

Transcrição e hiperfidelidade

Thelma Médici Nóbrega

*a entelêquia:
o que enracina
e desraíza
o que centra
e descentra
o que ímã
e desimanta*

(Opúsculo Goetheano, Haroldo de Campos).

A transcrição é um conceito de difícil definição. O próprio Haroldo de Campos, ao longo do tempo, usou-o em diferentes acepções, para não falar dos muitos outros neologismos que cunhou para se referir às suas traduções de obras magnas da literatura mundial – como transparadização, no caso de Dante, transluciferação, no de Goethe. Por isso essa obra tradutória tão vária, que mantinha com a criação uma diferença de graus, e não de essência, pode ser vista por vários prismas, entre eles o da síntese extremamente pessoal entre seus principais inspiradores no plano literário, Pound e Mallarmé.

Pound é o nome mais óbvio quando se fala de Haroldo e de seu irmão, Augusto. O processo tradutório de ambos está indissociavelmente ligado ao *make it new* poundiano. De modo geral, o termo “transcrição”, como transformação do original, costuma ser confundido com “tradução livre”, adaptação ou paráfrase, a invenção de um poema a partir de outro. O conceito também evoca a modernização do poema original por meio de linguagem atual, enxertos de versos contemporâneos extraídos de outros poemas ou canções. É a mesma visão que se tem do *make it new* poundiano, como criatividade ampla do tradutor, que usurpa a obra para o seu tempo e lugar, afastando-se da literalidade.

Uma parcela da obra tradutória de Haroldo parece ir nessa direção – a esse tipo de produção textual, ele dava o nome de “transluminuras”, “algumas delas marcadamente parafrásicas”, segundo ele.¹ Seriam poemas “mais propriamente ‘reimaginados’ do que ‘transcritos’”.² Um exemplo seria a ode de Horácio, “persicos odi, puer, apparatus”, inclusa na seção “greguerias e latinórios” de *Crisantempo*, em que a singeleza boêmia do poeta latino é revivida por Haroldo via Noel Rosa:³

Garçom, faça o favor,
nada de luxos persas.
Nem me venha com estes
enfeites de tília.
Rosas? Não quero rosas,
se alguma ainda esquiva
Resta da primavera.

Mas a transcrição, para Haroldo, significava acima de tudo uma postura de fidelidade, ou de hiperfidelidade, como ele dizia: uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus

aspectos fono-semânticos, à sua configuração sígnica. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original (métrica e rima). Segundo ele, é esse o território por excelência da transcrição: o plano lingüístico, a “estrutura intratextual”, o intracódigo.

Haroldo, sem dúvida, é herdeiro do legado de Pound, que, em sua poética sincrônica, buscou traduzir os clássicos de uma perspectiva moderna, resgatando-os do ponto de vista do presente de criação. Ele resume a arte tradutória de Pound em “Tradução tradição”: “economia, concentração ao máximo do texto português em equivalência ao original, rejeições dos modos de dizer que alonguem em demasia o verso traduzido, adoção de formas correntias de linguagem apanhada viva, respeito à empostação do segmento de poema considerado”.⁴ Em Pound, portanto, estaria a modernização, a aproximação do contexto do tradutor, a apropriação que abala a primazia do original em proveito da eficácia estética da tradução na língua de chegada.⁵

Mas Haroldo estava igualmente próximo de Mallarmé, que Pound não incluiu em seu paideuma. De fato, todo o seu programa poético, que resultou nos movimentos imagista e depois vorticista, foi uma reação à poesia pós-simbolista anglo-americana, uma tentativa de reformá-la.⁶ Haroldo e os outros poetas concretos, no entanto, desde o início viram compatibilidades entre a poesia de Pound e a de Mallarmé. Perceberam, com razão, que ambos os escritores pertenciam à mesma linhagem pós-romântica, na contramão do classicismo.

Haroldo relacionou o método ideogrâmico, que Pound extraiu de Fenollosa, ao *Coup de dés*, poema cósmico-visual de Mallarmé. Em traduções de haicais de Bashô e Li-Tai-Po, publicadas em 1958, bem como em sua coletânea de poemas chineses, à diferença do método de Pound, mais “imagista”, ele adotou um foco etimológico, procurando forçar a língua portuguesa a imitar

a estrutura morfossintática do original, ao passo que Pound não era favorável à importação de estruturas sintáticas do idioma estrangeiro.⁷ Um exemplo é o verso de uma ode confuciana, que Pound traduziu de modo linear como “Lady of azure thought, supple and tall”, e Haroldo verteu parataticamente como “moça bela/azul-serena/polpa de cedro”, levando em conta a etimologia visual dos ideogramas.

Haroldo radicaliza o método ideogrâmico, aproximando-o da paixão etimológica de Mallarmé e dos precursores deste, os românticos alemães, sobretudo o poeta-tradutor Hölderlin, que levou ao extremo a transformação do alemão sob o impacto da morfologia e da sintaxe do grego. Haroldo era herdeiro dessa tradição, também vinculada à hermenêutica cabalista, de fidelidade à letra do original. Um dos melhores lugares para observar essa estratégia é a tradução que Haroldo fez do próprio *Coup de Dés*. São vários os momentos em que ele realiza uma aproximação etimológica na tradução, uma literalidade radical.

Ao propor “pensa” para “*penché*”, ele parte do latim *pendere*, (pender, ponderar, pesar), que está na raiz do verbo francês *pencher*, causando em português uma ambigüidade entre o adjetivo “pensa” e o verbo “pensar”. “*Le vieillard vers cette*” ficou “o velho versus esta”, já que *versus*, no sentido latino, significa “em direção a”, recuperando a ambigüidade do francês *vers*, que vem do latim *versus* (linha escrita, verso). Outro exemplo é “êxito”, próximo do latim *exitus*, para “*issu*” (saída). Em “apartado” para “*écarté*”, comparece um intertexto camoniano (“Já no alto oceano navegavam,/as inquietas ondas apartando”).⁸ Nessa fidelidade radical, a etimologia diacrônica se transforma em etimologia sincrônica, poética, abalando tanto a língua do original como a língua da tradução e incorporando elementos intertextuais que aproximam o original do contexto luso-brasileiro.

Ao longo de sua trajetória, Haroldo continua a usar essa tática de aproximação e afastamento, de chegar à raiz da palavra

para depois desenraizá-la, de buscar o centro para depois deslocá-lo. Outro exemplo seria a tradução do *Qohélet*, ou *Eclesiastes*, em que a hebraização do português se combina à utilização de recursos prosódicos de autores brasileiros como Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Caetano Veloso.

Sobre essas traduções, Haroldo poderia dizer, como disse a respeito da tradução que Augusto de Campos fez dos *Rubáyát* de Omar Khayyám traduzidos por Edward Fitzgerald: “Fica evidente que aqui houve não apenas uma transcrição do texto, mas uma recriação do extratexto (do qual fazem parte tanto o referente contextual quando o intertexto citacional). *Make it new*”.⁹ Para Haroldo, portanto, o emblema poundiano significava que a transcrição do texto, visando à literalidade, deveria levar à transformação criativa do extratexto – à modernização do contexto histórico, muitas vezes através da incorporação de intertextos que aproximam a tradução do presente de criação. Assim, passado e presente, literalidade e criatividade, nacional e estrangeiro não se excluem mas mantêm uma relação dialética e vital.

Pode-se dizer que essa síntese, essa combinação de contrários, é a contribuição original de Haroldo à teoria e à prática da tradução. A tensão entre esses pólos garante a força e a vitalidade de suas traduções. Assim, o conceito de transcrição suspende e desloca a dicotomia fidelidade/criatividade. Paradoxalmente, é o excesso de fidelidade, a desmesura mimetizante, que leva à transformação do original. Na tentativa de reproduzir o desenho fonosemântico da língua do original, seu perfil morfo-sintático, o poeta-tradutor acaba instaurando a novidade ao nível intratextual mas também extratextual, da historicidade do texto. Portanto, não é descabido dizer que “hiperfidelidade” é outro nome para a “transcrição”.

É claro que existe aí uma busca utópica, um desejo de não abrir mão de nada. Derrida detectou esse desejo quando escreveu sobre a escritura de Haroldo: “Quer dizer que serão preciso

séculos para medir o que este século deve a essa obra única: *fonte única* por assinalar um *corpus* poético e teórico original que no entanto fecunda, tirando a cada volta de uma língua outra, uma espécie de tradução inflexível e adoradora, generadora e generosa, quer dizer que a si mesma extravasa, (...) para não renunciar a nada (não renunciar a nada é o gênio do inconsciente e o inconsciente do gênio, a fonte libidinal única de todo pensamento poético), a um só tempo do lado da mundialidade e no entanto do lado da mais irreduzível singularidade do idioma”.¹⁰

Derrida compreendeu a duplicidade paradoxal da prática tradutora de Haroldo, entre o pólo do universal e do nacional, do mesmo e do estrangeiro, da distância e da proximidade em relação ao original. E que o desejo de absoluto, de não renunciar a nada, é a essência da poesia. E da filosofia, já que Derrida não as separa. Não renunciar a nada – era essa também a divisa de Mallarmé, que, nas notas à sua tradução de *Les Dieux Antiques*, alude a esse anseio, ao oscilar entre a vontade de manter os nomes dos deuses no original, para que não se desfizessem “em água, luz ou vento elementares”, e a necessidade de transformá-los. No entanto, entre a conservação do original no grego ou no latim e sua transformação, segundo o gênio da língua francesa, ele prefere ficar com os dois: “Não renunciemos a nenhuma dessas duas felicidades”.¹¹

SOBRE A AUTORA

Thelma Médici Nóbrega é professora do curso de Tradutor do UNIVEM, tradutora e doutora pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Sua tese de doutorado é a biografia literária de Haroldo de Campos.

NOTAS

- 1 Cf. "Epifanias poéticas", revista *Cult*, agosto de 1998.
- 2 Em *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 359.
- 3 Em *Sobre Finis mundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 25.
- 4 Em *Ezra Pound: antologia poética*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1985, p. 209.
- 5 Mas, mesmo para Pound, o *make it new* não significava apenas isso. Para modernizar um original, ele podia tanto usar um idioma poético mais arcaico, como na sua tradução de *The Seafarer*, como mais moderno, caso das traduções reunidas em *Cathay*. A respeito, ver John Milton, *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 106.
- 6 Cf. Hugh Kenner, *The Pound Era*. University of California Press, 1997, p. 183.
- 7 Cf. John Milton, op. cit., p. 119.
- 8 Cf. Haroldo de Campos, "Preliminares a uma tradução do *Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé", em *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 119-147.
- 9 Cf. Haroldo de Campos, "Tradução, ideologia e história", em *Território da Tradução*. Campinas: IEL, 1984, p. 245.
- 10 Em Jacques Derrida, "Cada vez, quer dizer, e no entanto, Haroldo", trad. Leda Tenório da Motta, *Homenagem a Haroldo de Campos*, PUC-SP, 1996, p. 13.
- 11 Cf. Stéphane Mallarmé. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 1277.