morder con vigilantes
quiere duros aceros lagrimosa.

La atención su holocausto sea debido,
la ceniza alumbrando en sus altares
cuanto el pórfido culto esplendor sella.

Cuanto el mármor no puede enternecido,
aun desatado en lagrimosos mares,
dar a entender con sola una centella.

(DIEGO, 1979, p. 91)

Tradução

AO SEPULCRO DE D. LUIS DE GÓNGORA
(Don Francisco de Trillo y Figueroa)

Jaz, mas não falece, na copiosa
que admiras urna, oh peregrino! o que antes,
mármore culto acentuou elegantes,
que sua lira se ouvisse espaçosa.

Tua admiração revogue ponderosa
aquela que, ainda de seus pórfiros sonantes,
(bem que em vão) morder com vigilantes
queira o inflexível aço lacrimosa.

A atenção seu holocausto seja devido,
a cinza clareando em seus altares
quanto o pórfiro culto luz aferrolha.

Quanto mármore não pode enternecido,
embora desatado em lacrimosos mares,
dar a entender com uma só centelha.

Nesse outro poema, a questão sintática é a que pode causar mais entraves para a tradução, uma vez que o poeta Don Francisco de Trillo e Figueroa imitou com perfeição seu homenageado. Uma das razões que fez com que a crítica do século XVII acusasse Góngora de ser um poeta hermético foi justamente o uso excessivo do hipérbato - figura de linguagem responsável pela inversão sintática no poema. Sendo assim, por motivo das diversas inversões sintáticas, muitos leitores podem estranhar as estruturas linguísticas que compõem o poema; podem achar que alguns trechos estão equivocados do ponto de vista da gramática normativa, como no caso de “mármore culto acentuou elegantes” ou “aquela que, ainda seus pórfiros sonantes” ou mesmo “na copiosa que admiras urna”. No entanto, trata-se, como dissemos, do uso excessivo do hipérbato que é uma das marcas mais visíveis da poética gongorina.

Quanto ao exercício tradutológico, as escolhas lexicais foram essenciais para conseguirmos alcançar nosso objetivo. Na primeira quadra, por exemplo, não foram observadas mudanças significativas; já na segunda, optamos por traduzir “duros aceros” por “inflexível aço”, causando mudanças no ritmo do verso. A mesma ação foi realizada no primeiro terceto quando usamos a palavra “luz” como correspondente de “esplendor”, assim como o verbo “sella” por “aferrolha”. Quanto à rima, não conseguimos uma forma correspondente exata para os últimos versos dos dois tercetos, quando utilizamos “aferrolha” e “centelha”.

Os poemas aqui traduzidos não apresentam um alto grau de fragilidade semântica e não são “inçados de dificuldades”, mas certamente apresentam obstáculos ao transpô-los ao português. Os pontos centrais que obstaculizam a tradução não se referem tanto à dimensão mórfica, à visualidade do poema, mas à sintaxe, às pausas, e o tom elevado cujo efeito se deve a dimensão semântica, “traíndo” o texto apenas quando uma solução imprescindível se impôs. Quanto à sintaxe, o segundo poema realiza um movimento de zig-zag, com muitas inversões. Sendo um elemento concreto de sua urdidura, tentamos preservar ao máximo os efeitos sonoros desse recurso.

Últimas considerações

De uma maneira ou de outra, o pensamento de Haroldo de Campos apresentado aqui se coaduna com o de Umberto Eco (2009), para quem a tradução é dizer “quase” o mesmo, ou seja, o tradutor não diz a mesma coisa que o autor disse na língua de partida; diz, talvez, um “quase”.

Através de um olhar antropofágico, recusando qualquer tipo de submissão, Haroldo de Campos enxerga o texto a ser traduzido como um objeto aberto, que possibilita todo o exercício de transcrição, sem macular (nem se preocupar

com) a questão semântica. Para criar, o tradutor devora, transformando-se num transfigurador transluciferino: “Com a transcrição, há uma maior consciência do papel do tradutor como criador, de uma intervenção à procura de soluções que espelham tanto a expressividade estética do original quanto a estrutura linguística e a forma gráfica” (JACKSON, 2019, p. 11).

Há uma unidade entre os três poemas objeto deste estudo. Perceba-se que, além da questão temática, o uso de certos vocábulos e estruturas margeiam os poemas, mesmo tendo sido escritos por autores diferentes, como no caso da referência ao rio Betis, à figura mitológica do cisne, etc. Nos dois últimos poemas, por exemplo, há outro ponto que os une: o primeiro deles termina com a imagem do passageiro, aquele que passa, que perambula; já o segundo inicia com a figura do peregrino, o que transita entre os lugares, o que passa por ambientes devorando e sendo devorado culturalmente, como na imagem do antropófago oswaldiano. Cabe destacar aqui que um dos grandes pesquisadores da obra gongorina, John Beverley, afirma que Góngora elege a figura do peregrino para compor sua obra magistral *Soledades* (apud GÓNGORA, 1995). É com essa imagem que gostaríamos de encerrar essa discussão, com a consciência de que a proposta de tradução apresentada aqui é apenas uma possibilidade dentre tantas possíveis, uma vez que enxergamos a obra de arte como um objeto aberto, com o qual podemos criar, recriar, transcriar e tudo isso com a coreografia das palavras e dos signos, pois “o transcriador é também coreógrafo de palavras e signos” (JACKSON, 2019, p. 7).

Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. 1. ed., 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como transcrição e crítica. In: *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. 1. ed., 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2015b. p. 1-18.

CAMPOS, Haroldo de. Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico. In: *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. 1. ed., 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2015c. p. 197-205.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução, Ideologia e História. In: *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. 1. ed., 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2015d. p. 37-45.

CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução: as formulações radicais do célebre poeta francês a respeito do ato de traduzir. In: *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. 1. ed., 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2015e. p. 61-75.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação: O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-273.

52

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barrento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DIEGO, Gerardo (Org.). *Antología poética en honor de Góngora*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

ECO, Umberto. *Decir casi lo mismo: la traducción como experiencia*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Debosillo, 2009.

FLORES, Guilherme Cotijo. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Merchonic. *Revista Circuladô*, São Paulo, ano IV, n. 5, p. 9-24, setembro 2016.

GÓNGORA, Don Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Barcelona: Ediciones Altaya, 1995.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAKSON, K. David. A Transcrição e o Transcriador: Haroldo de Campos, Coreógrafo de Poesia. In: MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter Carlos. *Haroldo de Campos, tradutor e traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 3-19.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.