

Traduzir o ritmo: Octavio Paz e Fabio Morábito¹

Livia Grotto

Universidade de São Paulo / FAPESP-CAPES

Resumo: Com base na reflexão de Henri Meschonnic sobre a tradução literária, especialmente em *Poétique du traduire*, este artigo compara as concepções de tradução de poesia dos escritores, poetas e tradutores Octavio Paz e Fabio Morábito. Os ensaios que ambos dedicaram ao tema veiculam noções de poesia e de linguagem que implicam novas formas de traduzir a poesia, entendida como uma subjetivação da linguagem que se mostra através do ritmo e está inscrita no texto de partida.

Palavras-chave: Octavio Paz; Fabio Morábito; poesia; tradução; ritmo

Abstract: Departing of Henri Meschonnic's pondering on the literary translation, especially in *Poétique du traduire*, this article compares the conceptions of poetic translation from the writers, poets and translators Octavio Paz and Fabio Morábito. The essays that they dedicated to this topic denote conceptions of poetry and language that imply new ways of translating poetry, understood as an inscribed subjectification of language in source text, particularly through the rhythm.

Keywords: Octavio Paz; Fabio Morábito; poetry; translation; rhythm

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité*

Charles Baudelaire

*Alabada sea la infinita
Urdimbre de los efectos y de las causas
Que antes de mostrarme el espejo
En que no veré a nadie o veré a otro
Me concede esta pura contemplación
De un lenguaje del alba.*

Jorge Luis Borges

Poética do traduzir

A compreensão da poesia na sua relação com a tradução conduziu Octavio Paz e Fabio Morábito a elaborar ensaios que refletissem sobre a importância do ritmo. Não se trata da manutenção da rima ou do metro nas traduções. Mas de um modo de significar que se constrói como continuidade e não é apenas o sentido. Embora tenham diferentes concepções do que seja o ritmo da poesia, ambos entendem que se ele está inscrito no poema de partida, deve reaparecer no poema traduzido.

Em sua *Poética do Traduzir*, Henri Meschonnic enfatizou a necessidade de “aprender, ou talvez reaprender, um modo de escutar aquilo para o qual o signo nos tornou surdos” (2010: XXXI). É com o ritmo que se ouve não apenas o som, mas o assunto, a “narração da significância”, “a semântica prosódica e rítmica” (*idem*: XXXII). Trata-se de um convite, como o de Octavio Paz. Um convite que, nos últimos anos, tem sido renovado por Fabio Morábito. Há ritmo no texto e a tradução deve levá-lo em consideração. Quando isso ocorre, sublinha Meschonnic, a teoria da tradução é transformada.

Neste artigo, não se ponderam experimentações de Octavio Paz, tradutor de *Sendas de Oku* de Matsuo Basho, de *Veinte poemas* de William Carlos Williams, *15 poemas de Apollinaire*, *Antología de Fernando Pessoa* ou *Versiones y diversiones*, a reunião mais completa de suas traduções poéticas. Nem a qualidade ou a inovação de Fabio Morábito nas traduções que fez do italiano para o espanhol, como *Aminta* de Torquato Tasso, *La Biere du Pecheur*² de Tommaso Landolfi, *Yo casi siempre duermo* de Patrizia Cavalli ou *Poesía completa de Eugenio Montale*. Busca-se, antes, recuperar alguns ensaios nos quais ambos, como poetas e tradutores, transformaram a reflexão a respeito da tradução de poesia ao

vinculá-la com o ritmo. Ambos, afinal, parecem ter concluído que a experiência empírica da tradução conduz à teorização, como se a ação mesma de traduzir não pudesse prescindir de uma concepção de linguagem e de poesia.

Poesia e respiração

Na cosmogênese imaginada por Paz em *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, o que existe antes do poema é uma massa de silêncio e ruídos, de sem-sentidos e não-significações (Paz 1969: 55). O poema, “primer lenguaje de los hombres” (Paz 1990: 91) de acordo com uma indicação sumária de *Los hijos del limo*, cria o poeta. Ao elaborar o poema, o poeta cria a si mesmo e se inventa num processo de autoconhecimento e de autocriação. O leitor e o tradutor repetem esse processo através da leitura e da tradução. Entretanto, fazem-no, segundo as explicações de *Traducción: literatura y literalidad* e *El signo y el garabato*, analogamente, ou seja, à sua maneira, com pequenas variações.

Para que se retome aqui um dos termos caros a Henri Meschonnic em *Poética do Traduzir*, o leitor e o tradutor fazem com que a “subjetivação” do poeta seja revivida segundo as suas próprias “subjetivações”.³ Para Paz, é graças aos diferentes modos de “subjetivação” que o poema continua vivo, transmutando a realidade, o leitor, o tradutor.

Até esse ponto, segundo o Octavio Paz de *El arco y la lira*, o mesmo processo ocorreria na prosa: no romance, teatro ou conto. O que diferenciaria a poesia e a tradução de poesia seria a transmissão de sentido produzida pelo ritmo. Para Paz, quando o ritmo sobressai, pode subverter a racionalidade, a ordem conceitual, a sintaxe, a gramática ou os gêneros. Por esse motivo, certos livros em prosa como *Os cantos de Maldoror*, *Alice no país das maravilhas* e *El jardín de senderos que se bifurcan* seriam, na realidade, poemas, pois neles o ritmo teria destaque, desvelando-se de forma plena. Por serem levados pelo ritmo – conclui Paz (2003: 72) – esses livros são poemas. Por causa do ritmo, concentram todas as virtudes da polissemia e se “alimentam” da fala: “El habla, el lenguaje social, se concentra en el poema, se articula y levanta. El poema es lenguaje erguido” (Paz 2003: 35).

Para Fabio Morábito, a poesia também é ritmo. Um ritmo que retoma a linguagem natural e simboliza, ao mesmo tempo, a resistência à perda dessa naturalidade devido ao uso da prosa. Como para Paz, a poesia se vincula com a oralidade e opõe-se à artificialidade

e ao cálculo da prosa.⁴ No fragmento a seguir, retirado do *insight* ou micro-ensaio de *El idioma materno* intitulado “Los poetas no escriben libros”, o ritmo da poesia é descrito com as palavras “aliento” [“fôlego”], “voz” [“voz”] e “sonido” [“som”]. A respiração ou o fôlego da poesia, sua voz e seu som concebem-se a contrapelo da prosa. Esta última seria surda, teria um ritmo irregular e seria dotada de “techumbre” [“teto” ou “telhado”], ou seja, de um caráter construído e fechado:

En especial la poesía tiene que ver menos con la escritura que con el aliento, con la voz y el sonido. Puede decirse incluso que se escribe poesía a pesar de la escritura, a contrapelo de la sordera de la escritura, en contra de la arritmia y de la techumbre de la escritura.

[...]

Su persistencia en nuestra cultura puede verse como la señal de que el individuo se resiste a prescindir de su propio aliento. (Morábito 2014: 109-110)

Para Morábito, portanto, o ritmo é o fôlego encontrado pelo poeta. Como traduzi-lo? De um modo geral, o tradutor lida com a “imposibilidad de trasladar a otro idioma las peculiaridades rítmico-sonoras de un dado poema” (Morábito 2010: 3). A princípio, não pode respirar como o poeta se dispõe de outras letras, com outros sons. Pode, entretanto, escutá-lo e, a partir dessa escuta, imitá-lo na língua estrangeira. Ao longo deste artigo, perceberemos como Morábito busca dissociar o som da letra, o ritmo do significado. Também retomaremos o tipo de imitação que o tradutor idealizado por Morábito propõe a partir da escuta do original.

Por ora, basta notar que para Octavio Paz o poeta também encontra o ritmo. Este último, no entanto, já nasce como tradução. O ritmo materializa um momento de gênese, quando, por fim, a massa de silêncio e ruídos que existia no princípio da cosmogênese de *Claude Lévi-Strauss* adquire uma expressão verbal. Essa expressão – o poema, o ritmo do poema – somente pertence ao poeta porque representa uma “visão concreta de mundo” (Paz 2003: 61). Sua origem situa-se, no entanto, em algo que é indiscernível para a apreensão humana. “Todo ritmo es sentido de algo” e aponta para “algo”, ainda que não se saiba o que esse “algo” é (Paz 2003: 57).

Com pequenas variações, o ritmo da poesia é ouvido pelos leitores, tradutores e críticos que renovam o “ir em direção a algo” que seria próprio do poema. Paz equipara o

papel de todos eles, pois cada um, a seu modo, e no seu tempo, revive o ritmo. Como o poeta, portanto, o leitor, o tradutor e o crítico voltam a traduzir o não-verbal em linguagem verbal. O “ir em direção” proporcionado pela experiência poética iguala a todos, compreendidos como “decifradores” da linguagem não-verbal, ou, de acordo com suas próprias palavras, como diferentes “momentos existenciales del lenguaje” (Paz 1991: 396).

Essa concepção de poesia (e de tradução) é reafirmada por Paz no poema “Hermandad”, quando admite ser o próprio poeta uma escrita do mundo que, por sua vez, é soletrada por aquele que o lê:

Soy hombre
duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea. (Paz 2004: 112)

O “ir em direção” que é próprio do poema e, portanto, do ritmo, indica três caminhos principais. O primeiro deles corresponde a um direcionamento para o mundo, o “tempo original” ou o “ritmo universal”, quando, no poema “Hermandad”, “as estrelas escrevem”. O segundo caminho vai na direção do outro, que tanto pode ser o leitor na perspectiva do poeta, como o poeta, na perspectiva do leitor, do tradutor ou do crítico. Por fim, o “ir em direção” aponta para um ir em direção ao outro de si ou ao si mesmo como outro.⁵ Trata-se de um movimento que só pode ser compreendido de forma tripartite pela razão humana. Entretanto, para Paz ele ocorreria de forma simultânea durante a escrita, a tradução ou a leitura do poema. Sintetiza a sua concepção de poesia como religação ou comunhão através do ritmo:

El hombre se vierte en el ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en la imagen; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen – haz de sentidos rebeldes a la explicación – se abre a la participación. La

recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen. El poema se realiza en la participación, que no es sino recreación del instante original. Así, el examen del poema nos lleva al de la experiencia poética. (Paz 2003: 117)

Contrariamente à noção de futuro que o ritmo ou o “ir em direção” parece trazer consigo, motivando um desejo e colocando-nos em espera, como se “algo” estivesse prestes a ocorrer,⁶ a poesia remeteria a uma busca interior. No excerto acima, o homem se verte no poema e o ritmo se apresenta como uma “cifra de sua temporalidade”. Por sua vez, a busca interior provocada pelo “ir em direção” se confunde, ela própria, com o “tempo original” ou o “ritmo universal”. Tal como assinala Paz no capítulo “Ritmo” de *El arco y la lira*, não é o tempo que passa: nós somos o que passamos, pois somos tempo.

O ritmo apenas escancara a intuição de que a experiência poética remete a um tempo total. O triplo movimento implicado no “ir em direção” retomaria três temporalidades principais. Em primeiro lugar, a da constância interior do poeta que se “verte”, enquanto ritmo, no poema. Esse ritmo ou “visão concreta” repercute a segunda temporalidade, porque é uma parcela (e mesmo uma parcialidade) do “ritmo universal”. Durante a leitura, em si mesma um intervalo, a temporalidade do poeta que é, parcialmente, a do “tempo universal”, passa a ser compartilhada, além de renovada por uma terceira temporalidade: um novo “momento existencial” – o do crítico, tradutor ou leitor – que atualiza o ritmo segundo a sua subjetivação.

Colocado em marcha pela poesia, o tempo total vai-e-volta, “manando”, “reengendrando-se” e estabelecendo um nexo de equivalência entre vida e morte:

Hable de esto o de aquello, de Aquiles o de la rosa, del morir o del nacer, del rayo o de la ola, del pecado o de la inocencia, la palabra poética es ritmo, temporalidad manándose y reengendándose sin cesar. Y siendo ritmo es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir. Como el existir mismo, como la vida que aun en sus momentos de mayor exaltación lleva en sí la imagen de la muerte, el decir poético, chorro de tiempo, es afirmación simultánea de la muerte y la vida. (Paz 2003: 148)⁷

As explicações do fragmento a seguir, retirado de “Poesía y respiración”, apêndice de *El arco y la lira*, estão permeadas pelo “tempo original” ou total. No trecho, Paz considera

que respirar bem é uma maneira de nos unirmos ao mundo, participando de seu “ritmo universal”. Se este último é incognoscível e não pode ser apreendido como unidade, corporifica-se quando aparece sob a forma de poema. Assim, cada poema, recitado em voz alta ou mentalmente, aspira e respira o mundo à sua maneira, repercutindo como se fosse uma unidade, na qual ritmo, imagem e sentido são indissociáveis:

Respirar bien, plena, profundamente, no es sólo una práctica de higiene ni un deporte, sino una manera de unarnos al mundo y participar en el ritmo universal. Recitar versos es como danzar con el movimiento general de nuestro cuerpo y de la naturaleza. El principio de analogía o correspondencia desempeña aquí una función decisiva. Recitar fue – y sigue siendo – un rito. Aspiramos y respiramos el mundo, con el mundo, en un acto que es ejercicio respiratorio, ritmo, imagen y sentido en unidad inseparable. Respirar es un acto poético porque es un acto de comunión. (Paz 2003: 296)

Diante desse exercício respiratório, a tradução pareceria, a princípio, impossível, por alterar, necessariamente, o ritmo. Paradoxalmente, segundo Paz, toda poesia convoca à tradução, não só porque surge como tradução do “ritmo universal”, mas porque engendra essa experiência universal ou “ato de comunhão” implicado nesse movimento em direção ao outro e a si mesmo. A “verdadeira tradução”, absolutamente desvinculada do decalque, só pode ser assim “re-criação”, pois reinventa a continuidade de um ritmo:

La imposibilidad de la traducción poética depende también de esta circunstancia. Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino re-creación. (Paz 2003, 45)

Traduzir o ritmo

No ensaio *Traducción: literatura y literalidad*, Paz esclarece que a tradução e a criação são “operaciones gemelas” [“operações gêmeas”] (1990a: 23). As duas teriam a mesma importância. Por isso, uma poética é traduzida com outra poética, uma criação com outra criação. O que era invenção deve continuar a sê-lo na tradução.

Trata-se, como para Henri Meschonnic, de uma concepção de tradução avessa à hermenêutica. Em *Poética do Traduzir*, há um apelo para que o estado de experimentação

do texto de partida seja recriado no texto de chegada. A tradução não seria, assim, o fruto de uma interpretação, mas aquilo que chama à interpretação. Não o que foi previamente interpretado e, nesse sentido, está morto ou, pelo menos, estabilizado do ponto de vista do sentido. Daí a expressão que tantas vezes emprega: “tradução portadora”. Não só o que foi levado ou transportado, mas sobretudo o que “porta”, o que está sendo levado, sem explicar, nem interpretar, mantendo-se nesse estado também no texto traduzido:

a boa tradução não deve ser pensada como uma *interpretação*. Porque a interpretação é da ordem do sentido e do signo. Do descontínuo. Radicalmente diferente do texto, que *elabora* aquilo que diz. O texto é portador e levado. A interpretação, somente levada. A *boa* tradução deve fazer, e não somente dizer. Deve, como o texto, ser portadora e levada. (Meschonnic 2010: XXIX)

Essa opção contrária à hermenêutica, reaparece, mais recentemente, num dos ensaios de Fabio Morábito. Em “El nado del traductor”, compara a figura do tradutor com a de um nadador.⁸ O fragmento a seguir desenvolve esse paralelo. É justamente porque propõe-nos a tradução do contínuo, à maneira de Meschonnic, que o traduzir é descrito como um nado. Ele se faz próximo da superfície, sempre de acordo com o fluxo da água, tomado como um atalho que substitui os caminhos que aprofundam. O corpo se deixa levar pela corrente e não compreende para além do que é dito. Não se detém nos acidentes das margens. Como o nadador, o tradutor observa um movimento contínuo: a paisagem subaquática movente e vista de soslaio. Em vez das palavras encaradas de frente, em vez das palavras pesadas uma a uma, o tradutor se deixa tomar pelo ritmo:

[...] el traductor, al igual que el nadador o aquel que gusta de los atajos, es un enamorado de la fluidez y por ello tiene que cuidarse de no comprender más de lo que las palabras dicen, de no profundizar en ellas para que no lo frenen; tiene que otorgarles un peso relativo, mirándolas de sesgo y no de frente; debe tener la vista puesta en el río, no en los innumerables accidentes de las orillas; [...] de lo contrario, la traducción se vuelve imposible, pues cuando se traduce, no se traducen palabras, tramos lingüísticos, corrientes verbales. Como el poeta, el traductor percibe, antes que el sentido de la frase, su curva mental. La mayor virtud de un traductor, por ello, no es la precisión sino el ritmo. (Morábito 2000: 375)

Se Paz considerava que o ritmo era sentido de “algo”, um “ir em direção” e uma temporalidade total, afirmando morte e vida de modo simultâneo, Morábito, mais radical, conclui que o ritmo não se confunde com o significado das palavras. Para retomar o vocabulário empregado por Paz, em Morábito o ritmo não é a tradução do não-verbal em linguagem verbal. O ritmo revive o não-verbal e mantém-se nesse estado. Como veremos em breve, para Morábito o ritmo é oral, mas recupera um estado de oralidade que precede a aquisição da língua.

De qualquer forma, em Paz ou Morábito, não são palavras isoladas que importam, nem mesmo frases, mas o contínuo rítmico suscitado por elas. Como para Meschonnic, nem signo, nem frase podem ser considerados como unidades mínimas de sentido.⁹ Por isso no excerto anterior Morábito anota que mesmo “antes do sentido da frase”, o poeta e o tradutor percebem “a curva mental”. Antes da precisão da palavra, o ritmo. O tradutor segue o fluxo do poema, como o nadador o curso d’água, sem mergulhos verticais. O nado de seu personagem, como a tradução, perfaz uma luta para que não se perca a fluidez do ritmo: “lucha por no hundirse” [“luta para não afundar”] (Morábito 2000: 379).

Ao final do ensaio “El nado del traductor”, Morábito reencontra, ainda que sem citar diretamente, a convicção de Paz, para quem a poesia e a tradução são “operações gêmeas”. Acrescenta, além disso, que ambas expressariam a “nostalgia” de outras línguas por representarem o desejo humano de ser ouvido. A tradução imitaria a língua da poesia, a poesia imitaria a tradução. Segundo Morábito, ambas seriam um “segundo nacimiento de la lengua, su emancipación del estrecho cerco nativo” (2000: 378).¹⁰

Essa “emancipação” do “cerco”, ou da estreiteza da língua, percorre vários de seus contos, poemas e ensaios. Neles, Morábito relata a fuga das línguas que o aprisionam. Do espanhol, que escolheu para a sua escrita, aprendida a partir dos 15 anos, quando sua família mudou-se para o México. Fuga, igualmente, do italiano, a língua dos pais e mais tarde a língua da cidade de Milão, onde viveu a partir dos 3 anos. Ele também deixa entrever a fuga do árabe, com o qual esteve em contato ao nascer na cidade de Alexandria, no Egito. Confessa, por fim, a fuga da língua de sua esposa, que fez questão de nunca aprender: o português, segundo Adechedera (2014: 122).

Essa fuga permanente das línguas parece justificar, no ensaio “Poesía y traducción I: olvidar el original”, a proposta de construir uma casa que acolha, duplamente, a poesia e a tradução. Uma casa, entretanto, que não possua a lembrança de outras casas. Sem, portanto, a lembrança do “original” ou mesmo da origem. Uma casa que seria outra língua, radicalmente distinta das línguas herdadas ou da língua adquirida, todas elas transformadas pelos usos formais e cotidianos e, nesse sentido, passivas ou inativas. Na última estrofe de “*In limine*”, abertura de seu primeiro livro de poemas, *Lotes baldíos*, é a língua literária – a do poema ou a da escrita – que surge como “solo verdadeiro”:

jadeo mi abecedario
variado y solitario
y encuentro al fin mi lengua
desértica de nómada,
mi suelo verdadero (Morábito 2012: 36) ¹¹

A língua da poesia é um “jadeo” [“arquejo”], respiração ofegante que deixa entrever um ruído, além da dificuldade e do esforço percorrido por esse poeta nômade para alcançar o que lhe parece próprio. Língua desértica, de eleições parcas mas recorrentes, em oposição ao “abecedário” variado de que dispõe.

No micro-ensaio “La poesía y la cara” de *El idioma materno*, essa língua própria ou “solo verdadeiro” é, também, a “verdadeira língua materna”. Morábito explica que a poesia demarca uma ruptura com a “dicção” comum, produz um “balbucio liberador” e a “reminiscência de um idioma”, este sim, o “verdadeiro idioma materno” (2014: 65). Parece bastante elucidativo o fato de que essa conclusão sobre a poesia tenha figurado antes num ensaio dedicado à tradução, intitulado “Traduttore truffatore”:

Según los lingüistas, en efecto, en los balbuceos anteriores al aprendizaje del idioma materno el niño es capaz de proferir los sonidos de todas las lenguas, suprema capacidad que pierde para siempre tan pronto como empieza a hablar. A cambio de proveernos de lenguaje, el idioma materno suprime aquellos sonidos que le son ajenos [...]. Así, el feliz interludio en que el niño ensaya todas las emisiones posibles de sonido se termina con su ingreso al mundo del habla. Pero algo en nosotros no olvida la dicha de esos balbuceos, cuando tal vez fuimos creativos como nunca. La poesía, con su ruptura de la uniformidad semántica y fonética, es la mayor tentativa de revivir esa libertad articuladora, ese

paraíso del que fuimos expulsados por el idioma que hablamos. [...] En efecto, antes de decir lo que dice, de comunicar una idea o una experiencia, un poema es una ruptura de la dicción acostumbrada, un balbuceo liberador, la reminiscencia de un idioma – el verdadero idioma materno – proveedor de todas las articulaciones posibles [...] (Morábito 2013: 40)

Neste excerto, pode-se notar um eco da gramática universal de Chomsky (1998), segundo a qual o ser humano, quando nasce, é capaz de produzir e ouvir todos os sons.¹² Com o passar do tempo e a aquisição de uma língua, a criança perderia essa capacidade. Perderia, assim, a possibilidade de ser e estar na língua que segundo Morábito seria efetivamente a “língua materna”, mãe de todas as línguas. Na idade adulta, continua ele, só a poesia permitiria reviver esse “paraíso do qual fomos expulsos pelo idioma que falamos”.

Para Morábito, a língua da poesia remeteria a um tempo que, transposto para a cosmogênese de Paz, estaria situado entre o “tempo original” (onde só existe a massa de ruídos e silêncios do incognoscível “ritmo universal”) e a criação do poema. É neste intervalo que Morábito encontra o tempo dos balbucios. Momento no qual a língua existe como potência, capaz de todos os sons e aberta a todas as possibilidades articulatórias. Passado pré-linguístico, de sentidos desarticulados, anterior à aquisição do idioma nativo. Um passado que é, igualmente, pré-histórico, pois surgiria antes mesmo da história do sujeito:

todo es un don del aire,
todavía no hay nada
que contar, solo sueños.

Quedémonos un poco
en esta prehistoria,
esta tierra de nadie (Morábito 2012: 42)

No ensaio “Traduttore truffatore”, a matéria da poesia, como a da tradução, não se apresenta, portanto, como uma “língua franca” ou internacional, de comunicação ou de troca entre falantes de línguas distintas. É, muito antes disso, a inflexão que compõe todas as línguas nativas. Esta inflexão ou “verdade intacta” da poesia, explica Morábito (2013: 38), “relativiza cada idioma em particular, son que lo acentúa, estirando al máximo su superficie rítmica y sonora”.

Diferentemente, portanto, da experiência poética de Paz (da experiência de leitura ou de tradução de poesia), em Morábito a “verdade da poesia” não se transforma durante a tradução. Mantém-se como inflexão, entonação ou modulação.

“Caroço essencial”, “língua de verdade” ou “Sprache der Wahrheit”, segundo Jacques Derrida lendo o ensaio de Walter Benjamin: “A tarefa do tradutor”. Essa verdade não se referiria à verdade de uma situação ou a um “conteúdo exterior”, “mas a uma verdadeira língua, a uma língua cuja verdade referir-se-ia apenas a ela mesma” (Derrida 2002: 64). A “tarefa” da tradução seria expor o que há de mais íntimo entre as línguas. A verdade captada pelo entre-línguas da tradução liberaria o que é comum à língua de partida e à língua de chegada:

A tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas a remarcar a afinidade entre as línguas, a exhibir sua própria possibilidade. E isso, que vale para o texto literário ou o texto sagrado, define talvez a própria essência do literário (...) (Derrida 2002: 44)

A poesia (como a tradução de poesia) habitaria, segundo Morábito, a “antesala” dos significados. Nessa sala de espera, o volume habitual das palavras diminui, pois são ouvidas à distância, em surdina. O poeta e o tradutor de poesia ficam com o entredizer efusivo da comunicação da sala ao lado, pleno de sentido, mas anterior à transmissão do significado. É assim que Morábito conclui o micro-ensaio de *El idioma materno*, “Bajar el volumen”:

¿No será ésta la función primordial de la poesía: bajar el volumen de las palabras, ponerlas en sordina o en entredicho para recobrar la efusividad del arrebatado comunicativo, que es anterior a la transmisión de cualquier significado; para recobrar esa hermosa antesala del sentido que sin embargo es pletórica de sentido [...]? (Morábito 2014: 50)

A escuta da verdade a que alude Morábito seria, igualmente, um retorno à origem da própria escuta,¹³ pois não se trata de “ouvir” ou de compreender um sentido, uma palavra ou uma frase, mas de escutar um ruído: algo que ressoa como um fundo primeiro ou como a profundidade do sentido. É a essa profundidade que Morábito (2000: 378) se refere,

quando, no ensaio “El nado del traductor”, afirma que a poesia é o “desejo de ser ouvido em profundidade”:

La poesía es nostalgia de otras lenguas, que representa a su vez la nostalgia, el anhelo, de ser oídos en profundidad. En este sentido, la poesía imita la traducción, se presenta como una traducción y, como ésta, constituye un segundo nacimiento de la lengua [...] (Morábito 2000: 378)

Em seu anseio por encontrar outra língua, o poeta, como o tradutor, escuta e transcreve uma língua dentro da língua. Essa língua anômala, segundo Gilles Deleuze no ensaio “Bégaya-t-il” [“Balbuciu”], tenderia a um limite “assintático”, “agramatical” e que comunica com o exterior da língua. À semelhança da proposição de Morábito, para quem a poesia imita a tradução, em Deleuze (1993: 138) o escritor é um estrangeiro dentro da língua na qual se exprime:

Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. A la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui [...] il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas.

[É o mesmo que dizer que um grande escritor é sempre como um estrangeiro dentro da língua na qual se exprime, mesmo se é a sua língua natal. No limite, ele toma suas forças de uma minoridade muda desconhecida, que lhe pertence unicamente [...] ele talha na sua língua uma língua estrangeira e que não preexiste].¹⁴

Ainda nos termos de Deleuze (1993: 140), a literatura cria uma sintaxe “en devenir”, o fora da língua, mas não o fora da linguagem. A língua que balbucia – mal designada como “língua da literatura” ou “língua literária” é, na realidade, a “mancha” da língua maior, qualquer que seja ela, por representar um uso mais restrito, menor, desequilibrado e ilegível, que escava “abaixo das histórias”, esperando encontrar “as regiões sem memória” (Deleuze 1993: 142). Nesse sentido, as grandes obras literárias desfilariam “meios inadequados”, fragmentos, alusões, pesquisas, uma fala embaraçada, ou, em suma, um balbucio.

Essa língua da literatura, que Deleuze toma como língua estrangeira elaborada dentro da língua, em Morábito é mais materna do que sua língua materna, do que as línguas

com que está ou esteve em contato, do que a língua que elegeu como língua de escrita. Uma língua disponível antes do aparecimento das línguas e que existiria, em potência, em toda e qualquer experiência infantil prévia à aquisição da linguagem. A língua gagueja e, nessa imprecisão, remete ao que este poeta e tradutor chama, mais uma vez em consonância com as explicações de Deleuze, de “capa exterior” da língua, quando se presume a existência de um sentido geral, mas de difícil apreensão (Morábito 2014: 58).

Para Octavio Paz, a poesia também gagueja, e esta é sua virtude principal. Menos por apresentar-se como a mancha que estorva a língua, como em Morábito ou Deleuze, mas porque representa o grau mais elevado da polissemia. Segundo a conclusão do capítulo dedicado à linguagem em *El arco y la lira*, ao significar duas ou mais coisas, a palavra poética nega a essência da linguagem, oferecendo-se como um “sonoro balbucio”:

La palabra, en sí misma, es una pluralidad de sentidos. Si por obra de la poesía la palabra recobra su naturaleza original – es decir, su posibilidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo –, el poema parece negar la esencia misma del lenguaje: la significación o sentido. La poesía sería una empresa fútil y, al mismo tiempo, monstruosa: ¡despoja al hombre de su bien más precioso, el lenguaje, y le da en cambio un sonoro balbuceo ininteligible! (Paz 2003: 47-8)

Fabio Morábito: uma casa para o tradutor

¿De qué petróleo íntimo
nos salen las palabras que escribimos
y a qué profundidad
brota el estilo sin esfuerzo?
¿Qué tan al fondo están las gotas de lenguaje
que nos curan
y nos redimen de la superficie
hablada? (Morábito 2012: 119)

Neste fragmento de um poema sem título, publicado originalmente em *Alguien de lava*, qual Orfeu em sua descida ao inferno, o poeta se pergunta sobre até onde descer para resgatar as “gotas de linguagem” ou “a matéria fácil como um sopro” (Morábito 2012: 120). Os resultados dessa busca “curam”. Seríamos, afinal, redimidos da “superfície falada”. Para

Morábito, a poesia parece capaz de curar, desde que encontre a “verdadeira língua materna” ou os balbucios subterrâneos, escondidos em algum lugar da memória.

Por ser “gêmea” da poesia, a tradução é definida de forma semelhante no ensaio “Traduttore truffatore”. Mostra-se como uma tarefa de “curación” (Morábito 2013: 35), no sentido de restauração ou restabelecimento da língua da poesia ou dos balbucios. “Curación” também como recuperação da saúde perdida, ou como aquisição de um estado de confiança.

Nos versos de outro poema sem título, recolhido em *Delante de un prado una vaca*, o “eu” parece estar duplamente implicado pela cisão entre o ritmo e o significado. Ele se assemelha ao poeta em busca da língua própria, e ao tradutor, em busca da língua que é própria a outrem. Sua vida se esvai nessa busca que procura conciliar dois movimentos contraditórios e infinitos: a “palavra articulada” pelos lábios (o significado, a “superfície falada”) não coincide com a que é escutada pelos ouvidos (o som, o ritmo, os balbucios ou a língua da poesia):

enfermo de un exceso de habla
y no de su carencia, como los sordomudos.
Atiendo a la palabra articulada
y a la palabra oída, que jamás se acoplan,
y en desconfiar de ambas se me va la vida. (Morábito 2012: 153)

A boa poesia, como a boa tradução, combateria essa enfermidade do “excesso de fala” e esse estado de desconfiança permanente. Proporia o “poder terapéutico y persuasivo de la sombra” (Morábito 2000: 377), cujo resultado, na tradição de especulações, teorias e comentários a respeito da tradução, foi frequentemente tachado de “traição” ao texto original ou ao autor. A sombra ou o engano seriam, na realidade, a aceitação das diferenças. Um tipo de flexibilidade que pode ter sido herdado dos ensinamentos de Octavio Paz nos comentários que dedicou à analogia. Diz Morábito:

Ningún árbol es igual a otro árbol, pero la aceptación de la semejanza entre los árboles, que nos permite reunir su heterogeneidad de formas en una sola palabra, nos libera de ellos, porque impide que nos perdamos en sus infinitas diferencias. (Morábito 2000: 377-8)¹⁵

No ensaio “Poesía y traducción I: olvidar el original”, Morábito defende que o ritmo deve ser objeto de escuta por parte do tradutor, para que este seja capaz de encontrar outros equivalentes na língua de chegada. Aposta, assim, num trabalho de recriação semelhante ao de Paz. Recorda, então, a tradução que empreendeu durante cerca de quatro anos, de toda a poesia de Eugenio Montale. O excerto é longo, mas bastante elucidativo de sua postura em relação à tradução de poesia. Ao contrário do hábito que Morábito atribui aos tradutores de Montale de subordinar o “aspecto musical” ao semântico, a tradução que ele propõe prima pelo ritmo:

Hace unos años, al embarcarme en la empresa de traducir la poesía de Eugenio Montale, tuve que pasar reseña a las traducciones ya existentes en español de ese poeta. En casi todas ellas advertí una incomprensible timidez para conservar su acentuada musicalidad. Los traductores habían subordinado el aspecto musical al aspecto semántico, obrando con ello una división que no existe en los poemas originales. Montale necesita un arranque “fuerte” en sus poemas, me refiero a un fraseo apretado en el que quede asentado la indisoluble trabazón entre sentido y sonido. De esta manera, el poeta nos transmite desde los primeros versos la condición por así decirlo “ruidosa” del universo y, por ende, el desvalimiento del hombre, que se halla rodeado de un mundo que lo rebasa a cada instante, organizado según leyes inescrutables para él. Esta premisa existencial, que no se expresa a través de significados, sino de una densidad sonora que se nos aparece como una suerte de formación geológica, antigua como el propio mundo, se disipa en las traducciones, en las que el gran ausente es precisamente el sonido. ¿Qué puede hacer entonces el traductor, con los limitados recursos de que dispone? La única respuesta sensata, me parece, es que debe intentar reconstruir, echando mano de otras coincidencias semántico-acústicas, esta misma formación rocosa, lo cual lo obligará sin duda a flexibilizar su rigor semántico, o sea a dar prioridad a los enlaces sonoros por sobre la precisión terminológica. (Morábito 2010: 3-4)

Quando o ensaio “Poesía y traducción I: olvidar el original” foi publicado, em 2010, o autor alertava para a “falta de valor” dos tradutores de poesia e dos tradutores calouros.¹⁶ Falta de coragem para se perder, frisava ele, “en la voluptuosidad de un suntuoso palacio” (Morábito 2010: 4). Esse palácio era o do ritmo, da sonoridade, da musicalidade. Lugar encantatório – quem sabe como o mar das sereias de Ulisses ou como o inconsciente humano – e que, justamente por isso, não parece desprovido de riscos, tal como ele próprio descrevia em ensaio anterior, publicado em 2000.

Em “El nado del traductor”, o nadador – que se compara ao tradutor e ao qual já nos referimos antes – está com sua mulher na casa de amigos. Para empreender o caminho de volta para casa, decide usar todas as piscinas do caminho, numa espécie de “viaje fluvial por la cadena acuática que forman las piscinas de su barrio” (Morábito 2000: 371). Machuca-se ao sair de uma delas. Logo, o que parecia um divertimento inusitado, de um jovem saudável, em pleno vigor físico e psíquico, começa a se revestir de sofrimento. Finalmente, o nadador perde o que antes lhe parecia próprio. Quando chega, por fim, a seu destino, a casa está à venda, a família se foi.

O risco do tradutor, que toca os encantos do “palácio suntuoso”, correndo o perigo de enlouquecer, ou deixa-se levar pelo prazer de frequentar a intimidade de qualquer autor como se este fosse um vizinho de bairro, parece ter feito com que Morábito tomasse certas precauções em relação ao texto de partida. Por isso, em 2013, no ensaio “Traduttore truffatore”, fala-se menos da necessidade de uma casa do que de um “quarto próprio”, um “espaço exíguo, mas suficiente” (2013: 36) para o tradutor. Um lugar de reclusão e de invisibilidade como o da concha onde se escondia o ponto de teatro.

Uma “pequena caixa semi-circular embutida na parte central do proscênio, fechada para o público, mas aberta para o palco” (Fraga 2006: 246). O ponto se escondia nela, de forma a auxiliar “os artistas soprando-lhes as falas nos casos de eventuais lapsos de memória” (*idem, ibidem*). Esse funcionário das companhias dramáticas dos séculos XIX e primeira metade do XX, devia ter a “sensibilidade para distinguir um lapso de memória das pausas exigidas” pelo ator. Além disso, sua “voz deveria ser colocada na justa medida para que, ouvida pelos intérpretes, não o fosse pelo público” (*idem*: 247).

No excerto abaixo, o “apuntador” [“ponto”] é comparado com o tradutor; o ator com o autor do texto a ser traduzido. Finalmente, o público do teatro são os leitores, que não devem notar o trabalho de “compostura” [“composição”] e “curación” [“restauração”] empreendido por esse funcionário invisível, mas indispensável:

De hecho, quizá a nadie más se parece el traductor como al apuntador de teatro. El apuntador, oculto en la concha del proscenio, sopla los parlamentos de la obra a los actores, pero no lo hace de una manera neutra, como mero apuntador, sino con un estilo actoral; imita a los propios actores, adelantándose a lo que espera oír de los labios de ellos. Al imitarlos, es a su vez imitado por ellos, que

escuchan sus parlamentos susurrados con fervor escénico. El apuntador es pues otro actor, no un mero soplón, ya que el apremio de la puesta en escena hace que los parlamentos deban venir ya *actuados* por él, y por ello es tan actor como los que pisan el escenario, pero un actor parásito, que se proscribe a sí mismo un estilo propio y pronuncia los parlamentos con el estilo del actor al que le sopla las palabras; es el actor de las múltiples actuaciones y de los múltiples rostros, que emigra de un personaje a otro, de una modulación a otra, cuidando de no imprimir a sus palabras ningún acento personal. (Morábito 2013: 36)

Próximo daquele espaço anterior à aquisição das línguas, “feliz interlúdio” onde se ensaiam “todas as emissões possíveis” (Morábito 2013: 40), o tradutor captura a “verdade intacta” ou o ritmo do poeta. Traduz essa linguagem não-verbal com outra linguagem não-verbal. Mas nada disso lhe pertence. Por isso, oculta-se como autor, tanto quanto o ponto oculta-se como ator. Ambos imitam uma inflexão. Da mesma forma que o modesto porém genial funcionário de teatro sopra a fala do ator com a modulação dramática que ela deve adquirir em cena, o tradutor permite que o autor escute a sua própria entonação na língua estrangeira.

Octavio Paz: poesia de comunhão

El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. (Paz 1990: 108)

Seguindo uma linhagem que atribui a Baudelaire no livro *Los hijos del limo*, Paz acredita que tudo no mundo são signos traduzidos. O original, conclui, não existe. Traduzir seria o mesmo que repetir com variações. Daí, no excerto acima, a ênfase dada à “mudança contínua” e à “perpétua metamorfose”. Da mesma forma que “maçã” em português traduz um signo não-verbal, “apple” em inglês ou “pomme” em francês também o fazem. Mas como qualquer uma dessas maçãs já é uma tradução do mundo não-verbal para o mundo verbal, o original não existe porque é sempre uma tradução. Ou, afirmação inversa, mas que segundo Paz indicaria a mesma noção, todas as palavras e todos os textos de todas as

línguas, ainda que se proclamem como uma tradução, são originais porque a maçã essencial não existe.

Quando lê-se num texto a palavra “maçã”, usada de forma literal – sobre uma mesa, suponhamos – essa palavra, traduzida, vai continuar sendo uma “maçã” na tradução porque não é uma metáfora. Isto não impede, entretanto, que um tradutor ou mesmo um leitor brasileiro, ao imaginá-la, pense numa fruta pequena, entre avermelhada e amarelada, como a maçã gala, e que um argentino pense numa maçã grande, inteiramente vermelha e com uma casca brilhante.

A “literalidade” do título *Traducción: literatura y literalidad* não existe porque sempre remete a diferenças. “El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo” (Paz 1990a: 12). Como para Saussure, cada língua compõe um sistema e a tradução repõe as diferenças inerentes a sistemas linguísticos diferentes. Na poesia, entretanto, a tradução dessas diferenças não repousa unicamente no par signo-referente ou significado-significante. Reveste-se de complexidade, pois para Paz a unidade mínima de significação da poesia não está na palavra, mas na “frase verbal”, sempre dotada de ritmo. É nesse sentido que ele confessa seu fracasso ao traduzir William Carlos Williams, rotulando suas tentativas de “aproximações” que por vezes chegavam a “transposições” (Paz 1991: 123). Não seriam traduções, ou melhor, não seriam “recriações”, porque não teria encontrado o ritmo de sua poesia.

O risco de fracassar na tradução de poesia é elevado. Por outro lado, se bem sucedida, a recriação apontaria com grande acuidade para a possibilidade de comunhão entre os homens graças ao uso de correspondências. A tradução funda-se na diferença: “isto é aquilo”, “isto é como aquilo”, recorda Paz (1990: 109) no ensaio “Analogía e ironía”. Criam-se pontes, que não chegam a transformar isto naquilo, mas que constroem uma relação. Se na tradução em geral esta relação se evidencia com o uso de termos distintos – a “maçã” responde por “apple” – na tradução de poesia aproximam-se ritmos.

A analogia, continua explicando Paz – tão convicto do poder da experiência poética quanto os poetas românticos aos quais se refere em “Analogía e ironía” – é o que “sonha” que a alteridade pode se converter em unidade. É o que sonha, pode-se acrescentar, que os homens sejam um só homem através do “ritmo universal”. A analogia ordena a pluralidade e

a heterogeneidade. Com ela, aceitam-se as diferenças, não porque tenham sido suprimidas, mas porque o acento é colocado no que “isto tem daquilo” e não no que “isto é diferente daquilo”. Ao combater a irredutibilidade de ritmos opostos, a tradução de poesia concebe-se como comunhão.

A tradução por meio de analogias, somada à percepção de que o poeta, o tradutor e mesmo o leitor ou o crítico traduzem o não-verbal em linguagem verbal, fizeram com que Paz concluísse, na década de 1970, que para acessar a poesia devia-se passar da expressão pessoal para uma experiência com a linguagem em geral. Essa experiência seria a busca da alteridade, tão defendida por Meschonnic, ao sublinhar que a tradução reconhece que “a identidade só acontece pela alteridade” (2010: 4). Para ambos, pode-se falar de uma ética do traduzir, contra o etnocentrismo. Segundo Meschonnic “o ético só é verdadeiramente ético quando pratica a poética” (2010: 15).

Em Paz, no entanto, esta atitude implicaria deixar o “estilo” pessoal para se dissolver na presença do outro, que por sua vez faria o mesmo com o outro, a poesia refletindo um movimento infinito de consciências distintas, embora interligadas pela linguagem. O poeta, o tradutor, o leitor e o crítico “se sirven del lenguaje para hablar”, mas são, igualmente, “el lenguaje [que] habla a través de ellos. La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor” (Paz 1990: 109).

Paz leva às últimas consequências a compreensão que atribui ao primeiro romantismo europeu de que a “analogia universal” mostra-se como ritmo ou “frase verbal” na poesia. Acaba, desta forma, por reverter uma das principais heranças desse movimento: a da excepcionalidade ou genialidade do poeta. É nesse sentido que ele passa a trilhar um caminho em direção ao que chamava de região de “transparência”, no qual o “eu” do poeta já não tem importância. Esta, afinal, seria a face “civilizadora” da tradução, capaz de apresentar-nos uma imagem do outro e assim obrigar-nos a reconhecer que “el mundo no termina en nosotros y que el hombre es los hombres” (1991: 186).

Bibliografia

Adechadera, Fabiola Fernandez (2014), *Fabio Morábito: poéticas del vaivén. Extranjería, lengua y memoria*, dissertação, Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, Departamento de Letras Modernas, FFLCH-USP, <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-03102014-171112/pt-br.php>> (último acesso em 21/02/2017).

Chomsky, Noam (1998), *Linguagem e Mente: pensamentos atuais sobre antigos problemas*, trad. Lúcia Lobato, Brasília, Editora da UnB.

Deleuze, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, ed. de Minuit.

Derrida, Jacques (2002), *Torres de Babel*, tradução de Junia Barreto, Belo Horizonte, Editora da UFMG.

Fraga, Eudinyr (2006), "Ponto", in: Guinsburg, J.; Faria, João Roberto; Lima, Mariangela Alves de (orgs.), *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*, São Paulo, Perspectiva, 246-7.

Jakobson, Roman (2007), "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia", *Linguística e Comunicação*, tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 34-62.

Kristeva, Julia (1994), *Estrangeiros para Nós Mesmos*, trad. Maria Carlota Carvalho Gomes, Rio de Janeiro, Rocco.

Meschonnic, Henri (2010), *Poética do Traduzir*, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Perspectiva.

Morábito, Fabio (2000), "El nado del traductor", *Acta Poetica*, nº 21, UNAM, 371-379, , <<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/59>> (último acesso em 21/02/2017).

-- (2010), "Poesía y traducción I: olvidar el original", *Periodico de Poesía, Cartapacios/Fracternidades*, nº 35, UNAM, 1-4.

-- (2012), *Ventanas encendidas. Antología poética*, edición de Juan Carlos Abril, Madrid, Visor.

-- (2013), "Traduttore truffatore", *Caracol*, nº 5, FFLCH-USP, junho, 34-42, <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/69240>> (último acesso em 21/02/2017).

-- (2014), *El idioma materno*. Madrid, Sexto Piso.

Nancy, Jean-Luc (2002), *À l'écoute*, Paris, Galilée.

Paz, Octavio (1969), *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México D.F., J. Mortiz.

-- (1990), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

-- (1990a), *Traducción: literatura y literalidad*, 3a ed., Barcelona, Tusquets.

-- (1998) *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

-- (1991), *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral.

-- (2003), *El arco y la lira*, México, FCE, 2003.

-- (2004), *Obra poética II. 1969-1998*, edición del autor, Barcelona, Círculo de lectores; FCE.

Ricoeur, Paul (2015). *O si-mesmo como um outro*, trad. Ivone C. Benedetti, São Paulo, Martins Fontes.

Livia Grotto doutorou-se em Teoria e História Literária (UNICAMP) com a tese *Palavras e disparates, sobre Historia universal de la infamia de Jorge Luis Borges e Doña Juana la Loca de Ramón Gómez de la Serna*. Atualmente, realiza pós-doutorado na USP a respeito das figurações de escritores-tradutores como Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Fabio Morábito e Juan Villoro, pesquisando, igualmente, as relações entre tradução e cultura em obras de Juan José Saer, José María Arguedas e Carlos Fuentes. O livro *Disfarces do invisível, duplicações da história na obra de Ricardo Piglia* (Annablume, 2009) é resultado de seu mestrado.

NOTA

¹ Este artigo vincula-se a um projeto de pós-doutorado, supervisionado pela Prof. Ana Cecilia Olmos e desenvolvido na Universidade de São Paulo com o apoio da FAPESP / CAPES, processo nº 2015/03779-5.

² O título desta ópera de Tommaso Landolfi, publicada em 1953, foi originalmente concebido com letras capitais, LA BIERE DU PECHEUR. Assim, em francês, mas sem os acentos, permite que a palavra "PECHEUR" conserve sua ambiguidade, podendo ser compreendida como "pecador" [pêcheur] ou "pescador" [pêcheur]. Esta hesitação combina-se, por sua vez, com "bière", que pode significar *cerveja*, *ataúde* ou mesmo *féretro*.

² Para Meschonnic, a subjetivação, o ritmo, a prosódia e o sentido, compreendidos como continuidade ou como aquilo que está se fazendo durante a leitura, seriam os elementos do texto que deveriam perdurar na tradução. A noção de discurso de E. Benveniste respalda, assim, o tipo de tradução que propõe, pois não se trata de traduzir a língua, mas o discurso: “A dupla condição da grande tradução é clara. Seus dois componentes aí são inseparáveis: uma subjetivação generalizada da linguagem que faz disto a invenção de um sujeito, a invenção de uma historicidade, e é o que dura [...]; uma intuição da linguagem como contínuo de ritmo, de prosódia, uma semântica serial” (Meschonnic 2010: LXIII). Meschonnic privilegia a manifestação de um sujeito através do discurso, pois o autor elaboraria o texto literário ao mesmo tempo que se elabora, enquanto sujeito, através desse texto. Por isso, ao considerar a tradução, o autor adota uma postura vigilante, a fim de que esta traduza o discurso, não apenas a língua, palavra por palavra ou frase por frase. Trata-se de traduzir a escolha feita dentro da língua, e que se repete a cada nova leitura, quando a série rítmica, prosódica e semântica volta a se produzir. Desse modo, a tradução destacaria a maneira pela qual a língua se manifesta como particularidade, evidenciando a alteridade do ponto de vista linguístico, cultural e histórico, ou, noutras palavras, a alteridade como especificidade que se constrói a cada texto.

⁴ O conto, pontua Morábito, tem, como a poesia, mais relação com a oralidade e está, igualmente, destinado a valer por si próprio, fora do volume que o inclui. Por isso Morábito, autor de um único romance – *Emilio, los chistes y la muerte* (2009) – é um poeta que, como todos os poetas, “não escreve livros”.

⁵ Apesar da coincidência com o título do livro que Paul Ricoeur publicaria na França em 1990, *Soi-même comme un autre* (no Brasil, *O si-mesmo como outro*, 2015), para este filósofo as “variações imaginativas” do “ego” ou do “eu” seriam dadas pela *mimese* proporcionada pela narração, quando o leitor “atualiza” o texto.

⁶ “El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar” (Paz 2003: 57).

⁷ O ritmo, em Paz, proporciona a experiência de um tempo que é todos os tempos e, nesse sentido, é a-histórico. Meschonnic, diferentemente, considera que o ritmo comporta a historicidade de um sujeito 139 uma época. Essa notável desavença permite compreender, de um lado, a condenação deste último às traduções de traduções e, no caso de Paz, vários de seus “experimentos” com a linguagem. Entre eles, a tradução que empreende do poeta Matsuo Basho (1644-1694) entre 1955 e 1956, sem falar nem escrever o

japonês, embora contasse com a ajuda de um “colaborador”, o poeta japonês Eikichi Hayashiya. Outro “experimento”: o longo poema *Renga*, publicado pela primeira vez em 1971, que além de “traduzir” uma forma oriental para uma forma ocidental, foi escrito com três outros poetas, de línguas diferentes e em línguas diferentes – Jacques Roubaud em francês, Edoardo Sanguinetti em italiano, Charles Tomlinson em inglês e o próprio Paz em espanhol – como se os quatro, reunidos, fossem instrumentos de um único autor: a linguagem.

⁸ O personagem-nadador é inspirado no conto de John Cheever, “The Swimmer”, publicado em 1964 na coletânea *The Brigadier and the Golf Widow*. Na adaptação para o cinema realizada por Frank Perry em 1968, o personagem de Cheever é revivido pelo ator Burt Lancaster.

⁹ Na equivalência saussuriana o signo, ou a palavra, estabelece uma relação indissociável entre o significado (conceito) e o significante (imagem acústica). Essa noção de palavra, embora seja operacional, não se prestaria, segundo Meschonnic, a compreender a linguagem. O texto não seria, afinal, uma série de palavras ou de descontinuidades colocadas umas detrás das outras. Tomar a linguagem como um conjunto de palavras seria o mesmo que desconhecer que esta última é uma enunciação, ou o discurso de um sujeito.

¹⁰ Estreiteza da linguagem, sitiada pela língua nativa, que também é notada por Paz, não só em *El arco y la lira*, quando descreve o poeta que hesita entre as palavras que lhe pertencem e as que se amontoam nos livros ou nas ruas (Paz 2003: 45), também em *Traducción: literatura y literalidad*: “las lenguas que nos sirven para comunicarnos también nos encierran en una malla invisible de sonidos y significados, de modo que las naciones son prisioneras de las lenguas que hablan” (Paz 1990: 12).

¹¹ “In Limine” é também o título de um poema de Eugenio Montale, autor cujas obras completas foram traduzidas por Morábito. Para uma análise mais detalhada do poema e do vínculo poesia-lugar em Morábito, cf. Adechedera (2014).

¹² A “afasia universal”, tal como se refere Jakobson (2007, 53) ao estado pré-linguístico de certa afasia drástica, não parece adequada para Morábito, pois se relaciona com uma enfermidade e com a impossibilidade de aprender a falar. Em Morábito, tanto o aprendizado da fala como a aquisição dos sentidos se mantêm como horizontes futuros, que, no entanto, retiram-nos definitivamente do paraíso pré-linguístico, onde existiria o prazer de viver com os sons puros.

¹³ Como nos explica Jean-Luc Nancy (2002: 16-7), ao recuperar o sentido de “escutar” e de “estar à escuta”: “le mot 'écoute' a désigné un lieu d'où écouter en secret. 'Être aux écoutes' consista d'abord à être placé en un lieu dérobé d'où pouvoir surprendre une conversation ou une confession. 'Être à l'écoute' fut une expression d'espionnage militaire avant de revenir, par la radiophonie, à l'espace public, non sans rester aussi, sur le registre téléphonique, une affaire de confidence ou de secret volé”. Ver, neste mesmo ensaio, a bela distinção entre “entendre” [ouvir] e “écouter” [escutar].

¹⁴ Trata-se da língua estrangeira e consubstancial que parece incomodar Julia Kristeva (1994: 22-3) ao discorrer sobre a experiência de aquisição do francês e a incômoda permanência de sua língua materna, o búlgaro:

“Você tem o sentimento de que a nova língua é a sua ressurreição: nova pele, novo sexo. Mas a ilusão se despedaça quando você se ouve, no momento de uma gravação, por exemplo, em que a melodia de sua voz lhe volta esquisita, de parte alguma, mais próxima da gagueira de outrora do que do código atual”. Interessa notar que no ensaio “Bégaya-t-il” Deleuze não traça uma cisão entre prosa e poesia.

¹⁵ É mesmo difícil não ouvir, neste fragmento do ensaio de Morábito, um eco de Octavio Paz em *El mono gramático*: “La arboleda es intraducible: es ella y sólo ella. No se parece a las otras cosas ni a las otras arboledas; tampoco se parece a ella misma: cada instante es otra. Tal vez exagero: después de todo, siempre es la misma arboleda y sus cambios incesantes no la transforma ni en roca ni en locomotora; además, no es única: el mundo está lleno de arboledas como ella. ¿Exagero? Sí, esta arboleda se parece a las otras, pues de otra manera no se llamaría arboleda, sino que tendría un nombre propio; al mismo tiempo, su realidad es única y merecería tener de veras un nombre propio” (Paz 1998: 91). A concepção de analogia de Paz, na sua relação com a tradução, é retomada na última parte deste artigo.

¹⁶ No momento de redação de seu ensaio, Morábito convivia com muitos destes tradutores iniciantes: seus alunos no curso de tradução literária, ministrado na Universidad Autónoma de México.