

## A TRADUÇÃO OU O ENCONTRO PROCURADO

CURT MEYER CLASON

Há poucos meses, Josué Montello, em artigo intitulado "Machado de Assis para Alemães", referiu-se a uma tradução castelhana de **DOM CAS-MURRO** que — dizia êle — "dava de si na primeira página do romance com uma desfiguração de seu original, a que logo se seguiram outras, igualmente danosas à obra traduzida. A aproximação das duas línguas, a portuguesa e a castelhana" — prossegue o acadêmico — "é certamente a explicação dessas desfigurações lamentáveis, ao dar ao tradutor a ilusão de um domínio lingüístico que na verdade não possui. A língua alemã, dada a dessemelhança, afugenta êsse risco."

A observação lúcida do romancista maranhense me parece excelente ponto de partida para a nossa palestra, durante a qual tentaremos considerar as possibilidades e as dificuldades que o tradutor alemão encontra na sua tarefa de verter prosa e poesia brasileiras para seu idioma. Desta forma, os exemplos que vamos examinar deverão dar ocasião para voltarmos à tese do autor de **A DÉCIMA NOITE**.

Para começar com um desses exemplos, enunciemos a questão vital do tradutor: o trecho traduzido transmite legítima e intrinsecamente, não apenas o conteúdo textual, mas também a mensagem do poeta, isto é: a aura, a "allure", a psicologia, os sentimentos, opostos ou ambivalentes, o "a mais" invisível que envolve a palavra, o "como" sómente audível que acompanha a frase? Dito de forma categórica: minha tradução — é ela apenas a informação verbal ou, ao mesmo tempo, comunicação existential — para usar êste adjetivo gasto, como abreviatura técnica, particular nossa?

O primeiro verso do presente volume — **POESIA** de Carlos Drumond de Andrade, edição bilingüe da editora Suhrkamp — vai esclarecer-nos sobre êsse ponto: "**CIDADEZINHA QUALQUER — DORF**"

Casas entre bananeiras

Mulheres entre laranjeiras

Pomar amor cantar.

Häuser zwischen Bananenstauden

Frauen zwischen Orangenbäumen

Obstgarten Liebe Gesang.

O professor português de alemão me daria a nota dez: bem feito. Nada a contradizer. O poeta, indiferente, se alemão ou brasileiro, desde que se sinta em casa no mundo de ambas as línguas, diria também, nada

a acrescentar. Porém, por diferentes razões. Examinemos o problema. O primeiro verso de C.D.A. é todo élé ambiente, atmosfera, conjunto de vocábulos que deve exprimir a monotonia de "uma cidadezinha qualquer", evocando no leitor a lembrança fastidiosa de mil outras cidadezinhas quaisquer, igualmente monótonas, tão monótonas que sómente uma forte dose de ironia, um tanto irritada, saberá relaxar a pressão de "éta vida bêsta, meu Deus!" — como termina o poema. Mas os substantivos: bananeiras — laranjeiras, requisitos estereotípicos de um lugarejo do interior, adquirem, nesta montagem, uma qualidade toda especial: elas são como dilatadas, esticadas, pegajosas, por serem munidas de igual desinência. A última linha: Am Or — p Om Ar — c Ant Ar, com seu jôgo alternado de vogais, não visa senão completar o quadro apresentado.

O leitor alemão — que sentirá élé de tudo isto? Nada. Vejamos: Bananeiras são "Bananenstauden". "Staude": espécie de sub-arbusto. Laranjeiras são "Orangenbäume": árvores de laranjas. Aqui o tradutor nada pode contra a terminologia do botânico. Resultado? Perdida a sensação do ambiente, causado pelo acôrdo de sons e imagens. Outrossim, por ironia de uma constelação nefasta, "pomar, amor, cantar", na tradução fiel e literal de "Obstgarten Liebe Gesang", transforma-se num idílio tipo século dezenove, estilo telegráfico, pois falta à versão alemã o traiçoeiro ornamento de assonâncias do original.

No caso, o dito italiano "traduttore Traditore" atinge sua justificação suma e inegável. Traído está o poeta. O tradutor, inocente, paga. Por que, então, "traduzi" assim o pequeno poema, se esse modo de trabalhar suspeito não merece denominação tão ambiciosa? Em primeiro lugar: porque a tradução do segundo verso, conquanto mantendo estritamente o conteúdo e o sentido filológico do original, consegue corrigir a impressão enganadora do primeiro e, de forma modesta, vem redimir o esforço frustrado do tradutor:

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro cai devagar.  
Devagar... as janelas olham.

Éta vida bêsta, meu Deus.

|                                    |
|------------------------------------|
| Ein Mann geht langsam.             |
| Ein Hund geht langsam.             |
| Ein Esel fällt langsam.            |
| Langsam... schauen die Fenster zu. |
| Herrgott, das blöde Leben.         |

"Langsam" — palavra em que deita todo o peso das primeiras três linhas da segunda estrofe — corresponde a "deva-gar". Na quarta linha — para reabilitar um pouco a versão alemã — a formulação: "schauen die Fenster zu", com seu sufixo estirado, supera levemente o original: "as janelas olham" com o acento na primeira sílaba do verbo com que finda a linha.

A segunda razão pela qual escolhi este poema foi por amor ao impossível, lema do tradutor que, por paixão pelo métier, não se deixa desanimar por derrotas e ainda menos pelas censuras e louvores distraídos de críticos que, muitas vezes, nem se dão ao trabalho de dissimular que não conhecem bem a língua estrangeira, ou não compararam, página por página, a tradução com o original, a fim de formarem idéia precisa da versão em conjunto.

Entre parênteses: pequeno detalhe, que talvez interesse aos amadores da poesia de Carlos Drummond, é que no volume de 1930 o burro ainda "vai", como o homem e cachorro, enquanto na Antologia Poética de 1963 o pobre animal "caí". Jogo esse, caro ao poeta, que não se deixa imitar na minha língua. Para recriar algo de parecido eu poderia ter formado: "steht"- "geht": "pára"- "anda". Mas, dadas as imagens de movimento exatas do poema, isso teria sido um abuso, uma liberdade poética inadmissível. Noutro poema, no entanto, intitulado "A mão suja", não hesitei em traduzir a passagem "era sujo pardo / pardo, tardo, cardo" por: "Es war grauer Schmutz / Grau, flau, lau". Independentemente do som homologicamente idêntico — explicarei noutra ocasião porque aprendi a usar a expressão homologia em vez de analogia — os dois epítetos, seguindo o "pardo" ou "grau", isto é: "flau" — "fraco, frouxo, preguiçoso" e "lau": "Térido, morno, tibio" acentuam, na minha opinião, um pouco mais o caráter desprezível desse sujo, que, como diria a "Revelação de São João", nem é quente e nem é frio. Pois na versão original de "pardo, tardo, cardo" não sei se o poeta escolheu o "cardo" por sua cõr, pela asperidade em sentido verbal ou figurativo, ou apenas pelo jogo sonoro. Uma alegada superioridade como esta pode parecer insignificante, mas é justamente o sinal, a marca dessas vitórias que, no campo de batalha do tradutor, são ínfimas, microscópicas e visíveis apenas ao olho do "dilettante" — como Goethe chamava sua própria qualidade de poeta, como chamava o verdadeiro amador, no sentido primitivo da palavra. Pois é nesta técnica de querer vencer o texto estrangeiro, a fim de acumular um haver disponível contra perdas eventuais — sempre na suposição de que tal procedimento é praticável, compatível com o bom gôsto e as fronteiras impostas pela imaginação recreativa, e, afinal de contas, justificável perante a consciência lingüística do tradutor — nesta modalidade de compensação de valores, de compromissos entre fraquezas e fôrças, entre inferioridades e superioridades de uma nova obra irmã, gêmea, nisso consiste, a meu modo de ver, a verdadeira tarefa do tradutor. Poder-se-ia dizer que uma tradução "réussie" é — como diria Thomas Mann, falando de Leonardo — "um cálculo elevado ao mistério". Vejamos, pois, para divertirmo-nos um pouco, como o verso que acabamos de examinar soa na sua totalidade, nas duas versões:

E era um sujo vil,  
não sujo de terra,  
sujo de carvão,  
casca de ferida,  
suor na camisa,  
de quem trabalhou.  
Era um triste sujo  
feito de doença  
e do mortal desgôsto  
na pele enfarada.  
Não era sujo preto  
— o preto tão puro  
numa coisa branca.  
Era sujo pardo,  
pardo, tardo, cardo.

Es war gemeiner Schmutz,  
Kein Erdenschmutz,  
Kein Kohlenschmutz,  
Kein Schorf von Wunden,  
Kein Schweiss im Hemd  
Des Arbeitsamen.  
Es war trauriger Schmutz,  
Gemacht aus Krankheit  
Und tödlichem Kummer  
In der empörten Haut.  
Es war kein schwarzer Schmutz  
— Schwartz ist so rein  
Auf weissem Grund.  
Es war grauer Schmutz  
Grau, flau, lau.

Aqui, graças a constelações felizes de minha língua, temos uma versão de valores aproximadamente idênticos. Além disso, às 52 palavras do original oponho igual número, isto é, 51, para ser exato. (Naturalmente, se tivesse sabido, no processo de traduzir, que iria hoje ler este trecho, poderia ter equiparado o número de palavras, por coqueteria ou vaidade literária.) As cincuenta e uma palavras, porém, se juntaram, sem querer, devido à identificação do tradutor, com a forma interior do poema — mit der "inneren Form" — como teria dito Humboldt.

Permitam-me agora passar a outros exemplos. Pois a análise deste poema longo e de sua tradução levaria bastante tempo.

Como afirmava antes, meus esforços buscam obter equivalência do conjunto. Por conseguinte, o ritmo, na tradução da poesia de Carlos Drummond, é parte integrante. Vejamos, por exemplo, o "Poema Patético". Já o primeiro verso: "Que barulho é esse na escada?" provoca a sensação de um ritmo acentuado. Ritmo esse que, embora não se mantenha permanente, em todo o poema, evoca um verso iâmbico de cinco pés. "Was ist das für ein Lärm im Treppenhaus?" E como todo esse poema parece ter caráter iâmbico, no duplo sentido da palavra, uma forte dose de sarcasmo, com a exceção da última linha, não hesito em empregar iambos de cinco pés — mais ou menos — para toda a composição. Posso proceder assim, impunemente, pois se tentasse imitar, ao pé da letra, até a última sílaba, o ritmo ou não-ritmo dessas vinte e uma linhas sairia demais desigual, alguma coisa sólta, descosida — o que devo evitar, a todo custo. Pois é precisamente esse o perigo latente que corre minha língua: de ser ameaçada pela hibridez, de perder sua forma e união, sua consonância, de se desconectar, de se desconjuntar. Assim, impondo à minha

versão o ritmo um pouco mais coerente de versos iâmbicos — o que, em alemão, é “un jeu d'enfant” — vou salvando a intenção do Autor, e vai crescendo, imperceptivelmente, o caráter satírico, em benefício da impressão do conjunto. Senão, algumas linhas ficariam como lascadas do todo, numa linguagem seca, alheia, saída ou trazida de um balcão de ar-mazém. O texto objetivo dêsses poemas, revestido pelo iâmbo, produz justamente essa solenidade fingida, pondo em destaque sutil a ironia drummondiana.

Vladimir Nabokov, que, como sabemos, vive entre três línguas e escreve em duas, disse uma vez: “O tradutor que deseja reproduzir o espirito do texto e não o mero sentido, já começou a trair seu autor”. De acordo — se aderimos ao pensamento, em que se baseia este postulado. Para mim, porém, não existe, numa obra de arte literária, tal dicotomia, tal divisão entre espírito e corpo, entre alma e carne, entre texto e contexto. Eu não acredito num, em detrimento do outro, ou vice-versa, não valorizo um mais do que o outro. Procuro sempre ver o todo no todo. Como diz ainda Paul Valéry: “O que temos de mais profundo é a nossa pele”. Para finalizar esta consideração, ouçamos o último verso do “Poema Patético”, nas duas versões, cujas últimas linhas, abrandadas, vêm revelar a mais íntima voz do poeta:

Que barulho é esse na escada?

É a virgem com um trombone,  
A criança com um tambor,  
O bispo com uma campainha

É alguém abafando o rumor  
Que salta de meu coração.

Was ist das für ein Lärm im

[Treppenhaus?]

Es ist die Jungfrau die Posaune bläst,  
Es ist das Kind mit einem Paukenfell,  
Es ist der Bischof mit dem

[Glockenschwengel]

Und jemand der das Raunen dämpft,  
Das aus meinem Herzen dringt.

Ritmo, ritmo. O segredo da poesia de Carlos Drummond, em suas formas mais diversas. Certa magia, que entusiasma o tradutor, arrasta-o, penetra-lhe de tal maneira que a leitura reiterada do original — eis o meu segredo para absorver um texto, “to get it under my skin” — como diria o americano — desencadeia uma espécie de automatismo no processo de recitação. Automatismo esse que se vai fazendo sentir especialmente nos poemas em versos livres. Como, por exemplo, em “Versos à Boca da Noite”:

Que confusão de coisas ao

[crepúsculo!]

Que riqueza! sem préstimo, é  
[verdade.]

Welche Verwirrung der Dinge in der

[Dämmerung!]

Welcher Reichtum, freilich ohne

[Nutzen!]

Bom seria captá-las e compô-las      Es wäre gut sie einzusammeln und zu  
 Num todo sábio, posto que sensível: Zu einem weisen sofern  
 [ordnen  
 Uma ordem, uma luz, uma alegria      Eine Ordnung, eine Klarheit, eine  
 baixando sobre o peito despojado.      [Freude  
 E já não era o furor dos vinte anos      Sänke plötzlich auf die enterbte Brust.  
 Nem a renúncia às coisas que      Es wär nicht mehr die Wut der  
 [elegeu...      [zwanzig Jahre,  
 Nicht der Verzicht auf die erstrebten  
 [Dinge...

Ou, do "Canto ao Homem do Povo Charlie Chaplin":

E já não sentimos a noite      Schon fühlen wir nicht mehr die  
 e a morte nos evita, e diminuimos      [Nacht,  
 como se ao contato de tua bengala      Und der Tod meidet uns, und wir  
 [mágica voltássemos      [schrumpfen  
 ao país secreto onde dormem      Als kehrten wir bei der Berührung  
 [meninos.      [deines Zauberstabes  
 Zurück ins verschwiegene Land wo die  
 [Kinder schlafen.

Nestes poemas, como também em "Idade Madura" e outros, o tradutor pode fazer amplo uso dos privilégios que sua língua oferece: resiro-me, entre outras possibilidades, a do substantivo e adjetivo compostos: quando Drummond diz "sou varado pela noite" digo: "ich bin nachtdurchfegt". Uma palavra só, de som novo, repleto de sentido. "Presso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso, dispersos no tempo": "gefesselt an deine Pantomime durch zeitzersprengte Bande der Zärtlichkeit und des Gelächters". "Dispersos no tempo": "zeitzersprengt", forma nova que ganha algo em intensidade, em dinâmica, dada a aliteração dos dois "z", dentro do vocabulário. Idênticamente: "zona de desejo" fica "Wunschzone", "o incapaz de propriedade" é "der Besitzunfähige", e o verso "a bomba não admite que ninguém se dê o luxo de morrer de câncer" (14 palavras) possibilita um "raccourci" considerável: "Die Bombe gestattet niemandem den Luxus eines Krebstodes" (oito palavras).

Dificuldade às vezes insuperável é a ambigüidade gratuita de certos trechos, a freqüente alusão a duplas imagens, a dois conceitos, e jogos de palavras que vivem de qualidades intrínsecas da língua. Um exemplo: "A bomba multiplica-se em ações ao portador e em portadores sem ação": "Die Bombe vermehrt sich in Inhaberaktien und in Inhaber ohne Aktie".

O leitor alemão, através desta versão, não percebe o jôgo, pois "Aktie" tem um significado só. Que faço? Poderia juntar uma nota. Poderia riscar a linha. Não faço nenhuma das duas coisas. Deixo tudo como está. Detesto notas embaixo da página, principalmente em livros de poesia. O tradutor, como também a sua língua materna, os dois têm que se conformar com o fato de que um idioma possui propriedades inalienáveis, próprias d'ele só. Além disso, "A Bomba" é uma litania de nada menos que cinqüenta e oito qualificações. Assim, o dano causado é relativamente pequeno se o leitor, desde que saiba português, possa recorrer ao original, para compreender o jôgo por integral. Mais sério, mais difícil é o caso de formulações como, por exemplo, em "O Enterrado Vivo". "É sempre no presente aquêle duplo". Na minha versão, forçadamente, o sentido duplo, ambivalente, desse substantivo "duplo", se perde, e após longa busca não encontro outra solução que "Klemme", que quer dizer algo como "aperto". "Especulações em torno da Palavra Homem", texto laconico, exatíssimo de conteúdo filosófico, formigando de jogos sonoros, rimas, assonâncias e aliterações, põe o tradutor diante da alternativa: ou ele tem que sacrificar algo do conteúdo, torcer pensamentos e imagens para poder reproduzir os jogos musicais; ou deve menosprezar a consonância de sílabas finais, assonâncias como "homem-nome"; "some-nome"; "fome-come"; "prata-gravata"; "fala-cala" e outras mais; e aderir estrita e estreitamente ao texto e contexto especulativos, para pelo menos salvaguardar a coerência de pensar e, ainda, o laconismo exemplar que distingue este poema. "Il faut se compromettre" diz André Gide, e não hesito em seguir o conselho: escolhi a segunda possibilidade, pois não tenho a menor dúvida de que devo conservar, nítida e inteiramente, as especulações formuladas pelo Autor.

Eis um exemplo de minha solução que — certamente — é apenas uma das possibilidades a que um tradutor pode chegar:

Quando dorme, morre?

Wenn er schläft, stirbt er?

Quando morre, morre?

Wenn er stirbt, stirbt er?

A morte do homem

Der Tod des Menschen,

consemelha a goma

Ähnelt er dem Gummi

que ele masca, ponche

Den er kaut, dem Punsch

que ele sorve, sono

Den er schlürft, dem Schlaf

que ele brinca, incerto

Den er spielt, ungewiss

de estar perto, longe?

Ob er nah, ob er fern ist?

Morre, sonha o homem?

Wenn er stirbt, träumt der Mensch?

Porque morre o homem?  
Campeia outra forma  
de existir sem vida?

Wofür stirbt der Mensch?  
Erstrebt er eine andere Form  
des Existierens ohne Leben?

Fareja outra vida  
já não repetida,  
em doido horizonte?...

Wittert er ein anderes  
Unwiederholtes Leben  
An einem Horizont des Wahns?...

De tudo isso, parece resultar que o tradutor é um advogado de dois clientes, um corretor de câmbio na bolsa de dois idiomas, a quem cabe cuidar para que nenhum dos dois contraentes leve desvantagem na transação. Ele é o publicano na fronteira entre duas línguas. Videat traductor ne quid detrimenti capiat utraque lingua.

Mas o tradutor deve ser muita coisa mais. Primeiro: o leitor ideal do autor, alguém que procura compreender a mais íntima intenção do romancista, do poeta. (Incidentalmente, ele deve ser uma pessoa muito discreta, pois, lendo e traduzindo em "câmara lenta", vai descobrindo, queira ou não, os cantos mais recônditos da alma do outro; nada do que o autor deseja encobrir ou revelar de forma indireta fica insondável para esse seu segundo EGO, que pretende escrever um livro gêmeo em seu nome.) O tradutor é o pintor, que deseja criar um novo quadro de língua: uma contra-imagem. Ele é o compositor que deve destilar do original um novo som: um contra-som. Aliás, falando particularmente, essas duas componentes, a do olho, a do ouvido, estão em constante luta dentro de mim. Assim, Mário Calábria, cônsul do Brasil em Munique, meu amigo, meu conselheiro indispensável e iniciador na interpretação de textos difíceis, o homem que me emprestou o fio da Ariadne para eu poder penetrar sem susto no mais denso labirinto da Literatura Brasileira e sair de novo, não sómente ileso, mas enriquecido por um conhecimento, por um entendimento mais vasto, mais vivo da língua luso-brasileira, acha que sou homem mais do ouvido do que do olho. É possível, pois como alemão sou filho de um país de pensamento abstrato, quer dizer, de um país musical. Seja como for, no labirinto em que pretendo penetrar agora, com a assistência dos senhores, é preciso muito olho. Falo — e todos terão logo percebido — do GRANDE SERTÃO.

Seria uma experiência fascinante analisar todos os elementos de expressão, de invenções e inovações lingüísticas no idioma de João Guimarães Rosa, em relação à sua importância para o tradutor, para então examinarmos e apreciarmos os resultados obtidos nas versões alemãs. Isto, porém, preencheria várias conferências. Devo pois limitar-me a mencionar exemplos, poucos, começando pelos pequenos, aparentemente insignificantes. Assim, quando Rosa pergunta: "Almou?" não me resta outra alternativa

que perifrasear e colocar em lugar da tradução literal: "Seelte er?" que o leitor alemão não compreenderia: "Wars ein Gesicht?" "Foi uma visão?"

Particularidades como pre- e sufixos: "Revoredo" em vez de "arvoredo", "resfeição" em vez de "refeição", "bolas ora" em vez de "ora bolas" "ai estrelasse tudo" em vez de "ai stalou tudo", formas como "dinheiraça" e "dinheiralha" — quase tudo isto tenho que abandonar no solo da língua rosiana, pois sons idênticos, formados voluntariamente, ganhariam um tom de artificialidade na versão alemã. Em compensação tenho a oportunidade de salvar imagens e conceitos que, numa tradução, numa transplantação para o plano de analogia filológica, ficariam irremediavelmente perdidos, pelo sistema de correspondências homológicas — sistema esse que aprendi de Spengler e sua maneira de justapor, homologicamente, Sócrates e Rousseau, "comparando" o racionalismo grego com a era "des lumières françaises". Dessa maneira, eu mudo "raio de repente" em "jäh wie ein Ja", "que pulga pula" em "wie der Furz einer Fliege" e muitos outros mais. Dificuldade grande para o tradutor é a fala do matuto Riobaldo, semi-analfabeto e filósofo, em formato de bôlso, do sertão. Como ele deve falar em minha língua? De forma nenhuma posso metamorfoseá-lo num bandido ao modo de Schiller, naturalizando-o na selva de Boémia. Ele não deve ou não pode falar nenhum de nossos dialetos. Tenho que inventar para ele uma língua nova, um idioma *sui generis*, que não evoque no leitor associações com localidades e usos do presente ou passado nacionais. A linguagem, embora alemã em matéria, deve permanecer rosiana, em ámago e quilate. É mister declarar, nesta oportunidade, que o GRANDE SERTÃO alemão é leitura mais acessível que o original, não sómente análogamente falando, mas também — creio — para o leitor brasileiro que lê alemão. Isto pode ser vantagem ou desvantagem, dependendo da perspectiva do observador, do critério literário. Não pretendo que minha versão seja a única possível, a definitiva. Pelo contrário, estou convencido que haverá tantas alternativas, tantas possibilidades de versão quantos tradutores, dotados de imaginação poética, se meterem à tarefa, cheia de emboscadas, de obstáculos, de surpresas. Minha tradução não quer ser outra coisa senão uma primeira tentativa, devendo servir até que surja outra melhor, mais rica, que talvez contenha todos os neologismos de Rosa, transportados, tal e qual, para nosso solo idiomático, renovando, rejuvenescendo dêste modo a nossa língua.

Parece-me que em nenhum outro livro é de tão grande importância a técnica de compensação de valores quanto no GRANDE SERTÃO: VEREDAS. Ciente de que, aqui, combato entre espada e parede, tenho que superar o texto brasileiro onde puder, para suportar as inúmeras derrotas com as quais o original me espera. Daí, quando Rosa diz: "Diabo é às brutas, Deus traiçoeiro" penso como Lutero e uso sem receio: "Der Teufel fällt mit der Tür ins Haus. Aber Gott ist ein Leisetreter". Retraduzido: "O

diabo vem caindo com a porta dentro de casa. Mas Deus é um manso-andador". O diabo, pateta grosseiro, entra brutalmente, imagem do mal-criado. E quem anda manso, conduz seus negócios por maneiras escusas, por vias tortas, Deus escrevendo direito. Resumindo: fosse Riobaldo alemão, ele poderia falar assim. Vejamos: a frase brasileira tem seis palavras, a alemã treze. Aqui, nesta prosa épica, dinâmica, onde tudo é expressão, onde tudo depende de uma imagem vital, colorida, plástica, o número de palavras não tem importância. Prevalece um único critério, evangélico, o postulado mais alto para o tradutor: equivalência musical, carregada por um hábito afetivo, por um sopro emocional. Em conformidade com o mesmo sistema, reduzo "um pouco mais para baixo de que o tamanho médio" (dez palavras) para duas: "Kaum mittelgross" enquanto aumento "Me rajo me caléjo" (quatro) para oito: "Je lauter das Gebell, desto dicker mein Fell" para conservar rima e ritmo desse bonito dito. Nem sempre, no entanto, consigo atingir a violência expressiva do original. Onde Rosa diz: "feito flecha, feito faca, feito fogo" ("wie der Pfeil, wie das Messer, wie das Feuer") eu, indeciso, me pergunto: o que, neste contexto, é mais importante? O conteúdo informativo ou o sopro poético? Decido pelo segundo e construo: "Wie die Welle, wie der Wille, wie der Wind" — formulação cheia de movimento, porém menos veemente, menos cortante: "feito onda, feito vontade (no sentido do vocabulário latim: voluntas), feito vento". "Welle" e "Wille" tem dois "l", cada, "Wille" e "Wind" uma certa assonância, os três começam por "W", contendo pelo menos o dinamismo de direção. No fim do livro, Riobaldo, referindo-se ao inferno da luta, declara: "Eu era todo cordas e cobras". Impossível repetir o som da imagem. Salvando a aliteração em "Saiten und Sandvipern", minha versão não consegue produzir nem a assonância, e ainda menos a dureza tensa, estremecente do original, já que "Saite" é sedoso e suave, enquanto que "corda" é duro e áspero.

A tradução de nomes próprios e de lugares é uma questão delicada. É claro que jagunços como "Mija Fogo" e "Rasga-em-Baixo" não querem outra coisa que mudar de nome para "Feuerpisser" e "Tiefschläger": traduções literais e, aliás, belos exemplos de substantivos compostos, privilégio de minha língua, têm um som admirável, idiomáticamente equivalente, provocador, violento. Mas que é que eu posso fazer da "Fazenda Sempre Verde" e de "Pedra Branca"? Por que o leitor alemão, lendo "Landgut Immergrün" (Immergrün: adjetivo composto substantivado, outra predicção do alemão) e "Weissenfels" (idem), vai se lembrar, sem querer de um povoado idílico qualquer da Floresta Negra e de um castelo na encosta do Reno, encapado de vinhas. Que faço então? Enxerto os nomes brasileiros no texto alemão. O leitor encontrará o significado de fazenda no anexo, conseguindo, talvez, decifrar o resto, com a ajuda de suas lembranças do latim escolar. E se não conhece uma língua latina, lerá êsses

nomes como sinais, remotamente familiares, de um mundo longínquo. Porventura será essa a melhor solução. Pois uma coisa, na versão alemã, é TABU. Evocar, na mente do leitor, associações contrárias à intenção do autor. O olhar do leitor não deve afastar-se do sertão. A minha língua deve manter o "trompe l'oeil", a ilusão, o fascínio do estranho, do estrangeiro.

Seria agora o momento de lembrarmos um trecho do GRANDE SERTÃO, talvez a passagem empolgante da matança selvagem dos cavalos, pelos inimigos do bando de Zé Bebelo, durante o cerco da Fazenda de Tucanos, para obtermos uma idéia das nuances de colorido dinâmico da versão alemã, em comparação à portuguesa. Assim, aproveito a ocasião para voltar à observação de Josué Montello, citada inicialmente. Dada a diferença entre o português e o alemão, felizmente não há possibilidade, na tradução de partir de parentescos lingüísticos, de afinidades filológicas. Pelo contrário, devo iniciar minha tarefa estabelecendo a "Urdistanz" — como diria Martin Buber — a distância original entre ambas as línguas. Esta representa para mim o ponto de partida, o prelúdio para o diálogo futuro, do qual deverá resultar uma terceira coisa, a nova versão. Assim, no processo de traduzir, sinto que dois entes se encontram: enquanto um se aproxima, tira o outro a viseira e vai se despojando de seu corpo visível, vai descobrindo seu corpo psíquico, sua forma interior. Esta figura invisível, agarra-a e a transporta para o terreno visível de meu território lingüístico, através da penumbra de um No-mans-land, em que se opera a transformação, a metamorfose. Inútil dizer que, frente a este modo de trabalhar, conceitos provisórios como "tradução verbal" ou "tradução livre" ficam sem valor, caducos, como também o critério inexato de uma tradução "subjetiva" ou "objetiva". Valéry diz que traduzir é "um mistério de invenção". Não é assim, para mim. Eu não invento nada, eu encontro. Minhas melhores soluções são achados, "trouvailles", simples como os ovos de Colombo, que eu, partindo à procura, encontro no seio do original. O processo não tem nada de misterioso. É um jôgo, nada mais. O jôgo dos jogos: ir ao encontro, para encontrar. Então, o tradutor seria o homo ludens por excelência? Sim, mas à custa de árduos exercícios, durante longos anos, pelo preço de uma disciplina intolerante, mediante horário severo, religiosamente observado.

E que dizer do conhecimento da língua da qual traduzimos? Graças a coincidências felizes de minha vida, aprendi as línguas estrangeiras in loco, isto é, não na escola, não na universidade, não nos livros, mas sim no espaço vital delas: na rua, no convívio com os homens de cada país. Daí não ter caído nunca no êrro de acreditar nas palavras, na palavra sólita, solitária do mundo estéril e mofado da filologia, mas unicamente na palavra casada, na relação, na tensão das palavras entre si — aliás, um

pouco com Georges Braque, que não acreditava nas coisas, mas tão somente na recíproca relação delas, de uma com a outra. Por isto, uma tradução, para mim, é uma partida toda pessoal para uma aventura, para uma experiência que consiste em escutar a nova voz, em sentir-la, em compreendê-la.

Já falamos da compensação de valores lingüísticos, da possibilidade de chegar a equilíbrios entre derrotas e vitórias no plano da tradução. Não mencionei, no entanto, aqueles casos sem solução. É novamente a obra de João Guimarães Rosa, verdadeira mina de ouro para o interesse, a curiosidade do tradutor, que oferece tais impasses em abundância. Penso, neste momento, num trecho de "Dão Lalalão", do ciclo romanesco **CORPO DE BAILE**, onde o Autor, logo no começo, introduz o herói que vai cavalgando para casa: "Soropita fluida rígido em devaneio, uniforme. Sua alma, sua calma." Bem. "Sua alma, sua calma" naturalmente, é uma mutação de "sua alma sua palma", resultado não de uma relação psicológica, mas apenas de um jôgo sonoro. Como traduzir isto, a fim de que o laço dessa assonância, de que esse vínculo — cuja razão de ser, aparentemente, é limitada ao reino da língua portuguesa — fosse conservado no território da língua alemã? Não há jeito. "Seine Seele, seine Ruhe", tradução verbal, não consegue transmitir a mensagem do poeta. "Seine Seele ruhig wie ein See" — "sua alma tranquila feito um lago" é um lugar comum — monstruosidade essa que não cabe na obra rosiana. Além disto, evoca uma canção sentimental alemã. Como seria então: "Seine Seele still wie ein Spiegel", ou "wie zwei Spiegel" — "sua alma, tranquila como um espelho", ou, para variar "trancquila como dois espelhos" — para reproduzir a linguagem fora do comum de Rosa. Também é fraco. Ademais, há outros pontos a considerar. Soropita é macho, muito macho, e não uma dama supersensitiva que no seu boudoir perfumado por "My Sin", gosta de ler Rilke. Outrossim, a palavra "alma", na literatura alemã contemporânea, é relegada como persona non grata. Parece, realmente, que não há jeito. Por fim, como solução intermediária e discreta, para não chamar a atenção mal-humorada do leitor: "Seine Seele ein See". Assim a aliteração, a assonância estão salvas. A frase, tão lacônica como a do original, é incomum, devido à falta do verbo. A lembrança de "sua alma sua palma", porém, fica amputada, irremediavelmente perdida, tanto mais que o alemão não possui dito que exprime o mesmo pensamento, com idênticas palavras. Parece que tratamos esse pequeno exemplo insólivel com demasiada pedanteria. Mas eu quis demonstrar que os verdadeiros problemas de tradução não residem tanto na questão dos valores semânticos de determinados vocabulários mas sim nos imponderáveis, nas alusões, na aura, na atmosfera que envolvem, que se interpõem entre certas palavras, em resumo: a atenção predominante do tradutor deve se concentrar no "Dazwischen", no "inter", na interação que liga palavra com palavra, formando assim o sentido, o mundo da frase.

Há, também, o contrário, e mais que isso, o "dia das abelhas brancas" para o tradutor assombrado. Riobaldo, herói do GRANDE SERTÃO, tem o apelido de "Tatarana". Como traduzi isto? Não como devia ter feito. Pois, fisionômicalemente falando, achei que havia muita discrepância entre aquela figura e o aspecto de uma lagarta, que o som e o caráter de uma "Raupe", em alemão, estariam em incompatibilidade com a concepção do Autor. Por isso, escolhi a denominação altaneira, sonora, magnífica de "Feuersalamander": salamandra de fogo. De modo que o herói, na versão alemã, sem minha intenção consciente, ganhou uma dimensão simbólica a mais: a capacidade de passar pelo fogo, sem se queimar; e, por conseguinte, vencer o Cão, com que estava em luta indecisa. Será então que neste exemplo de uma versão arbitrária alcancei o ideal, o mais alto postulado da tradução no qual a congenialidade e a conlíngüialidade se correspondem como cara e número de uma só moeda? Talvez.

Sabemos que o processo de criação artística do escritor e aquele da recriação do tradutor são diametralmente opostos. Pois o autor, em posse íntima da visão da obra a ser escrita, parte do total ao detalhe, isto é, à primeira palavra e a todas as outras que seguem. A técnica do tradutor, no entanto, pede que ele caminhe do detalhe em direção ao total. Ora, a fim de que a versão gêmea, nova, fique embebida do espírito da visão total, o tradutor deve executar dois movimentos simultâneos, contrários. Intimamente, para assim dizer, ele deve acompanhar o autor do total em direção à palavra isolada, à frase, à passagem; exteriormente, tecnicamente, deve seguir o rastro do texto, palavra por palavra, frase por frase, até o final.

A obra de Rosa formiga de versos, quadras, quadrinhas, baladas, ditos rimados e ritmados. Mas a poesia do autor de PRIMEIRAS ESTORIAS é tão insinuante, tão irresistível que parece recriar, por seu próprio fascínio, a quadra irmã:

Nem adeus e nem conselho  
buriti não quis me dar:  
quando um amor vai morrendo,  
tem outro por chegar...

Nicht Ratschlag, nicht Ade  
Gab Buriti mir zum Geleit:  
Wenn eine Liebe stirbt,  
Ist die neue nicht mehr weit...

Ouçamos quão facilmente um versinho dêste, que lembra a poesia do século romântico alemão, se deixa traduzir, seduzir, transplantar para o reino de minha língua. E vejamos como sons brasileiros e alemães casam bem:

Meu boizim pinhero branco  
pernas cumpridas demais:

Mein Stier mit gradem Horn,  
Hochbeinig, stark und weiss,

de ir beber água tão longe  
nas veredas dos Gerais...

Dass du nur Wasser trinkst  
Aus Bächen der Gerais!

As vezes, o encanto, o encantamento da rima é tamanho que o tradutor se sente levado a dar à quadra duas rimas, e não só uma, como no original:

Buriti me deu conselho,  
mas adeus não quis me dar:  
amor viaja tão longe,  
junta lugar com lugar.

Buriti gab mir einen Rat,  
Doch rief er kein Ade;  
Die Liebe folgt Pfad auf Pfad  
Und bindet See an See.

Buriti — boiada verde,  
por vereda, veredão —  
vem o vento, diz: — Tu, fica!

Buriti — du grüne Herde,  
Willst an Bächen, Flüssen gehn —  
Kommt der Wind und sagt: Bleib  
[stehn!]

— Sobe mais... — te diz o chão... Wachse höher! sagt die Erde...

Aqui, a dificuldade da versificação, dada a riqueza dramática, conduz a uma rima ainda mais rica, pois "boiada" e "chão" rimam na língua alemã.

Se quisermos resumir a lição de nossas considerações em torno dos problemas de tradução, referente a Rosa, diríamos: não traduzimos à maneira de Voltaire que, pretendendo tirar do estérco da obra Shakespeareana as raras pérolas, domesticou seu mundão, até que êle, reduzido a um minuete anêmico, se enquadrasse na dogmática de "ordre, forme, clarté" dos Corneille e Racine. Traduzimos para abarcarmos novos horizontes, para ampliarmos a nossa paisagem verbal, para encorporarmos, em nossa estrutura do pensar, do ver e do sentir, novos elementos estrangeiros. Chegou, em nosso interregnium pós-histórico, o momento da verdadeira aproximação, aproximação essa que em nenhum plano se opera tão sensivelmente como no terreno das línguas. Chegou a hora do tradutor. Assim, o já citado "dia das abelhas brancas" de Riobaldo não é "a red letter day" — como traduziu o americano, baixando, assim, a poética imagem ao plano raso do senso comum da Forty Second Street, também não "ein Freudentag" — "um dia de alegria", mas, ouçamos, "Ein Tag der Weissen Bienen!" Cabe, portanto, ao leitor intuir, sentir o significado desse sentimento global de um matuto dos Gerais.

Então, o que é o tradutor já que ouvimos falar de tantas coisas que êle devia ser? É um possesso, querendo saber, aprender tudo, não só de sua própria língua, mas também da estrangeira com a qual está em disputa, em luta, de hora em hora. Um impossível que confia e desconfia de tudo. Um interessado voraz, um curioso descarado, com os olhos sempre maiores do que o estômago, uma mistura de levianidade e escru-

pulosidade. Um desesperado que sabe que não tem nada a perder mas tudo a ganhar. Um esperançoso, de sempre fazer melhor embora se lembre da palavra de Cocteau: "On ne fait jamais mieux". Um louco convençido de que qualquer vitória no campo da batalha verbal no fim, no Juízo Final, será derrota. Um apaixonado sem medida que, se pudesse, falaria mil línguas, para reunir numa linguagem única, universal, todos os idiomas no mundo falados. Um utópico que queria existir, viver numa realidade que não é sua, numa *summa realitas*: nas traduções, milhares delas, mais belas do que os originais, versões em que o autor se reconhecesse mais intimamente do que na obra de sua carne, de seu miolo. Um poeta da palavra traviata, travestita, transplantada.

Nada disse ainda de **CORPO VIVO**, minha última tradução, livro que deve aparecer próximamente. Aqui, o problema era: conservar, recriar o mais estritamente possível a língua densa, insinuadora, dura e movediça ao mesmo tempo, linguagem essa que uma só palavra a mais poderia destruir. Ouçamos um pequeno exemplo:

"Quem de nós, que viu a bruxa, não tem seu grito doido nos ouvidos? O Balandrau branco arrastava-se na terra, os cabelos de algodão cobrindo os ombros, Hebe se afastando para a mata enquanto, atrás, as chamas iluminavam o quadro que eu via como feito pela vontade do Cão. Eu contei êles, eram oito, os corpos dos meninos. O gorila, com a faca na mão, pisava o sangue. As chamas esquentavam sua cara, na raiva, os olhos vidrados. Cajango deteve-se, fitando os meninos, sem uma palavra. Ordenou que recuássemos e foi com pressa, dentro da noite, que deixamos o povoado."

"Wem von uns, der die Hexe gesehen hat, gellt nicht immer noch ihr Wahnsinnsruf im Ohr? Ihre weisse Kaputze schleifte auf der Erde, ihre Baumwollhaare deckten die Schultern, und Hebe entwich in den Busch, während hinter ihr die Flammen das Bild beleuchten, das geschaffen schien durch den Willen des Höllen-hundes. Ich zählte sie, es waren acht, die Leichen der Kinder. Der Gorilla, das Messer in der Faust, stapfte durch Blut. Das Geloder erhitzte sein zorniges Gesicht, seine glasigen Augen. Cajango hielt inne und starrte die Kinder an, wortlos. Befahl, wir sollten zurückweichen, und hastig, mitten in der Nacht, verliessen wir das Dorf."

O original — contei-as, por casualidade — contém cento e duas páginas. A tradução, igualmente.

Acaso? Afinidade do tradutor com o autor? Parentesco íntimo entre as duas línguas? Não sei, e não importa. Contudo, este exemplo parece demonstrar que o idioma alemão não é prolixo nem pedântico, como as más línguas querem, e sabe perfeitamente acompanhar textos de um liconismo semelhante ao de Adonias Filho.

E que, afinal de contas, diremos de uma obra tão vasta e multiforme como aquela de Jorge Amado? A linguagem colorida, plástica, o fluxo poético, a fala daquêle povinho do Pelourinho, da Vila América, as metáforas, rudes e tenras, do nosso querido bardo do Cais da Bahia, — seria todo esse cosmos pandemônico realmente tão intraduzível como muitos entendidos pretendem? Não creio, embora minhas experiências de tradutor se limitem a seus últimos livros, a saber: **OS VELHOS MARINHEIROS** com "A Completa Verdade sobre as Discutidas Aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de Longo Curso" e "A Morte e Morte de Quincas Berro D'Água e PASTORES DA NOITE.

Restasse-me tempo, poderia mostrar-lhes, por meio de exemplos, as possibilidades que o tradutor encontra para recuperar, na medida do possível, o inimitável quase irreproduzível linguajar de Pé-de-Vento ou "Windsbraut" — equivalente exato desse nome insinuante — e de seus companheiros, criando uma nova língua *sui generis*, a fim de não provocar no leitor alemão associações regionais desapropriadas. Poderia oferecer-lhes amostras da rica variedade de nosso idioms, ou seja, expressões coloquiais, aptas para entrar no jogo da compensação lingüística da qual falamos anteriormente, e para salvar algo que se perde, forçosamente, no plano da "gíria baiana". Poderia apresentar-lhes trechos que comprovassem que é perfeitamente possível, no reino da nova língua, chegar a resultados homologicamente idênticos, ativando, aí e ali, o dinamismo dos verbos do original, aumentando levemente o significado irônico dos adjetivos e advérbios da expressão amadiana. Seria fascinante ler, nas duas línguas, após análises exaustivas, trechos de narração e de diálogo do último livro de Jorge Amado para experimentarmos como soa esse mundo dos cultos afro-brasileiros, transpostos para um idioma germânico, onde o tradutor tentou recriar a atmosfera do terreiro, traduzindo literalmente os termos litúrgicos como "fazer o santo", "cair no santo" e muitos outros, a fim de que o leitor europeu, na sua imaginação, não se afaste do acontecimento concreto e não caia em reflexões abstratas de um relativismo anêmico. Isto, porém, requeria o tempo de uma conferência à parte. Permitam-me, pois, para finalizar, ler uma passagem curta que todos nós conhecemos, porventura de cor, um trecho que se presta admiravelmente para pôr em evidência e dar voz ao lirismo da prosa amadiana: o fim da introdução de **PASTORES DA NOITE**, livro esse que,

em minha língua, valendo-se de uma frase do inicio, veio a chamar-se  
**NAECHTE IN BAHIA — NOITES NA BAHIA.**

Seria interessante passarmos em revista muitos outros livros brasileiros, traduzidos seja por outros, seja por mim, para verificarmos que cada obra impõe suas leis, erige obstáculos, oferece ténues vantagens que o tradutor aproveitará a fim de arrancar-lhe algo de seu mistério, de levar um quinhão novo de um entendimento íntimo de nosso mundo comum, desconhecido, até agora, por ele e por seu país.

Assim gostaria de analisar a linguagem de Fernando Sabino, em seu **ENCONTRO MARCADO**, em relação à tarefa nada fácil de transpor para nossa língua urbana mais pesada, mais ponderada, algo da verve do cronista e romancier, a rapidez e immediatezza de seu diálogo, de seu estilo direto e agudo.

Queria mostrar-lhes, por meio de exemplos, as possibilidades que o tradutor encontra, para recuperar, na prosa de Jorge Amado, na medida do possível, o inimitável idioma daqueles **PASTORES DA NOITE**, o ambiente todo próprio de Vasco Moscoso, o flair do mundo de Quincas Berro d'Água, o cheiro dos cais da Bahia, aproveitando ao máximo a rica variedade colorida de nossos idioms ou expressões coloquais, ativando, aí e ali, o dinamismo dos verbos do original, aumentando levemente o significado irônico dos adjetivos e advérbios para assim chegar a um resultado que seja, no plano da nova língua, idêntico — homologicamente e, naturalmente, mutatis mutandis.

Seria fascinante elucidar, na prosa de Clarice Lispector, mormente no seu **MAÇA NO ESCURO**, que devo contrair as frases de construção complicada, concentrar passagens de pensamento circunstancial para poder apresentar ao leitor alemão um texto do qual ele tire a mesma impressão que o leitor brasileiro recebe do original. Seria também de interesse estudarmos as dificuldades que oferece um livro como **O VALETE DE ESPADAS**, de Geraldo Melo Mourão, composto de trabalhos escritos em diversas épocas, cada um com seu estilo particular, os meios aos quais o tradutor deve recorrer para elaborar uma linguagem unitária, sem ser uniforme, monótono, mantendo ao mesmo tempo a diversidade idiomática desse conjunto de prosa, reunido em torno de um só tema. Teria muitíssimo gôsto em analisar, palavra por palavra, verso por verso, alguns poemas de Manuel Bandeira, especialmente "Eu vou pra Passárgada", para mim intraduzível, durante tanto tempo, na sua forma original, até que, um dia, pude domá-lo ou pensei que pude.

Queria convidá-los a fazerem uma visita à oficina do tradutor para assistirem às tentativas de formar algo de novo, fiel à forma, ao conteúdo, ao ritmo, ao espírito do poema, acompanhando as montagens par-

ciais, as rejeições e reabilitações de certos trechos, a nova desmontagem da estrutura poética, até que, após decepções e tímidas esperanças, nasça uma versão que, à sombra do original, atinja modesta vida própria.

Que me resta dizer? Nada de importante, creio. Talvez, somente isto: a tarefa do tradutor, conforme temos visto, é tão real quanto utópica. Pois desde Cícero e Petrônio, que aliás traduziram, não para aspirar o hábito de um mundo alheio, mas para converter os autores gregos em cidadãos romanos, reina unânime discordia sobre a questão: a tradução, se é possível — *quod erat demonstrandum* — como deve ser feita?

Graças à minha leviandade, que me fez um cidadão contrário ao conceito de Hölderlin, que julgava seus compatriotas “pesados de pensar e pobres no agir”, nunca concebi a idéia de que se devesse estudar teóricamente a arte de traduzir, antes de praticá-la. Pois qual teria sido meu destino se tivesse sabido que

“Une musique composée pour un instrument n'est point exécutée avec succès sur un instrument d'un autre genre” — como dizia Madame de Staél; e que, de acordo com Goethe, tradutores devem ser encarados como alcoviteiros, que nos recomendam uma bela semivelada: elas despertam em nós a vontade irresistível de conhecer o original”; ou que Cervantes pensava ser “uma tradução parecida ao reverso de um tapete flamengo, cheio de fios soltos e falhas”; ou ainda que André Gide compara o tradutor “à l'écuyer qui prétend faire exécuter à son cheval des mouvements qui ne sont pas naturels à celui-ci”.

Ciente destes testemunhos irrefutáveis, eu teria seguramente suprimido meu desejo de apoderar-me de imagens da criação de outrem, traduzindo-as. Por conseguinte, devo considerar-me feliz por haver escolhido, como anjo-da-guarda, minha ignorância em matérias reservadas apenas a espíritos superiores.

E agora, ao finalizar, penso em uma carta recém-recebida do Brasil que, falando da língua em geral e da tradução em particular, conclui com estas palavras:

“Sempre a gente pode dar um passo à frente”. Concordo com o autor da carta, mestre João Guimarães Rosa, e digo, parafraseando Renan: “Une oeuvre non traduite n'est publiée qu'à demi”: Uma obra brasileira não traduzida para o alemão é um laço, um vínculo a menos entre os nossos dois povos.