

MARCELO COELHO

é professor nas Faculdades de Comunicação Cásper Líbero e membro do Conselho Editorial da *Folha de S. Paulo*, jornal em que escreve semanalmente.

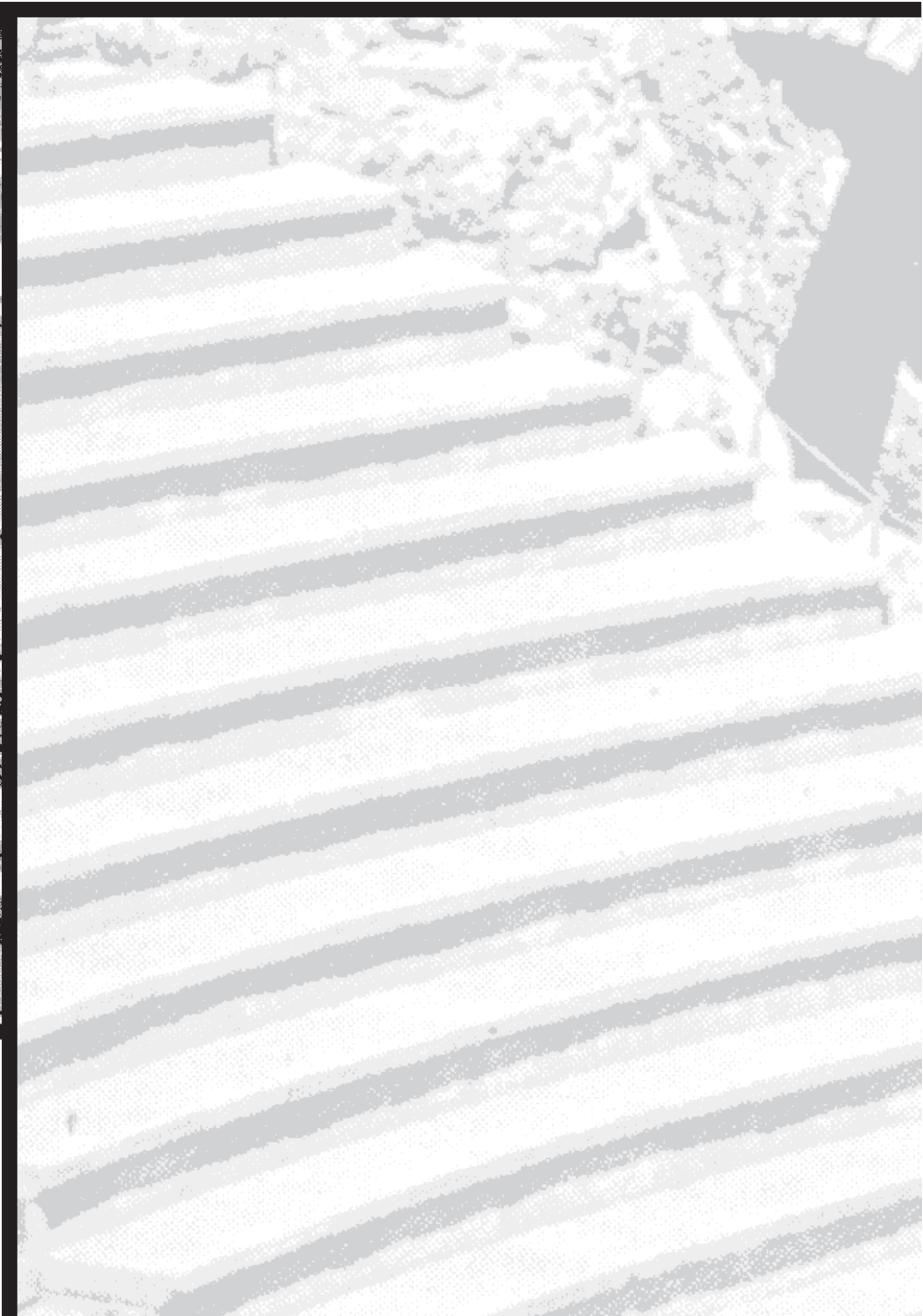
Poesia Alheia, de Nelson Ascher, Rio de Janeiro, Imago, 1998.

MARCELO COELHO

***“O que falta não se
pode calcular”
(Eclesiastes, 1, 15).***



Tradução e repetição



1

O interesse pela tradução de poesia, pela crítica às traduções de poesia, pela teoria da tradução de poesia, pelas críticas às teorias da tradução de poesia, e mesmo pelas críticas à tradução de teorias sobre a tradução de poesia (1) é hoje expressivo entre os que se dedicam à literatura no Brasil. Não é propósito deste artigo aprofundar-se em tão vertiginoso debate – mesmo porque, para tomar as coisas ao pé da letra, a noção de “ir ao fundo” do tema (de qualquer tema) vai sendo posta em questão ao longo do próprio debate, juntamente com idéias como a de que há um original a ser traduzido, que há um autor, que há um tradutor, etc. Na verdade, quem se aventura nesses domínios corre um grande risco de perder-se.

Há muito o que encontrar, contudo, em *Poesia Alheia*, livro de Nelson Ascher publicado este ano pela editora Imago. Este conjunto de 124 poemas pode ser visto como muito mais do que uma simples coletânea de poesia traduzida. O termo “simples” seria de qualquer modo inadequado para descrever a perícia, a imaginação e a abrangência de conhecimentos que se revelam num livro que transita do latim ao húngaro, do alemão ao hebraico, do polonês ao francês, de Yeats a Ungaretti, de Quevedo a Du Bellay. Ocorre que o leitor não se defronta apenas com uma série de excelentes traduções, mas com um conjunto poético que, seja pela organização do livro, seja pelos textos escolhidos, seja por alguma outra razão misteriosa, parece dotado de significado próprio. Por mais que as traduções de Ascher se mantenham fiéis ao original, surge como que um acréscimo de sentido, uma nova originalidade, se podemos assim dizer, pela qual os poemas parecem estar dizendo algo mais do que sempre disseram. Esta hipótese, em todo caso, é o que se pretende demonstrar aqui.

A primeira parte do livro se intitula “Roma em Ruínas”; abre-se com um poema de Janus Vitalis (1485-c.1560), “De Roma” (“Sobre Roma”):

“Recém-chegado que, buscando Roma
[em Roma,
não encontras, em Roma, Roma alguma,
olha ao redor, muro e mais muro, pedras
[rotas,
ruínas, que assustam, de um teatro imenso:
é Roma isto que vês – cidade tão soberba,
que ainda exala ameaças seu cadáver.
Vencido o mundo, quis vencer-se e, se
[vencendo,
para que nada mais seguisse invicto,
jaz, na vencida Roma, Roma, a vencedora,
pois Roma é quem venceu e foi vencida.
Só resta, indício do que já foi Roma, o Tibre:
corrente rápida que corre ao mar.
Assim age a Fortuna: o que há de firme
[passa
e o que sempre se move permanece”.

Ainda que o poema, em si, mereça análise mais detida, é sua posição no conjunto do livro de Ascher o que antes de tudo chama a atenção. Pois quem começa a ler “*Poesia Alheia*” já se vê interpelado pelas primeiras palavras do poema: o “recém-chegado” de Vitalis passa a ser o “recém-chegado” de Ascher. E aquilo que o leitor busca, esse “Roma em Roma”, deixa de ser a “Roma” de Vitalis para ser, digamo-lo desde logo, uma outra identidade, a saber, aquela que se busca entre o texto traduzido e o original. O leitor busca, em “Sobre Roma” de Ascher, o “De Roma” de Vitalis. Irá encontrá-lo? Sim, certamente, pois o poema é rendido com fidelidade. Mas também não o encontra, pois o poema de Ascher, mais do que um poema sobre Roma, é um poema sobre o ato de ler uma tradução.

Não há muita originalidade nesta interpretação, acostumados que estamos à lição de Jorge Luis Borges em seu “Pierre Menard, Autor do Quixote”, cujas repercussões no campo da teoria da tradução não passaram despercebidas (2). Como se sabe, no conto de Borges, um mesmo texto — alguns parágrafos do *Dom Quixote* — muda de sentido conforme o consideremos escrito por Cervantes ou escrito, em finais do século XIX, pelo francês Pierre Menard. O passar do tempo, a lembrança de inúmeros livros escritos depois da morte de Cervantes alte-

1. Disto são exemplo os comentários de Paul de Man ao célebre texto de Walter Benjamin sobre “a tarefa do tradutor”, em *A Resistência à Teoria* (Lisboa, Edições 70, 1989. Tradução de Teresa Louro Pérez).

2. V. Rosemary Arrojo, *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, Rio de Janeiro, Imago, Biblioteca Pierre Menard, 1993.

ram a qualidade do texto. Voltando ao poema de Janus Vitalis, encontramos justamente uma reflexão clássica sobre o passar do tempo; torna-se borgiana em Ascher, à medida que, pela sua “repetição” em outro contexto, em outra língua e em outro livro, deixa de incidir sobre a realidade das ruínas de Roma, e sim sobre o texto a ser traduzido.

Poderíamos ser um pouco mais borgianos. O deus Jano, de quem o poeta tem o nome, era para os romanos o deus dos umbrais, e tinha uma face voltada para o futuro, outra para o passado. Se o livro de Ascher mostra este poema em seu umbral, e se podemos ver, lado a lado, o original e a tradução — Roma e Roma —, então as ruínas de um texto, restauradas num português que é o futuro do latim, se revivificam, se *re-“vitalizam”*; e “Janus Vitalis”, de autor, passa a ser quase que epígrafe, ou heterônimo, ou código, para “tradutor”, aquele que dá vida às cinzas, tal como a água corrente, segundo o folclore da Europa Central, ressuscita o cadáver de um vampiro. O próprio Ascher, em seu prefácio ao livro, faz uma aproximação entre a tradução de um poema e o *roman à clef*, o artifício ficcional. Não seria espantoso, nesta ordem um tanto ociosa de considerações, se este tão pouco conhecido Janus Vitalis fosse, na verdade, criação de Nelson Ascher... que valha como elogio ao tradutor.

O reconhecimento do caráter “ficcional” da tradução não precisa, todavia, ir tão longe para que notemos no poema uma referência a Roma como um “teatro”: “ruínas, que assustam, de um teatro imenso” (v.4). Se este teatro é Roma, as ruínas de Roma são as ruínas de um teatro. O verso seguinte modifica a metáfora: as ruínas são o “cadáver” de uma cidade. Não estaríamos violentando demais a lógica se disséssemos, então, que aquilo que somos instados a olhar à nossa volta é um teatro de cadáveres. E as vozes de tantos poetas que aparecem neste livro de Ascher formariam como que um cortejo fúnebre.

Ruínas, teatro, cortejo fúnebre, cadáveres — não é preciso dizer que essas imagens nos remetem ao estudo de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão.

Se a alegoria, ao contrário do símbolo, recusa-se a ver o mundo sensível sob a ótica da salvação, e se a história é assim exposta como “história mundial do sofrimento” (3), o papel de Ascher, como tradutor, pareceria ser menos o de salvar cada poeta do esquecimento, e cada poema da língua estrangeira que lhe serve de mortalha, e sim o de mostrar, como fragmentos de “uma mesma coisa”, textos que em si mesmos já estão condenados ao fracasso, à desmemória — e toda tradução será, portanto, mais uma “nova” encenação desse fracasso do que salvação do texto traduzido.

É nesse sentido que podemos entender as “ameaças” (v.6) que Roma, mesmo morta, ainda exala. No poema de Vitalis há, entretanto, como que uma contradição. De um lado, vemos nos versos 9, 11 e 12 a idéia de que foi Roma quem se venceu a si mesma, depois de ter vencido o mundo. O poema termina, contudo, invocando um outro agente, um outro fator de destruição a abater-se sobre Roma: a Fortuna. É por meio da Fortuna que “o que há de firme passa”; a ruína de Roma não mais se explica pela própria Roma. Justamente, aquilo que antes víamos como indício do que foi Roma — e do que é Roma —, a saber, as ruínas, rigorosamente desaparece no verso 13: “só resta, indício do que já foi Roma, o Tibre”.

A ironia, de resto convencional, do poema — “o que há de firme passa/ e o que sempre se move permanece” — pode ser relida aqui como uma interpretação do conhecido paradoxo formulado por Benjamin: “a tradução, ironicamente, transplanta o original para um âmbito lingüístico mais definitivo, já que não pode mais ser deslocada por uma versão secundária” (4). O tradutor estaria desempenhando, portanto, aquilo que a Fortuna, no poema, desempenhou. Age como uma causalidade externa, secundária, e, digamos, moralizante, oferecendo um sentido a mais sobre o poema que, como Roma, vencia e derrotava-se a si mesmo. E, operando o trânsito de uma língua a outra, estará não apenas — isso nos diz Ascher — elogiando o transitório, o arbitrário de cada escolha, de cada solução lingüística encontrada, mas conforman-

3 W. Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, Coleção Elogio da Filosofia, 1984, p. 188.

4 Idem, “The Task of The Translator”, in *Illuminations*, New York, trad. de Harry Zohn, Fontana/Collins, s/d, p. 75.

do, em definitivo, cada poema como ruína irrecuperável. Aqui, a missão-demissão (o termo em alemão, *Aufgabe*, é ambíguo (5) do tradutor benjaminiano se esclarece; e as ameaças que cada texto, que cada cadáver ainda exala são, por assim dizer, esconjuradas.

Virando a página, encontramos um poema de Joachim du Bellay (1522-60), “As Ruínas de Roma”:

“Recém-chegado, buscas Roma em Roma sem Roma achar em Roma e quanto vês — arco, palácio e muro —, o que se toma Por Roma ficou velho e se desfez.

Ruína e orgulho: tudo aqui se soma; quem tantos submetera a suas leis, domando o mundo, agora é a si que doma, pois, frente ao tempo, dobra-se a altivez.

Roma é de Roma o monumento triste. Roma venceu a Roma — e só persiste, correndo ao mar, o Tibre, do que um dia

foi Roma. Muda assim tudo o que existe! Ruiu quanto era firme e, todavia, resiste ao próprio tempo o que fugia”.

Como se vê, em grande medida estamos diante do “mesmo” poema. Du Bellay fez uma tradução de Janus Vitalis, Ascher faz a tradução de uma tradução. As ruínas se multiplicam, o cadáver se reproduz. Mas, assim como todo incesto traz o risco de algumas mutações genéticas, podemos notar algumas diferenças entre o primeiro e o segundo poema, entre as duas Romas. O soneto de Du Bellay é rimado, coisa que não acontecia no de Vitalis. O fato ganha significação no livro de Ascher, à medida que a repetição sonora (Roma/toma/soma/doma, por exemplo) evoca precisamente o jogo de diferenças mínimas que vai sendo encenado entre os vários poemas desta primeira parte. É como se, em mais de um sentido, Du Bellay “rimasse” Vitalis — que nas páginas seguintes será também rimado pelo polonês Mikolaj Szarzyński (1550-81), em “Epitáfio para Roma”, pelo inglês Thomas Heywood (1574-1641), em “Roma”, e pelo

espanhol Quevedo (1580-1643), em “A Roma Sepultada nas Próprias Ruínas”.

Aproximemo-nos um pouco da tradução do poema de Du Bellay feita por Ascher. Onde o original fala das *antiquités de Rome* — e, logo em seguida ao título, dirige-se ao leitor como a um *nouveau venu* —, esse contraste entre o antigo e o novo desaparece em Ascher, que fala das “ruínas” e do “recém-chegado”, repetindo mais fielmente Vitalis. A permanência da Roma anterior parece ser a aposta da tradução, que nesse sentido confirma o verso final de Du Bellay (“resiste ao próprio tempo o que fugia”), se entendermos como “fuga” o processo pelo qual Du Bellay se afastava de Vitalis. Caso se aceite esta última hipótese, a tradução de Du Bellay também poderia ser considerada auto-referente, já que onde Vitalis contrastava mobilidade e permanência (“tudo o que se move permanece”), no texto francês lemos “resistência e fuga” — palavras que sem dúvida se acercam mais das relações entre tradutor e texto. Mas resistir e fugir são também termos afeitos à arte da guerra; reforça-se, assim, a idéia inicial de uma Roma que vence e se derrota a si mesma. Não por acaso, talvez, a Fortuna — que desempenhava uma função ambígua no argumento de Vitalis, como vimos — desaparece do texto de Du Bellay. Roma, aqui, fica por assim dizer mais “autônoma”, artífice de sua própria ruína e glória. Como um poeta, diríamos, que nada devesse a ninguém. O tema da autonomia surge no poema francês com a palavra “orgulho” (v. 5) e etimologicamente na menção a “leis” (v.6), que não constava do poema latino; onde lemos “imperiosa”, Ascher traduz por “soberba”. Também as “ameaças” e os “cadáveres” do primeiro texto desapareceram aqui. “Muda assim tudo o que existe!”, exclama Ascher, traduzindo ironicamente o convencional “*O mondaine inconstance!*” de Du Bellay. Aproximando o texto francês ao original latino “recalcado”, e acentuando não mais o contraste do novo com o velho, mas a permanência do velho no novo, Ascher estaria, de novo como a Fortuna, agindo criticamente, em segundo grau. Podemos entender também dessa perspec-

5 Ver a esse respeito: Carol Jacobs, “The Monstrosity of Translation”, in *Modern Language Notes*, v. 90, p. 765, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1975; e de Man, op. cit., p. 109.

tiva sua opção por traduzir no singular os substantivos do verso 3 (“arco, palácio e muro”) onde o francês dizia “*ces vieux palais, ces vieux arcz, ... ces vieux murs*”, como a denunciar, num primeiro momento, a unidade contra a pluralidade — é o “mesmo poema”! — para depois negá-la, numa nova diferença, a do s, aliás geralmente imperceptível em francês. “Tudo aqui se soma”: esta sentença ascheriana (v. 5) tampouco estava no poema de Du Bellay. Uma ruína, empilhada sobre outra, produz apenas “mais ruína”: a soma resulta em um só monumento. Mas o efeito, é claro, se acentua; Roma é aqui *mise en abime*.

Do mesmo modo, na tradução de Ascher os dois últimos tercetos têm rimas em i (“triste/persiste/existe”, e “dia/todavia/fugia”), enquanto o poema francês alterna as vogais (“*monument/seulement, inconstance/resistence*” e “*destruit/ s’enfuit*”): o efeito de repetição, visado em toda primeira parte do livro, é mimetizado aqui; e se o i insiste, é como se apontasse para uma diferença não só entre Vitalis e Du Bellay, ou entre Ascher e Du Bellay, mas entre Roma e rima também.

Cumpramos abreviar a análise dessas páginas iniciais. Se passarmos diretamente ao poema de Quevedo, leremos:

“Procuras Roma em Roma, ó peregrino,
mas não há Roma em Roma onde as muralhas
altivas transformaram-se em mortalhas
e, em túmulo de si mesmo, o Aventino.

Jaz, onde antes reinara, o Palatino,
e, pelo tempo gastas, as medalhas
parecem mais destroços das batalhas
de outras idades que brasão latino.

Só resta o Tibre ali, cuja corrente
regara uma cidade e é sepultura
o que funesta chora em tom plangente.

Ó, Roma! Na Grandeza e formosura,
fugiu-te o que era sólido e somente
o fugidio é o que persiste e dura”.

As diferenças frente ao poema de Du Bellay ficam bastante claras aqui. A ima-

gem do cadáver, ausente do poema francês, é amplamente explorada em Quevedo. O “*nouveau venu*” se transforma em “peregrino”; surgem “medalhas” e “brasões”; a tragédia de um rei destronado se intui — e, curiosamente, é a palavra “Roma”, repetida nove vezes em Du Bellay e outro tanto em Janus Vitalis, que reduz sua aparição em Quevedo: cinco menções. Não haveria, possivelmente, melhor ilustração da passagem da Renascença para o Barroco. Quando Ascher traduz “*cadáver son las que ostentó murallas*” por “as muralhas/altivas transformaram-se em mortalhas”, a substituição do verbo “ser” por “transformar-se” estará sendo fiel, não exatamente à letra do original espanhol, mas ao processo que vinha descrevendo. E, sem dúvida, ao espírito do Barroco, se nos recordarmos de outra citação de Walter Benjamin:

“A transitoriedade não é apenas significada, representada alegoricamente, como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: a alegoria da ressurreição. No fim, a contemplação barroca inverte sua direção nas imagens da morte, olhando para trás, redentora” (6).

E a “deslealdade” a que se refere Benjamin nessa mesma passagem, pela qual a “contemplação das ossadas” se “refugia [...] na Ressurreição”, será também imagem da tradução destes poemas por Ascher, mas num paradoxo — já que “ressuscitar” o original fielmente será substituir a Ressurreição real, dogmática, do cristianismo por uma operação textual, livresca. O que seria um ato infiel; mas infiel à “deslealdade” denunciada por Benjamin, e portanto, em última análise, fiel... Mas fiel a quê? Os poemas divergem, e o próprio original se contradiz, como Roma a Roma. Juntando-os no livro, Ascher fez entretanto com que cada poema se transformasse nas ruínas de que fala — podendo então traduzi-los admiravelmente. É como se a cada ato de fidelidade correspondesse um acréscimo de significado; moramos em Babel. Mas também se pode observar que a Babel construída/habitada por Ascher — lado a

6 W. Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, op. cit., p. 255.

lado se fala polonês, espanhol, latim, etc. — tende a figurar a universalidade de Roma, que reinaria, assim, *in partibus infidelium*...

O poema de Thomas Heywood sobre Roma termina, na tradução de Ascher, com os seguintes versos: “mais vale confiarmos, todavia/naquilo que se move e que varia”. Pode bem servir como conclusão feliz para a parte do livro que analisamos, que é um triunfo das variações; mas não é com estes versos que se encerra “Roma em Ruínas”. A vitória do fugidio vem a ser assinalada em seguida por Quevedo. No último poema dessa série, a primeira das “Elegias Romanas” de Goethe (p. 53), afastamos bem mais do original de Vitalis, e é o tema da busca que se instaura no livro. “Tudo está vivo em teus sagrados muros, Roma/ eterna — é frente a mim só que se cala?” (vv. 3-4).

A vida, ou a alma que existe nos palácios e nos muros, não desapareceu; mas oculta-se diante do poeta — poderíamos acrescentar: como um texto do qual ele não tivesse a tradução. Aspira a uma janela nesses muros, “à qual verei/ a bela cujo fogo me refresque/ e a rota em que, a caminho dela ou regressando,/ hei sempre de perder horas preciosas!” (vv.5-8). Ora, é esse vai-vém, esse “*zu ihr und von ihr zu gehn*” que figura o trabalho de um tradutor, cuja esterilidade é aqui apontada; as horas que se perdem substituem aquele arruinar-se da cidade, que permanece a mesma — pois “tudo está vivo” — e, no entanto, são a única maneira de restituir a Roma sua identidade — pois “[...] sem amor, nem mesmo/ seria mundo o mundo; ou Roma, Roma”.

Num registro bastante diferente, voltamos a Roma na parte seguinte do livro, “Poemas Latinos”, que se abre com a “Ode 3” de Catulo (p. 57). O poeta lamenta “a morte do pardal de minha amada”; mas o sentido literal do texto logo se dobra para quem tem em mãos o livro de Ascher. Pois quem acabava de ler, em Goethe, o ir e vir do poeta em direção à janela de uma amada hipotética reconhece o mesmo ato tradutório-amoroso no pardal da menina que “não saía nunca de seu colo,/ onde, pulan-

do sem parar de um lado/ ao outro, só piava para ela”. E, poderíamos acrescentar, morto o pardal, cala-se ele duas vezes agora: inicialmente, calava-se, como os muros de Roma goethianos, ao poeta, e agora, cala-se também para a amada. Foi-se “na tenebrosa/ jornada da qual — dizem — ninguém volta” (vv. 11-2). Mas a impossibilidade de voltar dessa treva, desse silêncio, é o que os poemas de Ascher vão negando, à medida, pelo menos, que voltam e se repetem.

“Sóis que se põem podem reerguer-se”, diz a tradução seguinte (Catulo, “Ode 5”), e, se a morte é capaz de extinguir nossa existência, será na repetição de beijos — “cem, /cem outros,/ outros mil” que se vive e ama.

2

Na introdução ao livro, Ascher faz o mesmo elogio da repetição:

“Desde o dia remoto em que surgiu a poesia, a maior parte dos poemas (bons ou maus) aborda a mesma meia dúzia de temas banais de sempre e os desenvolve de acordo com algumas poucas variações igualmente repetidas há séculos e séculos.

O que os poetas costumam ‘dizer’ é, em linhas gerais, o seguinte: ‘você é jovem e linda(o) e eu te amo’ ou ‘você é velha(o) e feia(o) e eu não te amo’; ‘meu filho(a) ou pai (mãe) é uma maravilha ou uma desgraça’; ‘o gato (ou cachorro, cavalo, leão, tigre etc.) é misterioso e arisco (ou fiel, veloz, altivo, feroz etc.)’; ‘a vida (que pode ou não ser um sonho) é boa e breve e tenho medo de morrer’ ou ‘a vida é ruim e longa e estou cansado dela’; ‘minha aldeia (ou cidade ou região ou país) é a mais adorável que existe e sinto falta dela’ ou ‘é detestável e quero ir embora e nunca mais vê-la’; ‘Javé ou Zeus ou Alá é bom e devemos respeitá-lo ou é cruel e nos maltrata ou simplesmente não existe’; ‘como nosso rei ou líder ou governante é competente, honesto, justo e bondoso’ ou ‘incompetente, corrupto, despótico e sádico’; ‘não há nada melhor (ou pior) do que a

guerra'; 'tudo muda no mundo' ou 'não há nada de novo sob o sol'. Poemas mais longos e/ou complexos habitualmente combinam e recombinaem de modos variados esses chavões para chegar a outros maiores como: 'você é linda e eu te amo, mas é arisca que nem um gato e não me ama; por causa disso minha vida parece-me ruim e longa e eu, que sou altivo como um leão, deixando minha aldeia, que é a mais adorável, vou para a guerra, pois não há nada melhor do que ela; lembre-se, porém, que você será logo velha e feia e ninguém mais há de te amar"' (pp. 26-7).

A desencantada mordacidade desse trecho terá justificado, imagino, uma citação tão longa. Não haveria, entretanto, no poema de Catulo, uma resposta a tal crítica? Um beijo talvez seja "igual" ao anterior — talvez "diga a mesma coisa" — mas a repetição se justifica pelo contraste que opõe a algo que é irrepetível: a própria vida, o que cada experiência individual tem de único. Ora, não me parece extravagante afirmar que, em cada poema, está sempre em jogo esse contraste, "traduzido", se assim podemos dizer, no jogo entre o que o poeta tem de próprio e original, de um lado, e a linguagem, a tradição, a ideologia, o público que o rodeiam. Mais um passo no raciocínio e podemos concluir que todo poema seria uma tradução, a passagem de uma vivência individual para um universo de linguagem. Repito simplesmente uma observação de Octavio Paz (7), extirpando-lhe, talvez, o ferrão do paradoxo. Analisaremos logo adiante essa questão.

Resta que Nelson Ascher diz, com certeza, uma verdade: os temas da poesia não variam muito. Mas o que conclui dessa constatação é, a meu ver, um tanto discutível. "Assim, o que um poema possa ter de supra-idiomático raramente é relevante", afirma o autor. Sem dúvida: se o que os poetas "dizem" for apenas uma das variações indicadas pela citação acima, aquilo que resta de seus poemas, e que cabe à tradução atentar, será o "como" aquilo foi dito, o "idiomático", a saber,

"tanto o modo rigorosamente físico pelo qual a escolha de uma palavra determina a das outras, quanto as ambigüidades, os duplos e triplos sentidos intencionais, as simetrias e assimetrias sonoras, gramaticais, sintáticas, a cadência calculada das sílabas e seus acentos, as consonâncias e assonâncias que amalgamam entre si os próprios fonemas, as maneiras variadas segundo as quais tudo isso se articula, em graus distintos de nuance, com vocábulos, sentenças, períodos bem como os diversos registros de tal ou qual língua neste tempo e lugar" (p. 25).

O que torna duvidoso este raciocínio é que nem o tema de um poema é tudo o que um poema "diz", nem as "simetrias e assimetrias sonoras", etc. resumem o "como" tal poema disse o que tinha a dizer. Pois, no intervalo entre o tema e as sílabas de um poema, podemos encontrar a metáfora, que pode ser original, jamais dita, e traduzível mesmo em prosa. O poema de Andrew Marvell (1621-78), "À Sua Amiga Esquiva" (p. 79), "diz" coisa muito parecida com o que "dizia" Catulo na "Ode 5". Mas os poemas não diferem apenas pelo que têm de idiomático. Quando Marvell escreve, por exemplo, "*My vegetable love should grow/ Vaster than empires, and more slow*", é a imagem de um "amor vegetal" que nos surpreende e responde, em muito, pelo "poético" que possa haver no verso. O tema — nossa vida é breve, por isso devemos amar desde já — exige, pela própria generalidade, comparações, imagens, referências incontáveis, que corresponderão, sem dúvida, tanto ao repertório de uma época, de uma língua e de um país, quanto à vivência específica do poeta, à sua originalidade, se quisermos.

Leiamos a primeira estrofe do poema de Marvell:

"Sobrassem mundo e tempo, não seria tanta esquivez, senhora, uma heresia. Sentar-nos-íamos pensando, a cada longo dia de amor, uma jornada. Enquanto junto ao Ganges encontrasses

7 "Nenhum texto é totalmente original, porque a própria linguagem, em sua essência, já é tradução: primeiramente, do mundo não-verbal, e depois porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase". Traducción: *Literatura y Literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1981. Cito o excerto publicado em *34 Letras* n.º 3 (Rio de Janeiro, 34/Marca d'Água, março de 1989, pp. 116-7, trad. de Maria Pia Morelli).

rubis, eu molharia minhas faces
chorando ao Humber. Fosse minha parte
dez anos antes do Dilúvio amar-te,
seria a tua opor desinteresse
até que o povo hebreu se convertesse.
Meu amor vegetal, mais devagar
que impérios, cresceria sem parar.
Dedicaria cem anos, perante
teus olhos, a louvar o teu semblante;
a te adorar os seios, pelo menos
o dobro; ao resto, mais trinta milênios;
e a tudo, em ti, mil eras, de maneira
a abrir teu coração na derradeira.
Porque, senhora, vales tal quantia
e, para amar-te, eu não regatearia”.

Há claramente uma menção ao tema, e à forma, de Catulo. Trata-se de amar agora mesmo, pois o tempo passa. Marvell repete a ode latina quando, para configurar a urgência, a instância do desejo, faz daqueles “cem beijos, [...], mais mil/ e mil de novo, novos cem,/cem outros, /outros mil” (Catulo, vv. 7-9), uma outra contagem não de beijos, mas de tempo: “dedicaria cem anos [...] /a louvar teu semblante; a te adorar os seios, pelo menos/ o dobro; ao resto, mais trinta milênios”. Expande-se, pelo corpo e pelo tempo, o tema original. Poderíamos considerar todo o poema de Marvell, aliás, uma tradução de Catulo? Seus versos finais (“Não há como parar o sol, mas nós/ podemos — sim — torná-lo mais veloz”) repetem os versos 4 e 5 do poeta romano: “sóis que se põem podem reerguer-se/ mas, finda a nossa luz fugaz [...]”. Mas, quando leio Marvell, minha atenção se concentra inicialmente numa idéia, e não num verso: “sobrassem mundo e tempo...” que, ligando-se a outra idéia (a de um amor vegetal que cresceria sem parar, mais devagar do que impérios), situa o poema, ou melhor, situa a sua mensagem (“ame-me sem demora”), num contexto que não depende apenas da menção clássica à brevidade da vida, mas que também faz alusão a uma exigüidade espacial. A amada estaria encontrando rubis no Ganges, enquanto o poeta molharia suas faces nas modestas margens do Humber. Uma paisagem rural, provinciana, inglesa, justifica a menção a

um amor “vegetal”, cujas conquistas se fariam num imperialismo sem açodamento nem avareza (“porque, senhora, vales tal quantia/ e, para amar-te, eu não regatearia”). A esquizofrenia da amada, nessa hipótese, não seria nenhum “crime” (ou nenhuma “heresia”, na tradução de Ascher). As associações em curso nesta estrofe — as lágrimas do poeta, o Humber, o Ganges, o Dilúvio — operam com o lugar-comum tempo/rio uma espécie de magnificação física, de expansão no espaço. A interpretação poderia continuar. Mas estas são coisas que noto de passagem para apontar aquilo que o poema “diz” — algo mais do que “ame-me agora” — e o que o poema “faz” — algo que não podemos caracterizar apenas como de ordem lingüística ou idiomática. Nesse nível de leitura — que não é suficiente, mas tampouco é desprezível — uma tradução em prosa não seria empreitada absurda, nem estaria reduzindo o texto apenas a uma mensagem sem originalidade. O que interessa reter aqui é até certo ponto óbvio, mas parece ser freqüentemente esquecido: o de que há uma diferença importante entre a “mensagem” e o “conteúdo” de uma obra literária; entre o seu “tema” (a “moral da história”, se quisermos) e seu significado.

Essa diferenciação tende a ser obscura, entretanto, e podemos tomar como exemplo especialmente importante desse obscurecimento a interpretação, entre nós canônica, de uma frase de Valéry segundo a qual a poesia seria “uma oscilação entre o som e o sentido”. É comum entendê-la quase como uma receita técnica, ou como uma simples defesa da “ligação” que deva existir entre som e sentido. Vale retornar, diante da banalização que ameaça acompanhar o entendimento dessa frase, ao texto de onde provém. Em “Propos sur la Poésie” (8), Valéry comparava a prosa ao homem que anda, e a poesia ao homem que dança. No caso da prosa, basta ter chegado a algum lugar, que o movimento se extingue: “a linguagem que acabo de usar, que acaba de exprimir meu objetivo, meu desejo, minha ordem, minha opinião, minha pergunta ou minha resposta, desaparece tão

8 In *Variété. Oeuvres*, I, Paris, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, pp. 1361-78.

logo *chega a seu destino*... Foi substituída inteira e definitivamente por seu [...] *sentido* [...] mas quem não entendeu direito será aquele que repete e conserva as palavras". O poema, ao contrário, "não morre quando teve serventia; é feito expressamente para renascer das cinzas e voltar a ser indefinidamente aquilo que acabou de ser".

Seria esta a particularidade da poesia: está no fato de que "tende a se reproduzir em sua forma". Como algo que não se entendeu direito, poderíamos repetir. Cito ainda:

"imagine-se um pêndulo que oscila entre dois pontos simétricos. Associe-se a um destes pontos a idéia da forma poética, do poder do ritmo, da sonoridade das sílabas, da ação física da declamação, das surpresas psicológicas elementares que são causadas pelas aproximações insólitas de palavras. Associe-se ao outro ponto, ao ponto conjugado ao primeiro, o efeito intelectual, as visões e sentimentos que constituem o 'fundo', o 'sentido' do poema em questão, e o leitor observará que o movimento de sua alma, ou de sua atenção, quando se submete à poesia, ainda que subjugada e dócil aos impulsos da linguagem dos deuses, vai do som em direção ao sentido, do continente em direção ao conteúdo, e tudo se passa de início como no uso ordinário da fala; mas depois ocorre que, a cada verso, o pêndulo vivo seja reconduzido a seu ponto de partida verbal e musical".

É assim que, nessa "troca harmônica entre a impressão e a expressão" se encontra "o princípio essencial da mecânica poética, ou seja, a produção do estado poético pelo discurso". Se descobrimos, aqui, o princípio da "mecânica poética", e se este consiste, em última análise, na maior espessura do significante em comparação com a transparência utilitária da prosa, há entretanto um aspecto recalcado no texto que citamos, um ponto que em geral recebe menos atenção. Trata-se da idéia de que o poema, ao estabelecer essa oscilação entre som e sentido, é como que um artefato técnico para a produção de um *estado poético*. Em que consiste o "estado poético"? A

resposta vinha algumas páginas antes no texto, e cabe observar o quanto Valéry estava sendo romântico, ou não-técnico, quando o descrevia: "os crepúsculos, os luares, as florestas e o mar nos comovem. Os grandes acontecimentos, os pontos críticos da vida afetiva, são ocasiões ou causas imediatas de reverberações íntimas mais ou menos intensas e mais ou menos conscientes". Esses sentimentos, diz Valéry, distinguem-se dos sentimentos cotidianos porque nos transmitem "uma sensação de universo". Ou seja, "uma tendência a perceber um mundo, um sistema completo de relações, no qual os seres, as coisas, os eventos e os atos... estão dentro de uma relação indefinível, mas maravilhosamente justa, com os modos e as leis de nossa sensibilidade geral".

É neste ponto — onde Valéry estaria traduzindo, por seu turno, a teoria das "*correspondances*" de Baudelaire — que tudo se complica. Podemos perceber que a fórmula da "oscilação entre o som e o sentido", sendo aquilo que a poesia faz, não corresponde exatamente àquilo que a poesia é... Entre o "poema" e o "poético" há uma diferença essencial; é como se a técnica do verso, do ritmo, o recurso à paronomásia, à rima ou à aliteração, não passassem, talvez, de uma metáfora, de uma figura, dessa "sensação de universo" no fundo do "estado poético" que cada poema visa a suscitar, ou ressuscitar. A harmonia do "som" tanto como a metáfora estariam reproduzindo, em ponto menor e num poema específico, essa "relacionabilidade" universal que intuimos no mundo quando estamos tomados de um "estado poético".

Não será exagerado concluir que cada poema mantém com essa "relacionabilidade" universal o mesmo tipo de relação que há entre original e tradução. Isso não quer dizer que traduzir um poema e escrever um poema sejam a mesma coisa. Nada mais falso, se pensarmos bem, do que a idéia de que uma tradução deve viver "autonomamente", de que a melhor tradução de um poema deva estar em condições de dispensar a leitura do original. Se isso ocorre, muito bem; mas à medida que aproxi-

mamos, lado a lado, original e tradução, como em *Poesia Alheia*, cada tradução acrescenta uma nova distância àquilo que, no original, já era distância.

Não é isto, por sinal, o que faz o poema de Marvell com relação à ode de Catulo? E poderemos ler então — assim nos sugere o livro de Ascher — alguns versos desse poema como um apelo do tradutor ao poeta, e vice-versa. Um diz: “tua beleza há de perder-se ao léu”, e o outro responde: “*nor, in thymarble vault, shall sound/ Myechoing song*” (vv. 25-7); contra essa ameaça, a solução será unir “numa esfera dois extremos”, atravessando “os portões férreos” da vida... ou da linguagem.

3

Analisando a tradução de um soneto de Shakespeare feita por Paul Celan, Hans Jost-Frey observa:

“Se partimos do pressuposto que o original e a tradução dizem a mesma coisa, então essa ‘mesma coisa’ na tradução é algo diferente, pois está numa tradução [...] A relação entre original e tradução, na medida de sua co-presença simultânea, é um texto. [...] Uma das maneiras possíveis pela qual tradução e original podem relacionar-se mutuamente é pela tematização de sua relação recíproca naquilo que dizem” (9).

A comprovação dessa tese, como sempre, é mais uma questão de interpretação de textos específicos do que de teorização *a priori*. Se essa possibilidade de leitura se verifica de modo convincente, como no caso Shakespeare-Celan, e é o que também vínhamos ensaiando fazer no caso Ascher, talvez seja arriscado procurar o fundamento — algo como uma “essência da poesia” —, o terceiro termo que garantiria, a cada aproximação entre original e tradução, um acréscimo de sentido, ou o nascimento de um “novo texto”, como diz Frey. Recorrendo a Valéry, e a sua teoria

do “estado poético”, provavelmente não estamos nos aproximando daquilo que a poesia é em sua essência, mas a uma forma de se entender a poesia que, com alguns antecedentes no romantismo alemão, foi inicialmente explicitada por Baudelaire. Mas é precisamente porque estamos impregnados desse entendimento, ou dessa explicitação, que o modelo parece funcionar (10). A intuição de um inter-relacionamento universal, de uma natureza que é “templo” e “floresta de símbolos” que deixa escapar “palavras confusas”, supõe a aspiração a um reencontro com uma “doce língua natal”, que, para lembrar outro poema de Baudelaire, perdemos. Perdemos como perdemos os favores da amada, ou aspiramos aos favores de outra, ou como perdemos a juventude, ou aspiramos ao retorno à pátria, etc., etc. — e retomem-se aqui os temas recenseados por Ascher em sua introdução ao livro.

As “idéias” ou “temas” de um poema tenderiam a possibilitar sempre, portanto, a interpretação de uma tradução como auto-referente: a perda, a aspiração, o retorno, a distância, podem ser lidos como imagens da relação entre original e tradução; estendendo um pouco o teste para outros poemas de *Poesia Alheia*.

No poema “Eldorado”, de Edgar Allan Poe (p. 87), um cavaleiro se cansa de sua busca, e diante de uma “sombra errante” pergunta: “Onde,/ sombra, se esconde/ a terra de Eldorado?”. A última estrofe diz:

“Vai às montanhas
da lua e entranhas
do atroz vale assombrado,
que há mais viagem’,
disse a miragem,
‘se buscas o Eldorado’”.

Tarefa inútil, então, já que encontrar essa terra prometida seria mais difícil do que ir às montanhas da lua. Curiosamente, a uma primeira leitura essa estrofe parece, na tradução de Ascher, mais otimista, dado o tom imperativo, exortatório, com que inicia. E o verso “há mais viagem” surge

9 H.J. Frey, “The Relation Between Translation and Original as Text”, in A. Fioretos (ed.), *Word Traces. Readings of Paul Celan*, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, p.346. Traduzido para o inglês por Georgina Albert em colaboração com o autor. Tradução para o português de Marcelo Coelho. Agradeço a Arthur Nestrovski por esta e outras indicações bibliográficas.

10 As relações entre a teoria da tradução de Walter Benjamin e “Correspondances” de Baudelaire são indicadas de passagem por Carol Jacobs, op. cit., p. 757.

menos como uma comparação, menos como um enunciado fatural a respeito da impossibilidade da busca, e mais como uma frase instando o cavaleiro à paciência e à perseverança. Relendo a estrofe, essa interpretação se dissipa. Não, de fato o que o poema “diz”, na tradução, é que seria preferível ir às montanhas da lua em vez de buscar o Eldorado — isso seria mais difícil do que tudo. A uma terceira leitura, inclinamo-nos por notar a ambigüidade da mensagem. De um lado, seria preciso ir às montanhas da lua antes de encontrar o Eldorado. “Há mais viagem, continue.” De outro, é mais fácil ir até a lua do que dar no Eldorado. “Tua viagem é ainda mais quimérica.”

Em inglês, tínhamos:

“*Over the Mountains
Of the Moon,
Down the Valley of the Shadow,
Ride, boldly ride,
The shade replied,
‘If you seek for Eldorado’*”.

Se há ironia nestas palavras da sombra, não fica tão claro. “*Ride, boldly ride*” — “cavalga, corajosamente cavalga” — é uma exortação aberta, e impõe quase que duas condições prévias para que a meta final seja atingida. A palavra-chave, na tradução de Ascher, não consta do original: “viagem”. O verso “há mais viagem” retarda claramente a busca, ao passo que “*Ride, boldly ride*”, apressa-a...

Mas é exatamente disso que se trata, uma vez que a tradução do poema — a tradução de um poema — consiste numa parada, numa estação intermediária, numa escala a mais da viagem. Os procedimentos alfandegários, a verificação dos documentos, isto é, a leitura, exigem certa minúcia. Edgar Allan Poe fala, nessa última estrofe, de duas “sombras”: a “sombra” que o cavaleiro encontra, e as sombras do Vale das Sombras, do Reino dos Mortos. Num caso, emprega o termo “*shade*” — a sombra falante —, e em outro, “*shadow*”. Essa diferenciação inexistia nas estrofes anteriores, onde o cavaleiro

encontra “*a pilgrim shadow*” (“sombra errante”, na tradução). Essa “*shadow*” é quem fala ao cavaleiro de um “*Valley of Shadows*” que lhe cumpriria conhecer. Poderíamos — num otimismo muito grande — imaginar que o cavaleiro, já fatigado, estaria mais próximo do que parecia de cumprir, pelo menos, uma parte do trajeto; já que, se encontra uma sombra, há esperança de que esta anunciasse o vale a atravessar. Mas é nesse ponto que Poe muda o termo, de “*shadow*” para “*shade*” — sendo “*shade*” o equivalente para “nuança”, em português —, e com esta nuança, com essa diferença, com essa tradução no interior do próprio poema original, o otimismo desaparece.

Parece justa, assim, a tradução de “*shade*” por “miragem”, como propõe Ascher. Contudo, se é uma “miragem” quem está a falar com o cavaleiro, o significante torna-se então bem mais próximo daquele Eldorado que se está a buscar. Pois, se dificilmente associamos, semanticamente, Eldorado a “sombra”, é natural identificarmos o Eldorado com uma “miragem”. O “Vale das Sombras” do original se distancia, por sua vez, de seu sentido usual, transformando-se em “vale assombrado”, termos que não nos remetem diretamente ao lugar indicado por Poe. E, se é uma miragem quem diz as palavras ambíguas a respeito da possibilidade da busca, nada garante que devamos ser tão pessimistas.

Com efeito, todo o problema em torno da tradução deste poema está no uso diferenciado que Poe faz do termo “sombra”. Na primeira estrofe, tínhamos um cavaleiro que segue viagem “ao sol e à sombra” — um uso puramente material, não-metafórico, do termo. Na segunda estrofe, a “sombra” se torna psicológica: “*o’er his heart a shadow/fell*” (“caiu uma sombra sobre seu coração” — vv. 9-10) à medida que a busca se revela em vão. Na tradução de Ascher, o cavaleiro está “assombrado”; a solução encontrada não é má. Mas logo em seguida há uma nova possibilidade de usar-se o termo “sombra” em português, que não estava incluída no original. O cavaleiro não pôde “[...] achar/nem sombra de Eldorado”

(vv.11-2). Esse “nem sombra” traduz, para melhor, o “*no spot of ground/ That looked like Eldorado*” (“nem um pedaço de terra que se parecesse com Eldorado”). Mas quem não acha “nem sombra” de Eldorado será, na tradução de Ascher, quem logo encontra uma sombra dois versos depois, na terceira estrofe: “Enfim, diante/ de sombra errante, [...]” (vv. 13-4). A ambigüidade desse encontro surge na tradução, não no original. É a mesma ambigüidade, a rigor, da última estrofe, que encontrávamos no original, e não na tradução. A pergunta continua, assim, a mesma: encontrar a sombra prefigura o encontro com o Eldorado? O deslocamento dessa ambigüidade, da quarta para a terceira estrofe, operado pela tradução, como que adianta um passo no sentido do poema, na busca empreendida pelo cavaleiro, que, podemos dizer sem surpresa, é também a busca da tradução pelo original; busca que, precisamente, tropeça (ou não?) na “sombra”, na palavra “*shadow*”: como vimos, o maior desafio imposto pelo poema no nível do significante.

Que a tradução poética seja uma descida ao Vale das Sombras, aliás, já sabemos por Walter Benjamin: “o perigo inerente a toda tradução”, diz ele a respeito de Hoelderlin traduzindo Sófocles, “e que as portas de uma linguagem assim expandida e modificada podem cerrar-se e enclausurar o tradutor no silêncio” (11). Não verificamos, nesta tradução de Ascher, tal risco, mas talvez encontremos em toda poesia, no Eldorado de Poe e no Eldorado de Ascher, a possibilidade de um abismo, um jogo que com alguma hesitação gostaríamos de caracterizar como “órfico”; ler um poema ao lado de sua tradução acentua, por assim dizer, a sensação de perda e reencontro vivida pelo poeta; é como se, voltando-se para ver se Eurídice era mesmo Eurídice, Orfeu reconhecesse essa identidade e a perdesse ao mesmo tempo. A frase atribuída a Robert Frost, que Nelson Ascher cita em seu prefácio — “poesia é aquilo que se perde na tradução” — poderia aqui receber uma réplica ambivalente: “mas é exatamente no que se perde que está a poesia”.

Não perdemos, portanto. A sombra que o



11 W. Benjamin, op. cit., p. 81.

cavaleiro encontra, no poema de Poe, é a tradução feita por Ascher; acompanha-o, deslocada e coincidente, na busca que os dois poetas empreendem, projetando ora a vitória iminente, ora a perda sem retorno. Não era a própria Roma sombra do que foi um dia?

E se, na organização de *Poesia Alheia*, podemos intuir uma intenção mais ampla de significado — é o que vimos tentando fazer — Roma, a Amada Esquiva, o Eldorado podem ser reencontrados (e perdidos) em muitas outras passagens do livro. Na Grécia de Byron, por exemplo, cuja busca deve ser empreendida para que o espírito do poeta se lembre “por meio/ de quem reflui teu sangue à fonte” (p. 85), verso no qual também podemos ler o canto de guerra de todo tradutor.

“Caçar mil temas no ar para o teu canto” é o que diz Camões para si mesmo, no poema de Melville (p. 91). Mas sabemos, pelo prefácio de Ascher, que não há tantos temas assim à disposição do poeta. O segundo poema de Melville, “Camões no Hospital (Depois)”, admite: “inúteis já, teu fogo e ardor contínuo/ reduzem-se a delírio e desatino”; o mundo faz do poeta “presa fácil da pleitora/ de enganos traiçoeiros e do engodo” (p. 93). Outra definição do que pode acontecer com todo tradutor. Na própria repetição semântica — enganos/engodo, que reproduz o “*wile/guile*” do original, encontramos o tema da duplicação, da “sombra” que estávamos rastreando. Sombra que o livro de Ascher mais uma vez tematiza, fazendo ecoar, no primeiro poema de Melville — “atiça, atiça o fogo” (v.8, p. 91) — o “*awake! [...] Awake, my spirit*” que algumas páginas antes acendia o poema de Byron (p. 85). E, logo no poema seguinte, é Yeats quem pergunta, sobre aquela “que tanto pesar/ trouxe-me aos dias”, se deveria culpá-la: “que outro desafogo/ podia ela encontrar, sendo quem era,/ sem mais nenhuma Tróia em que pôr fogo?”.

A idéia de todo poema como repetição de umas poucas “mesmas” mensagens, defendida por Ascher, encontra neste seu livro como que uma demonstração. Cada poema estaria operando um incêndio su-

postamente único, mas este se repete em toda página, pois “não há segunda Tróia”, segundo Yeats; do mesmo modo, Roma não é mais Roma. Mas o que faz o tradutor é justamente reencenar o incêndio a partir das cinzas — o que é possível na medida mesma em que o incêndio original já não tinha objeto a incinerar. Nero cantava à lira enquanto queimava Roma; seus versos não sobreviveram.

4

Não cabe estender demasiado esta análise. Se estamos diante de um livro sobre a perda e a recuperação, sobre a volta e a ressurreição, sobre a origem e a perdição — isto é, se estamos diante de um livro de poesia e diante de um livro de tradução —, será possível ver em cada poema a busca, feita simultaneamente por Ascher e pelo poeta traduzido, de um original que se perdeu.

*“Out of a misty dream
Our path emerges for a while, then closes
Within a dream”.*

(“Surge num vago sonho/ E logo se desfaz
nosso caminho/ Dentro de um sonho”),
dizem Dowson e o tradutor que o segue (p.
107). Do mesmo modo, o poema de Valéry
traduzido por Ascher, “Le Sylphe”, explo-
ra esse desentendimento.

“Que erros, ao arguto,
foram prometidos!”

E versos antes, num elogio ao poder
ressurrecional da tradução, tínhamos o
poeta (o poema) a dizer:

“Eu sou esse aroma
finado mas vivo
que no vento assoma!”

Justamente, essa magia do silfo, a de ser
“finado mas vivo”, é o feito de toda tradu-
ção, segundo Ascher; talvez seja o feito de
toda poesia também: reproduzir, reencantar
o que se perde.

A essa difícil tarefa da memória, a essa quase impossibilidade de traduzir a vida, W. H. Auden dá o nome de “desastre”, no poema “Musée de Beaux Arts” (p. 133). Mas se “tudo ao redor/ sem fazer caso, volta as costas” — para o lavrador que assistia à queda de Ícaro, “*it was not an important failure*”. Assim se salva qualquer tradutor. Ainda mais, quando esse tradutor é Nelson Ascher, que sabe evitar com maestria qualquer malogro. Mas o malogro faz parte da poesia. Ainda que o poeta ou o tradutor movam-se nos céus por “*a lonely impulse of delight*”, “pelo afã de me entreter” (Yeats, p. 99), a queda, na verdade, é tudo.

Pois é mais do que da simples perda amorosa que Elizabeth Bishop fala, com tanta sutileza, em “One Art” (p. 134):

*“The art of losing isn’t hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster”*

Ascher traduz assim:

“A arte da perda é fácil de estudar:
a perda, a tantas coisas, é latente
que perdê-las nem chega a ser azar”.

Difícilmente poderíamos encontrar tanta fidelidade e tanta liberdade numa tradução. Pois o verbo “*master*” não corresponde exatamente a “estudar” e sim a “dominar”. Domino uma língua, não a estudo mais. O fato de muitas coisas estarem impregnadas da intenção de se perderem é diferente do fato de haver coisas onde a perda é latente. Um desastre, mesmo inexistente, é algo mais do que um mero azar. É o desastre (mesmo que negado) de Ícaro páginas antes, no poema de Auden. E, se um livro de poemas de Nelson Ascher (ed. 34 Letras, 1996) se intitula *Algo de Sol*, há no poeta algo de Ícaro, com efeito. O fogo do sol consome-o; nas suas cinzas está latente a poesia, como memória. A tradução de Bishop nos parece infiel, mas é fiel na medida em que aponta para a perda apontada. Quase por modéstia, aposta-se numa “latência” da

perda, quando toda perda é fruto de “intenção”. Negando a “intenção”, apostando no “latente”, Ascher se afirma como poeta e como tradutor.

Será preciso ir adiante? Sugiro ao leitor que passe os olhos no poema de Michael Palmer, “Sobre Leonardo” (p. 185), onde a tradução de Ascher explicita o problema de que estamos tratando:

“Como dis-
correr sobre

ambos dis-
cernir entre

ambos [...]”

Onde ecoa, páginas adiante no livro, a discussão de Hans-Magnus Enzensberger, no poema “Verificação de Identidade” (p. 317):

“Este não é Dante
Esta é uma foto de Dante
Este é um filme onde o ator finge ser Dante”.

O jogo se desenvolve por mais uma dezena de versos, até que Enzensberger conclui: “Este é Dante”.

O uso de um pronome dêitico, no poema de Enzensberger, possivelmente nos forneça a chave para tudo a que aspira a poesia: aponta-se uma realidade, pressupondo na distância, no ato de apontar, a presença do objeto. É como se todo poema falasse “isto”, “este”, no momento em que o objeto já passou a ser “aquilo”, “aquele”. Assim é que, aproximando lado a lado original e tradução, presença e distância, Nelson Ascher parece fazer de seu livro uma elegia e uma ressurreição.

O desafio do poeta — que é o de avaliar os limites da identidade, os limites da metáfora, e, nisto, contestar a morte — é um desafio também do tradutor, sujeito ao erro, à criação, ao ato de matar o que pretendia reviver. A esse desafio Jules Laforgue responde ironicamente, repetindo (Ascher repete) Melville: “Natureza & História”, diz o poeta (p. 203) são “pletora [...] de borrões sem fim” — “-

foires/ aux ratures”, diz o original.

Sem dúvida, é esta a concepção de história que advoga Ascher, se levarmos em conta seu livro de ensaios, *Pomos da Discórdia* (ed. 34 Letras, 1996). O socialismo real como piada sinistra, a utopia como sucessão de erros a lamentar, a Queda do Muro de Berlim como fato inevitável, aborrecido até — pois não teatraliza nenhuma liberdade, significando antes a vitória de um consumismo onde o autor só em parte se reconhece —, eis a lição a tirar do mundo contemporâneo. O que há de antiutópico no pensamento de Nelson Ascher se encontra, assim, em sua poesia.

Mas precisamente por ser antiutópico o autor de *Poesia Alheia* faz de toda derrota uma vitória; no campo mais aberto à derrota e ao engodo, a tradução, Ascher faz ciência exata. Só que, quanto mais exato quer ser, mais acrescenta, intencionalmente, significados ao texto original. A repetição — de temas, de poemas, de versos — expressa uma mensagem hoje em descrédito, a de que a História não pode parar.

Outro motivo não há para que o autor traduza, depois de tantos versos sobre as ruínas de Roma, o hino de Lutero, já no final do livro: “Nosso Senhor é praça-forte” (p. 267). Há utopia aqui, a utopia de uma permanência, da qual toda tradução é serva.

Liberdade e servilismo são termos onde tradução e política encontram um terreno comum. Minha intenção, neste artigo, foi a de mostrar que a liberdade é inevitável. Valha, para encerrar, uma análise da tradução feita por Nelson Ascher da “Ode 3/30”

de Horácio (p. 64). Precisamente, o poeta romano faz aqui um elogio da tradução.

O monumento, “mais perene do que o bronze”, que erigiu Horácio foi o de transpor os ritmos gregos à língua latina: “*Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*”. A esta congratulação vaidosa Nelson Ascher reage sarcasticamente. Toda a tradução do poema latino insiste na transitoriedade desse triunfo: “Ergui, mais alto do que o World Trade Center,/ menos biodegradável que o plutônio”... etc. O humor é brutal. Sabemos que o World Trade Center não é indestrutível. Ou melhor, supomos que não seja. A glória póstuma de Horácio, da qual este se orgulhava, é posta em crise. Mas ao mesmo tempo se reafirma, uma vez que um poeta brasileiro traduz seu poema dois mil anos depois. Assim, se Ascher recupera aqui um tema antiquíssimo — o de que tudo é vaidade, somos pó e ao pó voltaremos —, sua “atualização” do poema latino, com referências a berimbau e à tropicália (v. 14), é ao mesmo tempo fiel e traidora, antiga e moderna. O florescimento de imagens — de Jânio Quadros ao Tietê — expõe, com vigor, a possibilidade aberta a todo poeta de um encontro (de um desencontro) com o referente. Com uma nuance: o referente é, antes de tudo, o poema de Horácio. O que autoriza a Ascher comprovar, mais uma vez, sua tese de que não há nada de novo sob o sol. O problema, a meu ver, é que o sol sempre se põe; é por isso que toda poesia (não) se repete, é por isso que Ascher fez seu belo e inesgotável livro.