

## “VER COM O CORPO O CORPO ILUMINADO”

### Traduzir poesia [de] hoje

**João Barrento**

*Universidade Nova de Lisboa*

**Resumo:** Reflexão do tradutor sobre os problemas colocados pela tradução de poesia alemã moderna e contemporânea, a partir do equacionamento de certos processos poetológicos propostos por Hölderlin como chaves possíveis do trabalho tradutório.

**Palavras-chave:** tradução, poesia alemã moderna e contemporânea, Hölderlin, Paul Celan, ritmo

**Abstract:** A translator's reflection on the problems posed by the translation of modern and contemporary German poetry, based on the consideration of certain poetological processes proposed by Hölderlin as possible keys for the translation work.

**Keywords:** translation, modern and contemporary german poetry, Hölderlin, Paul Celan, rhythm

*Leia-se agora tudo num idioma cada vez mais estrangeiro e,  
de súbito, nas palavras onde sempre se nasce – sempre.  
Esta ciência chama-se ver com o corpo o corpo iluminado.*

Herberto Helder, *Vocação Animal*

Se a tradução, nas suas formas mais elementares – ou também nas suas aventuras mais experimentais – pode ser vista como uma *onomaquia*, um combate de palavra a palavra, já a tradução de poesia, particularmente a moderna e contemporânea, do último século ou um pouco mais, tem de ser entendida como uma *fantasque escrime* que será de preferência definida em termos de uma *logomaquia*, uma luta de discurso a discurso, muitas vezes especificamente “enformado”, isto é, vazado em formas *sui generis* e tantas vezes informes que acompanham e moldam a configuração desse discurso. Se a poesia clássica, nas suas múltiplas formas, fornece, também à tradução, modelos mais ou menos estereotipados (pelo menos na tradição ocidental) que é possível transpor, nas formas e na prosódia, com um certo grau de automatismos interiorizados, já a poesia moderna e a contemporânea se libertaram há mais de um século desses espartilhos composicionais e discursivos, apresentando-se com um grau muito maior de autonomia e um *facies* próprio de autor para autor, de época para época. Traduzir Celan (já) não é o mesmo que traduzir Gottfried Benn – e muito menos Goethe, ou mesmo Rilke.

Mas já não diria o mesmo de um poeta como Hölderlin, um moderno muito *avant la lettre* e à margem do seu próprio tempo, que me obrigou a repensar estratégias previamente delineadas para a tradução de poetas expressionistas ou mesmo de alguns contemporâneos. Com uma poesia como a de Hölderlin entramos num domínio extraterritorial e extemporâneo, que exige, para a tradução dos seus textos maiores, estratégias que só alguma poesia contemporânea pede. Diria mesmo que a tradução de poesia moderna e contemporânea pode, melhor, ser feita, à luz da poética hölderliniana que adiante resumirei em alguns dos seus postulados essenciais. Com isto quero dizer que falar da tradução da poesia de Hölderlin é falar da tradução da mais exigente poesia dos nossos dias. Talvez por isso o poeta da Torre de Tübingen tenha deixado, à laia de epígrafe, aquela

nota que antecede um dos seus hinos tardios, a “Festa da paz”: “Se houver quem ache a sua linguagem pouco convencional, tenho de admitir: não sei escrever de outro modo.”

Como traduzir então a poesia contemporânea, que o mesmo é dizer, uma poesia que em muitos aspectos segue por caminhos que a de Hölderlin já abriu? A resposta poderá ser: como ele próprio sugere que se escreva, ou se leia-traduza, a poesia. Hölderlin define-se por um paradoxo que pode explicar a sua escolha como paradigma para a tradução de poesia moderna e contemporânea: na sua fase mais *clássica* (a dos grandes hinos e elegias), nem *juvenil* (ainda muito devedora de modelos próximos) nem mais *tardia* (a da chamada “loucura”, marcada quer pela fragmentação, quer pelo regresso à forma rigorosa), Hölderlin é um poeta contemporâneo.

Traduzir a poesia moderna é, assim, como da escrita da sua dizia Hölderlin, pôr o discurso a girar em “órbitas excêntricas”: nem “imitação” (tão do gosto das práticas translatórias do século XIX), nem “palimpsesto” (porque aqui não pode haver transparência de língua a língua), nem as tão apregoadas “equivalências dinâmicas” da moderna teoria da tradução, mas talvez apenas uma forma muito particular de *cópia transgressora e fiel* (porque “copiar um texto o abre sem o violar”, como escreve M. G. Llansol), ou, se quisermos, de *trans-literação discursiva tensional*, de fixação aberta de um ritmo poético que nos foge, para o que a experiência de traduzir Hölderlin, para este efeito o mais moderno dos modernos, me forneceu um *hexálogo* que constitui um programa radical – e arriscado, no espírito da epígrafe que tomei de Herberto Helder – para a tradução da sua poesia, e de tantos modernos e contemporâneos por onde me tenho aventurado, numa oscilação constante entre a mais rigorosa literalidade e o mais amplo e livre espectro de significações possíveis. Assim fez Hölderlin as suas traduções dos Gregos. Assim Jean-Marie Straub e Danielle Huillet fizeram as suas traduções cinematográficas da *Antígona* e do *Empédocles* de Hölderlin. O hexálogo, que tem sido um guia na minha prática da tradução de poetas de língua alemã, entre Trakl e Celan e tantos outros contemporâneos (não esquecendo nunca o próprio Hölderlin), poderia então apresentar-se assim:

Só quero que

I – as palavras voem, rastejem

II – fiquem presas, se soltem

III – tenham peso, sejam leves

IV – mudem de cor e de cheiro

V – sejam palavras-palavras

VI – nada de “natural”, tudo artificial e construído (arte?). Algo assim como “escovar a natureza a contrapêlo”, diz um fragmento das *Passagens* de Walter Benjamin.

A observância do hexálogo exige o recurso a materiais e ferramentas próprios, conscientemente escolhidos e criteriosamente aplicados, tendo em vista a natureza específica do húmus poético de onde emerge a tradução, a um tempo movediço e matéria densa, de contornos precisos. Por isso, há que atentar em cada pedra e cada troço do caminho, na natureza do piso, nos envoltórios e nas atmosferas, que não são mera paisagem, mas actuam sobre a caminhada, influenciando o seu passo e a sua respiração, que aqui é a da palavra, da pausa, do verso, da frase – e da “holofrase” que é a totalidade do poema, desde início presente como referência de fundo.

Sempre pensei que algumas das melhores sugestões (intuições) para chegarmos a tais materiais e ferramentas nos vêm, não tanto de uma “teoria da tradução” que se renovou e autonomizou depois da fase hegemónica da Linguística e rapidamente se esgotou nas últimas décadas, mas de filósofos (da linguagem ou outros – Wittgenstein ou Heidegger, Benjamin ou Gadamer, Derrida ou Ricoeur, Blanchot ou Levinas...) e dos próprios poetas – sejam eles Herberto Helder ou Vasco Graça Moura, Luiza Neto Jorge ou Llansol ou, naturalmente, ainda e sempre Hölderlin, o moderno. Por estes caminhos chegamos melhor ao que de essencial oferece a poesia do último século, feita, não de harmonia e perfeição formal, não de sentidos transparentes, não de uma discursividade sintáctica lógica, mas de enunciados tantas vezes gnómicos, de opacidades luminosas, de ângulos imprevisíveis da sintaxe, nervuras de uma lucidez muitas vezes ofuscante, de ritmos calculados ou então semi-conscientes, ditados por uma espécie de nova “razão intuitiva” (Kant).

A tradução desta poesia pede então uma re-escrita capaz de uma “des-atenção na intensidade” (Blanchot, em *L'Écriture du Désastre*), de assumir humildemente uma *dívida* que seja ao mesmo tempo um *dom*, uma dádiva, sem subserviência, como sugere Derrida em *Des Tours de Babel*, uma “mudança na respiração” (Celan) que não desfigure mas

refigure o outro, ou um mudar de casa, de língua, com a necessária consciência da natureza própria de cada uma (como já Lutero intuiu), uma renovação do ar que nela se respira, como deixam ver tão claramente os “poemas mudados para português” de Herberto, actuando nos limites gramaticais e lexicais da casa de chegada. Trata-se, particularmente numa poesia como a moderna – em que o fluxo sintáctico envolvente e sem ressaltos ou a regularidade da forma dão lugar ao “signo de pé” (Barthes) ou ao enunciado desviante –, de buscar os focos de intensidade do outro para os mudar de lugar, de corpo, como se de casas se tratasse (e trata). O outro, o texto original, é inter-locutor, e entre ele e o seu novo “textuante” levanta-se o imperativo de uma instância terceira, que não se pretende “verdade” do texto primeiro, mas um discurso que fala na língua (e na linguagem da prática poética) da casa de chegada, trazendo à luz algo que a poesia moderna e contemporânea tantas vezes apenas deixa entrever, para lá do significado mutante: os restos de sentido, aquilo a que Lyotard chamou (em *Discours, Figure*) “a ordem das causas do insignificado”. A “fidelidade” da tradução de poesia terá de passar pela capacidade de deixar irromper esses invisíveis do texto, ou, como sugestivamente o formula Carlos Couto Sequeira Costa (em *Três Lições de Arquitectura. Ensaio de Filosofia*, 2002), “o isso o istmo o traço o vestígio” desse mistério da passagem que é tantas vezes a tradução de poesia.

Também Hölderlin, de momento o meu maior poeta “contemporâneo” no que se refere aos problemas e às exigências colocados pela sua tradução, sabia destes interstícios e rastros quando falava, quer da sua prática de tradução de Píndaro ou Sófocles, quer da escrita da poesia própria. Em alguns dos seus ensaios e cartas configura-se toda uma poética inequivocamente adequada à tradução de poesia moderna e contemporânea. Enuncio alguns princípios dessa possível *ars poetica translationis* dominada, não pelo recurso à convenção, não pelo derrame emocional nem pela pura propensão reflexiva, mas por uma fusão original de alguns desses e de outros ingredientes que resulta numa forma única de vibração inexpressiva e impessoal (própria dos modernos) ou de júbilo poético controlado (no próprio Hölderlin).

A tradução de poesia moderna poderá, de facto, tirar grande proveito de alguns pensamentos constitutivos dessa poética:

- A natureza do discurso poético é, para Hölderlin, essencialmente “mítica”, se por isso entendermos o sentido originário da palavra como discurso da imaginação, e não matéria manipulável ou assimilável a verdades que não deixam resto.

- Nos chamados “Aforismos de Frankfurt” (1796-1799), Hölderlin regista modos e processos do discurso poético que exigem, não apenas uma diferenciação dos seus “graus de júbilo” numa “escala infinita”, mas também a consciência dos limites e da necessidade de um “equilíbrio” entre esses vários graus, entre a emoção, o entendimento e o próprio excesso (não existirá tudo isto também em Herberto Helder?).

- Mais tarde, nas sempre mais citadas “Anotações ao *Édipo* e à *Antígona*”, o poeta acrescentará ainda uma outra exigência que é central para a tradução de muitos modernos: a da percepção do discurso como matéria *ritmável*, à revelia da transparência lógica da construção clássica e de uma sintaxe perfeitamente articulada e sem “cotovelos”. Agora trata-se de descobrir e afirmar a centralidade do “ritmo em sentido superior, ou da lei calculável [do discurso]”. Hölderlin terá dito um dia que “tudo é ritmo”, e Blanchot aproveita a deixa para falar do “enigma do ritmo” que aqui, como nos modernos, não é cadência regular, mas pulsação inquieta, música im-perfeita que tem o dom de lançar o sentido para a distância. Há, de facto, muitas vezes, nos modernos como em Hölderlin, uma anterioridade do ritmo em relação ao sentido. Cruza-se ainda no meu espírito, a propósito da música im-perfeita da modernidade, aquele exemplo trazido por Musil em *O Homem sem Qualidades*, a propósito da tradução, de alguém que “jamais aplicará um nariz de mármore novo a uma velha estátua a que falta o nariz” (para nela reintroduzir um ritmo “perfeito”), alguém que não dá valor à “perfeição”. Estamos perante aquela forma de imperfeição activa que espelha um certo inacabamento da tradução, sobretudo a que produz deliberadamente efeitos de estranhamento para deixar ecoar o outro, não sugerindo necessariamente uma *ideia* de imperfeição.

- A visão moderna de Hölderlin passa também pela integração do “não-poético” numa possível verdade da poesia. Há que contar – e a tradução não pode rasurá-lo – com a “matéria áspera” do poema e os seus contrastes, que uma teoria *tensional* da poesia e do poético como a de Hölderlin conhece bem. Curiosamente, ainda nas “Anotações ao *Édipo* e à *Antígona*”, o poeta parece reclamar para a poesia (e a sua tradução) algo de aparentemente

oposto, uma certa forma de mediação ou equilíbrio fundados em qualquer coisa que se tornaria essencial na poesia depois dos Modernos: uma vontade de apagamento do Eu e do estilo num qualquer “objectivo correlativo”, naquilo que Walter Benjamin, com referência a Hölderlin, chamará “o grau zero da expressividade” (*das Ausdruckslose*), que corresponde ao princípio da impessoalidade transposto para o plano do discurso poético.

- Delineia-se assim uma poética moderna de modelo grego, contra o falso romantismo e o neoclassicismo artificial, com recusa do derrame subjectivo, fora da “arte das impressões” (o Romantismo para Hölderlin), uma poética que recorre, como deve acontecer também com a tradução não meramente intuitiva ou embelezadora, não ao *pathos* mas à *mekhané* grega, ao *adensamento* da palavra no artefacto que é o poema. Já Gottfried Benn afirmava: “um poema não nasce, um poema faz-se”; e o adensar da palavra remete, etimologicamente, para a função desse agente da escrita a que em alemão se chama *Dichter*, o poeta, ou aquele que adensa a matéria já densa do poema.

O “equilíbrio” a alcançar, na escrita poética original como na tradução, é então o do discurso expurgado de retórica, o da “língua sem impostura” (M. G. Llansol), entre o “transporte trágico” que alimenta o impulso original, mas é ainda vazio de expressão e anárquico, e a necessidade do “cálculo”, da “cesura”, de uma imprescindível, e tão moderna, “interrupção contra-rítmica” (Hölderlin).

- Quando o “trabalho poético” (para usar uma expressão cara a um autor que poderíamos convocar para esta paisagem, Carlos de Oliveira) acontece deste modo, a tradução terá de tentar descortinar esse “mais de significação” para lá da superfície do texto e enveredar por uma via que ultrapassa a do mero virtuosismo formal e linguístico, para ir atrás do que Benjamin, ou um cineasta como Hans-Jürgen Syberberg, descobrem em Hölderlin (e eu nos melhores dos modernos e contemporâneos). Benjamin escreve: “A melhor forma de explicar aquele ritmo seria dizer que alguma coisa para lá do poeta intervém na poesia”. E Syberberg (no filme *The Ister*, construído a partir do hino de Hölderlin sobre o Danúbio): “todo o texto escrito de Hölderlin é uma nota para qualquer outra coisa”.

Estamos, como em alguns poetas contemporâneos mais intensos (e mais do que nos Modernos), perante uma manifestação poética iminentemente próxima do sublime – não

romântico, não kantiano, mas moderno, um sublime *à rebours* que vive do enigma do ausente ou do não-dito, e que descartou qualquer pretensão de totalidade para afirmar, quando muito, uma singularidade. Um sublime que é da esfera de uma ordem, digamos, a um tempo material e epifânica, que nasce do real e passa para o discurso, ou do corpo da palavra para outro lugar de sentido, e que poderá ser (como sugere Heidegger no ensaio sobre o hino de Hölderlin “Der Ister” – o Danúbio), o mais-de-linguagem do texto e a sua marca *unheimlich*, estranhamente perturbadora.

Tudo isto é próprio da poesia moderna e alguma contemporânea, que nunca pode fugir a essa freudiana marca do *Unheimlich* (à letra, “sem lar”), isto é, que nunca está em casa, nem pode ter outra que não seja a do empréstimo. Em tudo isto a tradução do poema deve atentar. Para chegar a compreender como a sintaxe não é apenas uma questão de gramática, mas muito mais “uma faculdade da alma” (Paul Valéry, nos aforismos de “Tel Quel”). Para chegar a uma poética da tradução que a leve, sem receio de alteridade e estranhamento discursivo na língua própria, a transpor o marcado pelo marcado e o não-marcado pelo não-marcado. E, se possível, a arriscar a “decapagem” do texto para reencontrar o concreto da sua força, que é uma espécie de sopro que o anima (como sugere Henri Meschonnic em *Poétique du Traduire*).

A tradução de poesia poderá então ser, como diz Giraudoux, uma sensível “verificação de pesos e medidas” por um controlador incorruptível (mas que deixou para trás os limites da “fidelidade” estreita) – num processo de leitura que é de todos o mais implacável. Mas também dos mais gratificantes, se o tradutor conseguir “ver com o corpo o corpo iluminado” do poema primeiro.

## Apêndice

Um exemplo: Paul Celan

Wegbebeizt vom	Varrida pelo
Strahlenwind deiner Sprache	vento dardejante da tua Palavra
das bunte Gerede des An-	a variegada desconversa da vida
erlebten – das hundert-	vivida – as cem

züngige Mein-  
gedicht, das Genicht.

línguas do im-  
poema, o niilema.

Aus-  
gewirbelt,  
frei  
der Weg durch den menschen-  
gestaltigen Schnee,  
den Büßerschnee, zu  
den gastlichen  
Gletscherstuben und -tischen.

Re-  
demoinhado,  
livre  
o caminho através da neve de  
humanas formas,  
neve de penitente, para  
as hospitaleiras  
câmaras e mesas glaciares.

Tief  
in der Zeitenschrunde,  
beim  
Wabeneis  
wartet, ein Atemkristall,  
dein unumstößliches  
Zeugnis.

Fundo  
na fenda do tempo  
no  
favo de gelo  
espera, cristal de sopro.  
o teu testemunho  
irrefutável.

\*\*

O poema exige um trabalho de filólogo-funâmbulo capaz de reequilibrar as estruturas/invenções da língua-casa de partida e reconstituí-las com as potencialidades (diferentes) da língua-casa de chegada. O acolhimento não é livre de tensões, neste exercício de cópia reactivante, de diferença que não é alteridade absoluta (porque não pode nem deve sê-lo), mas diferença, deslocamento para um espaço onde palavras e ritmos têm outro corpo e outra respiração, outra imagem física no fluxo irregular das linhas. Trabalho de perdas e ganhos, como sempre, quando os *realia* ou as formações vocabulares (os compostos alemães) de partida não têm correspondência lexical e gramatical no universo de

chegada, ou pura e simplesmente não existem (as formações da neve e dos glaciares), e as denotações podem não passar completamente se não dermos por elas (uma partícula como *Mein-*, que aqui não se pode confundir com a homógrafa que é o pronome possessivo *meu*, porque neste caso significa o falso poema da “desconversa”). Mas podemos sempre compensar o que não temos com os recursos disponíveis e o corpo de linguagem que é o nosso. Ainda e sempre, “ver com o [nosso humilde e baço, mas atento] corpo o corpo iluminado” [do outro].

**João Barrento** é crítico, ensaísta e tradutor literário de língua alemã. Licenciado em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, entre 1965 e 1968 foi leitor de Português na Universidade de Hamburgo e, depois, leitor de Língua Alemã na Faculdade de Letras de Lisboa. A partir 1986, foi professor de Literatura Alemã e Comparada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Professor convidado e conferencista em várias Universidades alemãs, na Áustria, na Bélgica e no Brasil. É autor de inúmeros artigos e ensaios sobre temas de literatura alemã, portuguesa, inglesa, literatura comparada, teoria da literatura e da tradução, e responsável pela selecção, tradução e apresentação de edições de J. W. Goethe, Hugo von Hofmannsthal, Erich Fried, Michael Krüger, G. Benn, Christa Wolf, Paul Celan, Johannes Bobrowski, Thomas Bernhard, Georg Trakl, Peter Handke, Heiner Müller, Robert Musil entre outros, bem como pela organização e tradução de antologias de textos e poemas de língua alemã. É também autor de livros de divulgação da literatura portuguesa na Alemanha.

Foi vice-presidente do Pen-Clube Português e da Associação Portuguesa de Germanistas, e presidente da Mesa da Assembleia Geral da Associação Portuguesa de Tradutores, de que foi membro fundador. Foi galardoado com vários prémios e condecorações, designadamente o Prémio Calouste Gulbenkian da Academia das Ciências de Lisboa para a Tradução de Poesia (1979), o Grande Prémio de Tradução do Pen-Clube/ Associação Portuguesa de Tradutores (1993, pela obra de Goethe, e em 1999, pela tradução integral do *Fausto*), o Prémio de Ensaio *Jacinto do Prado Coelho*, da Seccção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos Literários (1996), o Grande Prémio de Ensaio da Associação Portuguesa de Escritores (1996, atribuído a *A Palavra Transversal*), a Bundesverdienstkreuz (Cruz de Mérito Alemã, 1991) e a Medalha Goethe da República Federal da Alemanha (1998), o Prémio de Ensaio do PEN Clube (2001), o Prémio de Tradução Científica e Técnica da União Latina (2005, pelo 1º volume da edição de Walter Benjamin), o Grande Prémio de Crónica da APE (2006), o Prémio de Tradução do Ministério da Cultura da Áustria (2010, pela tradução de *O Homem sem Qualidades*, de Musil), o Prémio D. Dinis, da Fundação da Casa de Mateus (2010, pelo livro *O Género Intranquilo: Anatomia do ensaio e do fragmento*).