

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/160402>

DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2019.160402

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2019 by Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

considerações sobre o trágico e sobre a tradução poética

Trajano Vieira*

*Professor livre-docente de língua e literatura grega no IEL/Unicamp e tradutor. E-mail: trajanovieira@yahoo.com

1

O gênero trágico talvez resulte da mutação de ritos bastante arcaicos na Grécia. Essa abordagem diacrônica continua a merecer discussões eruditas dos especialistas, cujas conclusões permanecem no terreno hipotético. Entretanto, deixando de lado as enormes diferenças que há entre os três maiores poetas trágicos gregos (Ésquilo, Sófocles, Eurípides), dos quais chegou até nós parte ínfima da produção, podemos especular um pouco sobre o sentido específico desse gênero literário.

O cerne da tragédia está na mudança inesperada da trajetória dos personagens, como registrou agudamente Aristóteles na *Poética*. Atribuímos um sentido à narrativa que nos envolve no dia a dia, acostumamo-nos com ela a ponto de construirmos nossa identidade a partir dela. Trata-se da dimensão da repetição na experiência. A repetição exerce poder tão forte no destino que chegamos a configurar nossas certezas a partir dela. A tragédia mostra como certo percurso, com seus problemas e incertezas razoavelmente suportáveis, sofre alteração brusca e traumática. Esse momento é o mais formidável e revelador, pois apresenta uma face do personagem desconhecida dele próprio. O processo não se restringe à revelação do inusitado, mas a seu caráter doloroso e profundo. A crise mais aguda do personagem nasce da percepção de ele não ser efetivamente quem projetava.

A tragédia é, portanto, um gênero literário que aborda a questão da identidade. Mais do que isso, como se fosse pouco: os dramas deixam claro que a temporalidade humana não é linear, nem previsível, como supomos em nossos momentos corriqueiros. A reversão da expectativa e da construção coerente de nossa história particular sofre o impacto de algo que para os gregos desse período teve importância crucial: o acaso.

Os princípios da metafísica, que estava em pleno desenvolvimento no momento em que a tragédia grega atinge seu ápice, são fruto de um exercício intelectual empenhado em estabelecer significados estáveis para as coisas. A lógica, a matemática, a filosofia e a ciência envolvem-se nesse projeto que alcança seu apogeu no quinto século a. C. em Atenas. A difícil construção de um edifício esplendoroso que não apresente fissuras em sua estrutura é a tarefa a que se entrega, com método implacável, o incansável Sócrates. A tragédia segue outra direção. Não que ela se oponha aos fundamentos do que, apenas para uma caracterização rápida, denominaríamos racionalidade. O famoso coro da *Antígona*, comentado por Heidegger na *Introdução à Metafísica*, deixa isso claro. Sófocles admira as mutações introduzidas pela ciência, só não partilha de seu otimismo. Essa diferença é importante. Existe um outro horizonte, uma outra dimensão da experiência que não controlamos e de que não nos damos conta. Eis o cerne da questão.

Quando nos damos conta da ação do inusitado é tarde demais e pouco ou nada podemos fazer para reverter seus efeitos. É o instante em que, mirando-se no espelho, o personagem se depara com alguém absolutamente desconhecido. A tragédia indica

que a certeza se sustenta nos pilares frágeis da instabilidade.

Isso não tem relação necessária com falha de caráter ou com um problema moral. O caso da maior tragédia grega, o *Édipo rei*, é sintomático. O acaso é o que acaba levando o personagem a assumir esta ou aquela atitude. O herói mata um desconhecido truculento que o agride na estrada. Casa-se com uma rainha depois de resolver o terrível problema que assola a cidade onde chega. Da perspectiva do que julgamos razoável, ele toma as decisões acertadas. Em outras palavras, moralmente Édipo não é culpado de nada. E, no entanto, sofre as consequências de ser humano. Por mais brilhante intelectualmente que seja, não consegue enxergar o que para a plateia é evidente. A dinâmica avassaladora da incógnita obriga-o a reenquadrar todo seu passado, a reverter o sentido aparente da história. Não ser quem se imagina que é talvez seja um mote do gênero trágico. A dor de ter sido, do ponto de vista subjetivo, o personagem de uma farsa, e não o protagonista de uma rede de sentidos, torna-se insuportável. Não à toa, mais de uma tragédia apresenta, em seu desfecho, versos normalmente pronunciados pelo coro segundo os quais, até o desfecho da vida, o homem é incapaz de afirmar se foi feliz ou não.

Essa formulação geral parece irrefutável. Consideremos a peça de um outro autor com características muito diferentes de Sófocles, Eurípides. Refiro-me a *Helena*. Terminada a guerra de Tróia, Menelau resgata Helena e navega à deriva

por muito tempo. Aporta numa região erma, instala Helena numa gruta, aos cuidados de seus marujos, e sai à procura de ajuda. Ao se aproximar de um palácio, depara-se com, nada mais nada menos, Helena, alojada num templo! Imediatamente, instaura-se na tragédia a lógica do duplo, do falso, da réplica. O texto passa a desenvolver, de maneira extraordinária, problemas referentes à identidade. Qual Helena é a verdadeira? Qual a falsa? A dúvida e a falta de sentido desnorteiam Menelau. Se a falsa é a que ele trouxe de Tróia e que se encontra agora na gruta, um grave problema passa a existir: os gregos lutaram dez anos em Ílion para recuperar uma mulher que era, na verdade, um fantasma, um vácuo. A própria guerra, que parecia justificada (sequestro de uma mulher), apresenta sua face verdadeira: uma quimera. De certo modo, a altivez heróica, com seu código jubiloso de conduta, cai por terra. Ou seja, Menelau, ao se dar conta de que a Helena de Tróia era falsa, projeta sobre seu passado e dos aqueus uma nova significação. Estruturalmente, a situação parece conter, numa urdidura genialmente construída, aspectos gerais do gênero trágico: a frágil definição da noção de identidade. O texto é vertiginoso porque a imagem falsa é idêntica à verdadeira. A aparência pode reproduzir perfeitamente o falso, em todos os seus aspectos, a ponto de enganar, além do marido, todos os gregos. É possível que Eurípides pretendesse criticar o voluntarismo bélico, já que seu objeto se desfaz como algo ilusório. Podemos avançar um pouco mais e supor que ele estivesse problematizando a própria relação dos gregos com seu passado e patrimônio literário, considerando a relevância de Homero naquela sociedade. A reversão de sentido obriga não apenas a releitura do passado, mas a redefinição da própria identidade.

Recuemos no tempo, para verificar como esse mecanismo também está presente em *Ésquilo*. No *Sete contra Tebas*, Etéocles é informado de que Tebas está prestes a ser invadida por um exército comandado por seu irmão, Polinices. Um espião relata como o inimigo prepara a investida, designando, para o ataque a cada uma das sete portas da cidade, um militar específico. Etéocles age como um general ciente de sua função protetora e designa os heróis antagonistas. Ao tomar conhecimento de que seu próprio irmão atacará a sétima porta, não encontra outra opção a não ser enfrentá-lo pessoalmente. Nesse instante, Etéocles recorda-se de uma antiga maldição familiar, que profetizava que ele e o irmão seriam vítimas de morte mútua. Ocorre uma mudança brusca de planos a partir desse momento, com a passagem da esfera pública para a familiar. Mas há algo mais especificamente trágico: um militar, zeloso de sua biografia de comandante, percebe que não é ele quem determina a própria ação, definida anteriormente por decisão divina. A identidade de Etéocles sofre abalo e ele não vê outra saída a não ser agir como o personagem do enredo concebido por outra esfera: mata e é morto por Polinices na porta fatídica de Tebas.

Observei antes que a tragédia aborda o abalo que o personagem sofre ao perceber que, ao contrário do que supunha, não era o responsável pelo significado de sua trajetória. Cabe ressaltar que não se trata apenas de uma questão de perplexidade diante da constatação de não ser quem se imaginava, ou seja, não se trata exatamente de uma

crise de identidade por que o personagem passa, mas de algo de outra magnitude: a consciência de que a coerência possível que podemos atingir pelo exercício rigoroso da razão é incapaz de captar o sentido efetivo do que consideramos o mais importante na experiência: nosso destino. Isso não decorre de defeito ou falha humana, mas de uma impossibilidade: é tarefa inglória querer prever o acaso. Às vezes, sua manifestação tem o poder de revelar a face monstruosa, que faz ruir todo o enredo no qual alguém imaginava existir, como o caso exemplar de Édipo indica. Esse é o objeto da tragédia. Sófocles, em momentos insuperáveis, discorre sobre esse ponto: não há avanço científico que anule a frágil equilíbrio em que o homem se mantém. Não porque uma entidade transcendente defina seus passos, mas porque eles são essencialmente enigmáticos. Diferentemente de outras tradições, segundo as quais o estado de harmonia decorreria da superação da tensão, os gregos conceberam a harmonia como a consciência da tensão incontornável. Heráclito escreverá que essa tensão se dá entre contrários. Os trágicos indicarão que essa tensão resulta do fato de termos, num de seus polos, uma interrogação irremovível.

2

Traduzir uma linguagem estética não é igual a traduzir uma língua cuja mensagem está no conteúdo. Neste último caso, a versão literal resolve o problema da informação contida na mensagem original. O primeiro caso nos remete a outro tipo de questão, que pode ser do interesse ou não do leitor. Refiro-me ao aspecto formal. Se a forma é uma dimensão que

interessa o leitor, ele deve considerar as estratégias específicas que o tradutor adota para produzir um efeito que prenda sua atenção e o leve a refletir sobre a própria natureza da linguagem poética. Até pelas características desta, não há evidentemente uma fórmula predefinida para sua execução. Não existe um elenco de procedimentos firmados por especialistas que sirvam de guia. Na linguagem poética não há automatismo, uma vez que está em seu horizonte de expectativa a eliminação da cristalização fossilizada das palavras.

A tradução poética estaria, portanto, vinculada ao projeto de invenção, não ao de reprodução servil cujo resultado auxilia as discussões sobre temas não propriamente estéticos. A busca de criação de uma forma paralela que retome e reelabore para, quem sabe no final, trazer à luz traços nem sempre evidentes do original é o que motiva o tradutor interessado por arte. Esse corpo paralelo possui duas características fundamentais: coerência interna e vínculo dialógico com o original. Reconhecemos a magnitude de certa formulação e nos colocamos diante dela como se nos desafiasse. As tentativas, os ajustes, as reviravoltas fazem parte do processo. Às vezes, para nos aproximarmos da mensagem efetiva, afastamo-nos do sentido literal oferecido pelos dicionários. No campo da lírica grega, isso ficou bastante claro para mim, quando verti um conjunto de poemas para uma coletânea que publiquei. Por causa da condição fragmentária de muitos desses textos e da notável sutileza e brevidade de suas formulações, a tradução dicionaresca simplesmente aniquila sua significação.

Ela nos dá a impressão de amarrar nos pés de Safo ou de Anacreonte chumbo pesado o bastante para causar seu naufrágio. Quando um aluno me pede orientação nesse campo, costumo sugerir que amplie seu repertório poético ao máximo, não só em português. Ao traduzir um lírico grego, ele talvez tenha sucesso maior se seu ouvido tiver passado por Arnaut Daniel do que se tiver gastado tempo tentando adivinhar o que as lacunas perdidas do original puderam conter um dia. Evidentemente, o conhecimento de métrica é fundamental nesse processo.

Para dizer o óbvio: a linguagem poética está estreitamente ligada à estrutura musical. Disso decorre uma questão igualmente previsível: como o tradutor de poesia pode obter algum sucesso se não cultivar o conhecimento musical? Pela minha experiência pessoal, o convívio permanente com a música chamada erudita é extremamente importante para orientar a escolha das palavras no processo de tradução de um poema.

Configurar, portanto, um corpo paralelo que contenha, senão a luminosidade plena do original, algumas de suas fagulhas é a ambição de que se nutre quem se coloca, diante do texto, da perspectiva estética. Por esse motivo o tradutor de poesia não busca a impossível tradução final e definitiva. Sua utopia é a configuração constelar do maior número de traduções estéticas de uma obra, que se entremirem e evidenciem a rutilância complementar de nuances e inflexões até então ocultas por causa do hábito escolar de leitura.

A tradução poética é um processo de descoberta, não de aferição. Dela está ausente o tom professoral que encontra segurança na noção de erro. Para a tradução estética pode haver desvios e esses desvios podem ser criativos, recuperando, em outro plano, algo da mensagem original.

Costumo me cercar de leituras paralelas quando traduzo um autor. Essas leituras vão se compondo aleatoriamente no processo de trabalho. Algumas são mais previsíveis, como, por exemplo, a obra de Paul Valéry enquanto me dediquei à tradução das odes de Píndaro. Mas por que reler Khliébnikov enquanto vertia Homero? Pela maestria na invenção de compostos? Pelo tom visionário de muitos de seus poemas? Admito essas hipóteses, às quais acrescentaria que, ao adotar uma forma métrica fixa na tradução homérica (verso de 12 sílabas), talvez a leitura do poeta russo tenha me ajudado a evitar o automatismo rítmico. Do mesmo modo, lembro-me de ter relido Gôngora enquanto traduzia Ésquilo.

Parafraseando Nietzsche, para quem “há mais linguagem do que se pensa”, arrisco dizer que a linguagem poética possui mais enigmas do que conseguimos supor. Não por outro motivo, o processo é tão importante quanto o resultado final. Novamente, cometo o pecado da autorreferência: tive a oportunidade de acompanhar a tradução que Haroldo de Campos fez da *Ilíada*, ao longo de dez anos. Conversávamos diariamente sobre questões de tradução e nos encontrávamos uma vez por semana para um trabalho mais detido. Sempre

registro que considero esse trabalho de Haroldo primoroso. Nunca tive a pretensão de traduzir o texto homérico, até que, mais recentemente, me vi traduzindo o início do primeiro canto. E continuei até chegar ao fim. Por que dediquei tanto tempo a um projeto tão complexo? A resposta pareceu-me clara: para poder relê-lo minuciosamente. Creio que foi Ezra Pound quem observou que a tradução é um modo privilegiado de leitura. A imersão prazerosa na expressividade da linguagem original e o desafio de recuperar de algum modo o que vai transparecendo nesse processo justificam, a meu ver, o risco de outra tradução. O que posso dizer é que, embora lendo e relendo a *Ilíada* ao longo de trinta anos, meu conhecimento da obra tornou-se muito mais complexo em decorrência da atividade tradutória. Muitas particularidades textuais só apareceram para mim no curso da atividade.

Creio que a tradução poética não se restringe a uma atividade profissional, mas está conectada a uma visão de cultura. Sempre considerei estranho que pessoas que trabalham com repertório literário extremamente sofisticado não convivam com outras formas de expressão, seja no campo das artes visuais, seja no campo musical. Não há como evitar o constrangimento diante desse quadro. A arte não termina ao final da jornada de trabalho, quando nos entregamos às tarefas rotineiras. Pelo menos pela minha experiência, ela é uma expressão que motiva ininterruptamente a indagação sobre sua natureza e potencialidade. Faço essa observação porque não desvinculo a atividade de tradutor da curiosidade intelectual que me motiva a ver e a rever pintores como Cosme Tura, Crivelli e Cy Twombly, a ouvir e a reouvir Bach, Chopin, Boulez e Cage, a ler e a reler

Píndaro, Arnaut Daniel, Maiakóvski, Mallarmé e Pound.

Traduzir poesia é conviver com certa sintonia, cuja pauta vai se revelando no desdobramento da produção.

O tradutor que se interessa por reimaginar formulações poéticas do original, diferentemente do tradutor que se coloca numa posição submissa diante do texto a ser vertido, aceita que sua atividade envolve risco e que ela se define pelo caráter precário. Isso ocorre porque a linguagem se altera no tempo. As formas de expressão possuem uma dinâmica que nos escapa, para a qual, contudo, devemos estar atentos. Normalmente o tradutor do grego que traduz poesia como prosa procede do seguinte modo: depois de buscar o significado das palavras no dicionário, tenta preservá-lo na estrutura sintática que, também ela, obedece ao mesmo princípio de espelhamento do original. Quando o resultado soa aberrante (situação recorrente em línguas declinadas), o tradutor se permite um ou outro rearranjo para evitar períodos mal ajambrados e esdrúxulos. Essa metodologia está muito distante do ponto de partida e do desenvolvimento do trabalho de quem procura respeitar as características intrínsecas da linguagem poética. Não que lhe falte rigor filológico, bem entendido, apenas que as questões de língua são retomadas em outro patamar, de outro ângulo. Elas entram desde o início num sistema latente de ritmo, que tem relação maior com a música do que com a prosa e o prosaico.

A opção por certa palavra abre um feixe extremamente variado de outros vocábulos que devem segui-la no movimento da frase. Pode-se dizer que essa dinâmica é a da própria poesia, e é esse gesto que o tradutor de poesia busca preservar. A imprevisibilidade não decorre necessariamente do afã de originalidade, mas de algo que tem a ver com o aparecimento de alguma questão impensada que toda palavra originalmente pode suscitar. Como manter sua expressividade, a não ser dando a ela escuta e deixando que ela nos oriente num campo semântico determinado? Esse movimento tem relação com a liberdade expressiva, que toda manifestação poética efetiva possui. É verdade que os parâmetros escolhidos para determinada versão (que métrica utilizar?) permanecem no horizonte, não para cercar o exercício, mas como um elemento a mais que se instaura como estrutura profunda durante o processo.

Às vezes me perguntam: qual o melhor metro para traduzir tragédia? Costumo responder: o que você julgar mais apropriado e aquele cujo potencial você domine melhor. A poesia é avessa ao dogmatismo e padece bastante com as aberrações que muitas vezes se cometem em seu nome. Colocando a questão em termos mitológicos, talvez possamos recordar os extraordinários versos finais das *Bacantes* de Eurípides. Como se sabe, o personagem principal da peça, Dioniso, patrono nietzschiano da poesia, é um ser mutante que se manifesta como fogo ou como fera selvagem. Seu dom é realizar o inesperado. Trata-se, portanto, de uma figura que, no plano simbólico, representa a instabilidade e a capacidade de invenção de formas inéditas e de como torná-las efetivas no fluxo do tempo enigmático: “Muitas formas revestem deuses-

demos. / Muito cumprem à contra-espera os nunes.” Adaptando esses versos admiráveis para o contexto da criação literária, pode-se dizer que a pesquisa verbal que norteia tanto o poeta quanto o tradutor de poesia coloca-se de algum modo nesse horizonte, não por eles nutrirem ambições divinas, mas porque a linguagem poética não obedece a uma norma preconcebida. Ela cria as suas, precariamente, no momento em que a expressão vai sendo configurada. O potencial múltiplo de sentido impõe escolhas a cada passo, e essas escolhas, como que autonomamente em certo momento do processo, levam a outras que trazem questões até então desconsideradas durante o tempo em que as palavras estavam em estado latente.

Nesse momento, quando o poeta ou o tradutor deve optar por certa direção, o repertório literário e musical que ele traz na memória será mais relevante do que os ensinamentos que os artigos universitários, muitas vezes mal escritos e que versam sobre minudências cosméticas em notas de rodapé, podem propiciar. Pelo menos para mim, a leitura atenta de dois poetas notáveis, Giovanni Pascoli e Mario Luzi, teve mais importância enquanto traduzia Homero do que, imagino, a eventual imersão em intermináveis cipoais acadêmicos. O primeiro, pelo insuperável domínio métrico de versos extremamente complexos, o segundo, pela fluidez de imagens e pelo recorte de planos sutis e exatos.

Não creio que a poesia deva ser imposta a alguém. Há pessoas que simplesmente não sabem o que ela é e vivem bem assim. O problema, me

parece, surge quando pessoas que não sabem o que ela é teimam em imaginar que a conhecem bastante bem. Essa ilusão muitas vezes se dá porque se julgam capazes de organizar argumentos analíticos sobre as diferentes estruturas que constituem a poesia. Ocorre que esse conhecimento, por mais científico que seja, pode deixar escapar o principal da expressão que aborda. Essa característica da poesia, de se retrair ao pressentir certos avanços ou abordagens inadequadas, protege-a da instrumentalização e oferece o convite para ser revisitada de outros ângulos. A tradução poética – me parece – é um deles.