

# “Mallarmé Bashô”: a tradução-apropriação como via para o silêncio

*Sérgio Bento*

## I. Introdução

### MALLARMÉ BASHÔ

um salto de sapo  
jamais abolirá  
o velho poço

O haikai “Mallarmé Bashô”, de Paulo Leminski – publicado em 1991 no livro póstumo *La Vie em Close* – evoca já em seu título dois “inventores de forma” da literatura mundial: o francês Stéphane Mallarmé e o japonês Matsuô Bashô. Nos três versos do poema, Leminski utiliza-se de trechos traduzidos de obras dos dois citados: “um salto de sapo” e “o velho poço” remetem ao mais famoso haikai de Bashô, provavelmente publicado em 1686:

furu ike ya  
kawazu tobikom  
mizu no oto

Sérgio Bento. *“Mallarmé Bashô”: a tradução-apropriação como via para o silêncio*

Sua tradução literal é “um velho tanque/uma rã salta/barulho de água”.

Já o segundo verso, “jamais abolirá” refere a “Un coup de dés”, poema cosmológico de Mallarmé que inovou o sentido de espaço poético.

Ao unir tais obras, Leminski encarna três das características mais marcantes da poesia pós-moderna: a **tradução** como forma de criação, a **intertextualidade** como marca de referencialização da literatura e o **silêncio** como recurso utópico para vencer a falibilidade da linguagem.

## II. A tradução

Os grandes avanços tecnológicos nos meios de transporte e de comunicação ocorridos no século XX tornaram as distâncias entre os diferentes países menores, e conseqüentemente aumentaram o intercâmbio de todas as atividades humanas, inclusive a arte. Na literatura, a barreira da língua faz com que tal troca seja mais difícil, e a tradução consagra-se como atividade mediadora essencial, principal meio de influência entre sistemas literários. Traduzir textos poéticos é particularmente desafiador pela natureza de suas formas. Para Haroldo de Campos (1969, p. 100),

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da linguagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da **informação estética**, não da informação meramente semântica [grifo original].

A solução é, então, a transposição criativa, a transmissão do efeito artístico da obra, principalmente quando as línguas de partida e de chegada têm estruturas sintáticas totalmente diferentes, como o japonês em comparação com as línguas latinas.

Traduzir os haicais japoneses implica, ao ocidental, a recriação não apenas da forma e do conteúdo vocabular, mas da riqueza icônica que o ideograma confere ao original. Leminski (1983, p. 40), que traduziu diversos haicais de Bashô, descreve o trabalho como uma “construção de **análogos**, num processo heurístico de mais-e-menos, de quase-quase, de perde-ganha” [grifo original].

O haicai citado de Bashô já ganhou diversas transcrições em língua portuguesa, algumas feitas por poetas e tradutores famosos, como Cecília Meireles:

Velho tanque.  
Uma rã mergulha.  
Barulho da água.

Alberto Marsicano:

VELHO LAGO  
MERGULHA A RÃ  
FRAGOR D'ÁGUA

Casimiro de Brito:

No velho tanque  
Uma rã salta-mergulha  
Ruído na água.

Sérgio Bento. “Mallarmé Bashô”: a tradução-apropriação como via para o silêncio

E a ousada transposição de Décio Pignatari:

VELHA  
LAGOA

UMA RÃ  
MERG            ULHA  
UMA RÃ

ÁGUÁGUA

O próprio Paulo Leminski publicou sua tradução, em 1983:

velha lagoa  
o sapo salta  
o som da água

Para não perder a musicalidade da aliteração em /s/ combinada com a assonância em /a/, Leminski prefere “sapo” em vez de “rã” e “salta” em vez de “mergulha”. Da mesma forma, “lagoa” não apenas mantém o elemento da natureza no poema – condição apriorística de um haikai – como enfatiza o som aberto e vibrante da vogal /a/, que espelha o barulho de algo caindo na água. A preferência por “tanque” (“*furu ike*” permite tal ambigüidade), de Cecília Meireles e Casimiro de Brito, mantém a interação com o meio natural (“depósito natural de águas nascentes”, na segunda definição do dicionário Houaiss), e adiciona ao estabelecer um cenário prosaico ao poema.

Já a transcrição de Décio Pignatari subverte a forma haicaística tradicional de três linhas a fim de recriar a riqueza icônica do *kanji* japonês. A topografia das palavras sugere o movimento descendente e frontal de um mergulho, atingindo a água. Diferentemente de todas as outras versões expostas, a do concretista não verbaliza o

“barulho”, “som”, “fragor” ou “ruído” da água, mas o recria mimeticamente com o onomatopéico neologismo “águágua”.

Em “Mallarmé Bashô”, Leminski apropria-se do poema de Bashô de maneira diferente da própria tradução que fizera. Em vez de “o sapo salta”, recria a idéia como “um salto de sapo”. A preferência claramente visa a atingir uma relação sintática paralelística com “um lance de dados”, primeiro verso do poema homônimo de Mallarmé.

O segundo verso é totalmente fiel às traduções de “Un coup de dés”, cujo axioma principal foi transposto por “um lance de dados jamais abolirá o acaso”, tanto no trabalho de transcrição integral do poema, feito por Haroldo de Campos, como na recriação parcial de José Lino Grünwald. Em seu haikai, Leminski mantém “jamais abolirá”, além da estrutura sintática da frase, o que faz com que o leitor imediatamente remeta à obra de Mallarmé.

No terceiro verso, “o velho poço” é a frase adotada, contrariando novamente a tradução anterior (“lagoa”) do próprio Leminski. A escolha acentua uma proximidade de sentido com “o acaso”, fecho do verso mallarmaico. Além de manter a mesma conotação de água que “lagoa”, “lago” e “tanque” possibilitam, o “poço” adiciona o valor semântico de mistério, desconhecido, inexplorado, por ser escuro e não se conhecer o seu fim.

Assim, ao se comparar a tradução feita por Leminski do mais consagrado haikai de Bashô com a apropriação dos mesmos versos em seu “Mallarmé Bashô”, nota-se a preocupação do autor em recriá-los de maneira que façam o leitor estabelecer relação com a tautologia “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Seu duplo intertexto é, então, deflagrado.

### III. A apropriação

A apropriação feita em “Mallarmé Bashô” não ocorre apenas no nível do conteúdo, pois o autor apodera-se do haikai, tradicional

fórmula poemática japonesa transformada e revitalizada por Bashô. É geralmente composta por 17 sílabas poéticas distribuídas em três versos, no esquema 5-7-5 (de difícil fidelidade em línguas ocidentais). Pela brevidade, tal convenção não contém a síntese silogística de uma idéia, mas é a apreensão do instante poético em uma cena cotidiana. Para Otávio Paz (2003, p. 163), “arte não-intelectual, sempre concreta e antiliterária, o haiku<sup>1</sup> é uma palavra cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente”.

Ao usar a técnica haicaística para unir Bashô a Mallarmé, Leminski incorpora o legado do japonês ao do francês, e não o contrário. Assim, “Mallarmé Bashô” é uma releitura do simbolista “à maneira de Bashô”, ou seja, na forma do micropoema. O nome “Bashô”, no título, adquire função adjetiva.

É a apreensão do instante poético mallarmaico, a percepção da transgressão ao verso, à página, ao espaço tradicional. Em “Un coup de dés”, obra apropriada/traduzida por Leminski, o poeta francês faz o “primeiro poema funcionalmente moderno”, “futuro-de-mais para sua época” e uma “equação poética que vale por si só o vozerio das vanguardas reformadoras”, para Augusto de Campos (1974, p. 178). Usando tipografias diversas e dispondo as palavras pela página, Mallarmé simula uma constelação, formada a partir do lançamento de dados, os dados da criação poética. Entretanto, não serão capazes de abolir o acaso, pois este reside na apreensão do leitor. Como o poema é uma latência, e apenas se realizará quando chegar a seu receptor, o poeta não tem nenhum controle de sua obra: por isso o acaso é invencível, e jamais será abolido.

Ao fundir tal idéia com o haikai de Bashô, Leminski capta o medo do acaso, do velho poço, fundo, escuro, cujo fim não se conhece, e cujo conteúdo será sempre desconhecido. O poeta pode dispor de seus dados lançados, ou de seus sapos em salto, mas jamais abolirá

---

<sup>1</sup> Há estudiosos que adotam o nome haiku, junção de haikai e hokku, poema inicial do renga, espécie de poema coletivo japonês. Em português, porém, o termo haikai parece consagrado.

o acaso-poço. A disposição dos versos na página, com o recuo do segundo em relação aos outros dois, sugere a ação do poeta, embora inútil: um “salto”, ou o “lance de dados” é delineado no nível topológico da página.

O *insight* do poeta brasileiro está na percepção de que a reflexão atomística contida no haicai apropriado/traduzido de Bashô é a fugacidade da inspiração artística, a impossibilidade de se dominar o momento da imagem poética, e associar tais idéias com o dilema de Mallarmé sobre deter ou não o controle de sua criação.

Atrás de seu intertexto, a voz de Leminski permanece invisível no poema. Pela apropriação de obras do passado, ele abstém-se de falar, e passa a ser mediador entre as vozes de outrora e o leitor, retratando a tendência pós-moderna do uso da intertextualidade como recurso para lutar contra o estreitamento do pensamento causado pela cultura de massa. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 166),

[...] a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.

A reinserção do passado no contexto do presente é uma busca pela referência histórica dentro da literatura. Com a descrença na história que se instaura na pós-modernidade, o artista faz da evolução de sua própria arte o referente de sua criação, em detrimento do mundo empírico. Sem ser nostálgico, o criador pós-moderno recorre ao passado por não crer no “real” do mundo sógnico que o rodeia. A desreferencialização da realidade gerada pelo caráter virtual das relações homem-mundo levou a arte à recriação do que já havia sido feito: intertexto como limite para o silêncio.

#### IV. O silêncio

A excessiva disponibilidade de informações fragmentadas, o simulacro criado pela veiculação de padrões de comportamento nos meios de comunicação de massa e a espetacularização da realidade difundida pela indústria cultural transformaram a vida na sociedade pós-industrial. O indivíduo passou a ter acesso ao mundo cada vez mais por meio de signos, meras simulações ou encenações do real. A TV, o computador e a virtualidade da percepção levaram o sujeito pós-moderno a desvincular-se do mundo empírico. Signos representando outros signos em uma cadeia que promove a perda da referência do real, da noção de representação. Uma existência quase ilusória.

Dentro de tal pluralidade ambiental, o homem se fecha. O individualismo moderno se acentua na pós-modernidade, porém de forma apática e passiva, diferente do espírito transgressor de outrora. Não se pretende romper com nada, não se nega nem se reitera o passado: o mundo sógnico levou à crise da identidade, à perda da substância do sujeito. O conflito eu-mundo da primeira metade do século XX é substituído pela descrença no ambiente, ou seja, pela insatisfação com o signo gerada pela dificuldade em sentir o mundo em que se vive. “Na condição pós-moderna, num ambiente saturado com informações tão volumosas [...], o sujeito humano não consegue mais representar o mundo em que vive. [...] Não se pode representar o fim da representação” (SANTOS, 2000, p. 110).

Nas artes, a perda de um referente espaço-temporal gera a busca pelo passado. O artista pós-moderno revisita a produção anterior a ele, e pela paródia, desconstrução ou apropriação recria o que já foi feito. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 45), “o passado como referente não é enquadrado nem apagado [...]: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes”.

A criação da arte, então, deixa de ser vista como exercício de originalidade e criatividade: o artista pós-moderno não crê mais que

uma “obra de arte” seja possível. Seu papel é estabelecer um diálogo a partir de materiais prontos, recontextualizá-los e, por conseguinte, recriá-los.

Em tal processo, o artista põe-se à margem do processo de criação: ele passa a ser mero instrumento de ligação entre o objeto e o receptor, que vira co-responsável pela significação da obra.

Em “Mallarmé Bashô”, nota-se o esvaziamento do autor através da apropriação intertextual. Mais que isso, Leminski evoca o intertexto para atingir o silêncio, a não-criação, que seria a maior criação de todas. Em um reflexo pós-moderno da decepção com a representação, o poeta volta-se contra o signo lingüístico, e transforma sua poesia em uma luta contra as limitações de mundo e de pensamento impostas pela linguagem. Poetar torna-se tentar vencer a nominalização castradora de algum sentimento, a falibilidade da palavra, o fracasso da língua.

Tal busca é utópica, entretanto, pois qualquer produção verbal terá sido um conceito redutor de seu referente. Cabe, então, tentar aproximar-se o máximo possível do vácuo que intermedeia a percepção e a representação idiomática.

Ao escolher o haicai como forma de seu poema, Leminski sabe que tal fórmula é, para o oriental, um caminho para o zen espiritual (“satori”), para a experiência além das palavras. Embora seja paradoxal a idéia de um poema levar ao não-verbal, ele qualifica o haicai não como escritura, mas algo “incrustado, como um objeto, em outro sistema de signos. Palavras mais que palavras: gestos, vivências, coisas-em-si” (1983, p. 88).

Dentro do recolhimento em que se fecha o micropoema, o poeta funde as idéias de Mallarmé com as de Bashô. Não por acaso, já que o poeta francês pode ser considerado o primeiro a aspirar uma escritura autodestrutiva, fala que conduza ao mutismo. Para Roland Barthes (1971, p. 161), sua poesia é suicida, é “Orfeu que só pode salvar o que ama renunciando a ele, mas que assim mesmo olha um pouco para trás”.

Sérgio Bento. “Mallarmé Bashô”: a tradução-apropriação como via para o silêncio

Assim, em “Mallarmé Bashô” tem-se o retrato da poesia pós-moderna: o uso da tradução enquanto apropriação de obras do passado para recriá-las, não de maneira destrutiva, mas como revitalização à luz do presente. Com isso, o poeta abstém-se de expor a sua voz de maneira direta, e aproxima-se tanto da utopia mallarmaica como do ideal da técnica haicaística: vencer a falibilidade limitante do signo lingüístico e atingir a liberdade do silêncio absoluto.

### Referências bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. SP: Cultrix, 1971.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia, Estrutura. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 177-180.
- CAMPOS, Haroldo de. A poética da tradução. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 91- 128.
- \_\_\_\_\_. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 21-38.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PAZ, Octávio. A poesia de Matsuó Bashô. In: *Signos em rotação*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 155-168.
- PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: A regra do jogo, 1978.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.