

## O POEMA QUE ESTRADA COM O SOL: A TRADUÇÃO PARA ALÉM DA MELANCOLIA

*João Alves Rocha Neto\**

### RESUMO:

Este trabalho pretende, a partir da frase “tradução é uma forma”, retirada de *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, pensar uma concepção da prática tradutória que não seja vinculada à experiência da melancolia, assim, parece se abrir um novo caminho para a tradução, colocando-a ao lado da noção de metamorfose. Para isso, trazemos pelo menos duas experiências de tradução: as traduções do poeta alemão Hölderlin e da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução; Melancolia; Metamorfose.

### I

\_\_\_\_\_ este é um abrigo na orla do bosque – metade árvore,  
metade construção de ramos mortos;  
nesta árvore de vida, o declive do telhado é firme, impenetrável à  
erosão da chuva (LLANSOL, 1993, s/p).

Este é o abrigo de Hölderlin, descrito em *Hölder, de Hölderlin*, de Maria Gabriela Llansol: um abrigo metade árvore, metade construção de ramos mortos, uma árvore de vida impenetrável à erosão da chuva. Sabemos, através da História, que Hölderlin desejava, profundamente, o retorno a uma época na qual homens e deuses conviviam intimamente. Desejava o retorno ao mundo cantado pela literatura grega. Sabemos também que a loucura o abateu quando viu o amor escorrer pelos dedos, quando o amor lhe pareceu “distante como a palma da mão” (LLANSOL, 1993, s/p). Sua razão de partir não seria o amor? Refiro-me a Charlotte, mulher por quem nutriu uma paixão e que teve

---

\* Doutorando em Literatura Comparada, linha Literatura e Psicanálise, na Faculdade de Letras da UFMG.

uma morte precoce, ou Diotima, como ela aparece em seus poemas. Sabemos que Hölderlin vagou, por algum tempo, por paisagens, de certa forma, desconhecidas: “Strasbourg – Lyon – Colmar – Belfort – Besançon, o Val do Dougs, Dôle, Châlon, o Val do Saône, Maciço Central, Clermont-Ussel, Tulle, Périgueux, Isle e, por fim, Bordéus” (LLANSOL, 1993, s/p).

Passou boa parte de sua vida em um quarto, no alto de uma torre em Tübingen, sul da Alemanha, que dava para o rio Nechar. Um dos seus últimos trabalhos foi a tradução de *Antígona*, de Sófocles, trabalho pelo qual sofreu críticas contundentes da parte de seus contemporâneos. Essas críticas focavam-se, basicamente, no caráter literal de suas traduções, naquilo que seus contemporâneos denominaram de “monstruosas literalidades” (CAMPOS, 1977, p. 98). Por exemplo, ele traduz a frase do grego que, na versão universitária de *Antígona*, publicada pelas edições *Belles lettres*, aparece como *quelques propos te tourmante*, ou seja, “algum propósito te atormenta”, por “tua fala se turva de vermelho”. O salto enorme entre as duas traduções se revela, como nos conta Haroldo de Campos, em seu texto “A palavra vermelha de Hölderlin”, pela tradução do verbo *kulkbáino*:

O verbo *kulkbáino* significa em grego: “tem a cor escura da púrpura” e que, em sentido figurado [...] quer dizer: “estar sombrio, estar mergulhado em reflexões, meditar profundamente sobre qualquer coisa”. Schadewaldt acrescenta: “A expressão grega soaria numa imitação literal: ‘tu purpurejas uma palavra’. *Purpurejar* [...] procede aqui da cor vermelho-escura que assume o mar quando está próxima uma tempestade”. Hölderlin escandalizou seus contemporâneos (inclusive os poetas...) porque, com intuição de poeta, preferiu à pálida convenção do sentido translato a força da metáfora original [...]. (CAMPOS, 1977, p. 99)

Hölderlin opta pelo vermelho do verbo. A metáfora do tormento parece não lhe interessar. Como se sua língua fizesse “parte com o céu da boca” (LLANSOL, 1990, p. 7). Como se sua língua nascesse, tal qual observamos em *Um beijo dado mais tarde*, de Maria

Gabriela Llansol, do balido e do sangue vertido de uma cabra<sup>1</sup>. Sua língua não tem impostura. Sua palavra é vermelha. Talvez Hölderlin tenha escolhido o vermelho do verbo *kulkeháino*, devido ao seu pouco conhecimento da língua grega, ou porque o sentiu como poeta. Desejava sair de sua época e habitar o mundo cantado pelos aedos:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa. [...] (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Essa é uma das descrições de Lukács para o que ele chama de “a era da epopeia”, época a que Hölderlin parece querer remontar com sua experiência, e com seus escritos. Remontar uma era em que “o mundo é vasto e no entanto é como a própria casa”. Porém, para desilusão de Hölderlin, essa era já havia passado: “[...] os deuses da Grécia morreram?” Era a forma de afirmar, perguntando, que os deuses da Grécia morreram. ‘Sim, morreram’, comprovou Hölderlin, sabendo o que lera. “E eu, suspirou, como viver sem essa diferença entre os deuses e os homens?” (LLANSOL, 1993, s/p)

Como viver com tal comprovação? Como viver com a sensação de que algo está perdido e que esse algo é o que mais importa? Essa parece ter sido uma questão para Hölderlin, tendo em vista o seu desejo de remontar em seu tempo a era das epopeias. E o que isso tem a ver com a prática tradutória? Para isso, adentremos no campo das relações entre tradução e melancolia.

## II

Segundo Susana Kampff Lages, a relação entre tradução e melancolia se dá pelo fato de que o tradutor sofreria de um mal: a impossibilidade da correspondência total do

---

<sup>1</sup> Faço referência à seguinte citação do livro *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol: “\_\_\_\_\_ prendeu a cabra a um castanheiro que se via pela janela, mas estava longe; a cabra não deixava de se ouvir e, mesmo depois do pôr-do-sol, balia; disse que ia cortar-lhe o som, e dirigiu-se para ela com a mão direita e uma faca; o pêlo agitou-se sem balir, e ficou a sangrar; mais nenhum ruído atravessou nosso sossego, mas uma segunda língua, com parte no céu da boca, principiou a nascer-lhe e foi ela a voz”.

texto traduzido com seu original. Tal postura leva o tradutor para a posição do melancólico, pois este é, justamente, quem não consegue lidar com a perda. Para um tradutor essa parece ser uma questão fundamental, já que o trânsito de uma língua a outra nunca se dá de forma completa ou uniforme. Sempre há o intraduzível, isto é, sempre haverá algo que se perderá nesse trajeto. Há também, na tradução, o desafio de se traduzir ideias abstratas em representações concretas, o que leva o tradutor a mais uma sucessão de perdas, já que não há, também, correspondência total nessa direção. O tradutor se vê, então, acuado diante desta tarefa impossível: traduzir. E essa parece ser, também, a posição do melancólico:

Prisioneiro de uma idealização do tempo passado, o melancólico sofre na pele e na alma, de um mal-estar que provém da consciência demasiado aguçada de uma situação: apanhado entre um passado que o atrai com a (falsa) promessa da prazerosa satisfação total do desejo – que no limite confina com a morte – e um futuro que acena, como numa miragem, ao longe, com o objeto desejado. Seu maior e único desejo seria aquele de eliminar completamente as marcas do tempo, congelá-lo na eternidade de um presente que incluisse em si as duas outras dimensões temporais, sem o sofrimento decorrente do reconhecimento dessa impossibilidade e da realidade inquestionável da separação. (LAGES, 2007, p. 63-64)

O problema é que não se pode “congelar o tempo”, não se pode voltar aos “afortunados tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados” (LUKÁCS, 2000, p. 25). O tempo é implacável. Mas como lidar com isso então? Se “filosofia é nostalgia, o impulso de sentir-se em casa em toda parte” (LUKÁCS, 2000, p. 25), como nos diz Novalis, poderíamos pensar assim a tradução? Como esse impulso à casa, ao familiar? Sobre isso me lembro de Freud, em seu texto “O estranho”:

Acontece com frequência que os neuróticos de sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no sexo genital feminino. Esse lugar *unheimlich* [estranho], no entanto, é a entrada para o antigo *Heim* [lar] de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. [...] Nesse caso, também, o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimlich*, familiar. (FREUD, 1996, p. 262)

Dessa forma, os caminhos que nos levam de volta à casa não são tão claros. Nas veredas do tradutor sempre há o estranho. Sempre há o que escapa. Sempre há o que perder. Sempre há “uma pedra no meio do caminho” (ANDRADE), e essa pedra é tudo, pois é diante dela que o tradutor traçará sua direção: continuar na posição melancólica de querer decifrá-la por completo, de querer tomá-la para si, sabendo que ela jamais será sua; ou colocar-se no trabalho de caminhar com ela, sendo assim “fiel” à pedra no meio de seu caminho. O que pretendo aqui é focar-me, justamente, nesta última hipótese e ver até onde ela pode nos levar.

### III

No trabalho de Freud, intitulado “Luto e melancolia”, o autor faz uma distinção entre esses dois campos, embora ambos tenham como base a perda do objeto amado. Mas há uma diferença, essencial, que coloca o luto em um lugar diferente da melancolia: no luto é possível trabalhar essa perda, ao passo que na melancolia, não. No luto, tal perda se dá no âmbito da consciência enquanto que na melancolia isso se dá no inconsciente. O melancólico sabe que perdeu algo, mas não sabe o quê. Outra diferença é que na melancolia há, diferentemente do luto, o que Freud chama de “diminuição da auto-estima”: “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (FREUD, 1996, p. 251). Segundo Freud, essa “diminuição de auto-estima” seria o começo do processo da melancolia em que o melancólico, numa tendência narcísica (que leva o sujeito a ser hostil a um objeto exterior), identifica a si mesmo, o ego, como objeto exterior e, então, como Narciso, lança toda hostilidade para tal objeto. Acontece, portanto, que o alvo de tal hostilidade é o próprio sujeito. Freud aponta, então, nesses casos, a possibilidade de suicídios na melancolia, dado que o próprio “ego” volta-se para si mesmo como se fosse um outro. Esse caráter narcísico da melancolia remete-me, obviamente, à premissa de Arthur Rimbaud, escrita em uma carta para seu professor George Izambard:

Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense. – Pardon du jeu de mots. – Je est un autre (RIMBAUD).

Vejo aí, nas palavras de Rimbaud, algo próximo ao processo melancólico descrito por Freud. Quando Rimbaud diz *Je est un autre* parece-me possível aproximar tal noção ao processo do melancólico de reconhecer a si mesmo como um objeto, melhor dizendo, como um outro. E aí reside sua força destrutiva. Porém, não vejo melancolia nas palavras de Rimbaud. Pelo contrário, lendo sua carta na íntegra, nota-se que para ele o poeta é um rebelde, é aquele que porta o novo. Para Rimbaud, naquele momento, o novo estava em uma nova concepção de poesia, “a poesia objetiva”, que se contrapõe “à poesia subjetiva” que ele coloca do lado de seu professor, do lado da tradição. Uma postura moderna, mas não melancólica, creio. Mas onde residiria, então, tal diferença?

É muito curioso quando Rimbaud diz «Je pense: on devrait dire: On me pense. – Pardon du jeu de mots». Curioso, pois ele marca como “um jogo de palavras” o momento de uma subversão no campo da subjetividade que o levará a afirmar, logo depois, que *Je est un autre*. O que gostaria de marcar aqui é que esse jogo de palavras é essencial para a fuga de uma posição melancólica, pois dessa maneira deslocamos uma posição subjetiva para uma posição objetiva, como propõe Rimbaud em sua carta ao professor Izambard. Mais que objetiva, diria formal. Esse jogo de palavras nos leva à forma, a uma certa materialidade da linguagem. Isso faz com que pensemos em uma outra noção de “eu”, despido de qualquer subjetividade. Mas que “eu” seria esse?

Sobre isso, recorro às palavras de outra escritora, Maria Gabriela Llansol: “na palavra, havia o poço e o jogo. O jogo, disse-lhes, consiste em dançar nos bordos do poço. / – Os bordos do risco? – perguntaram. /– Sim. O bordo é eu” (LLANSOL, 1997, p. 9). O jogo, podemos pensar aqui, como o que podemos fazer com a linguagem, “o jogo de palavras” que escreve Rimbaud em sua carta, e o poço o que a linguagem não alcança. Nessa dança, proposta por Llansol, o “eu” parece encontrar-se nas bordas do

risco: “entre os prazeres do jogo e os perigos do poço” (LLANSOL, 1990, s/p). Como um equilibrista na corda bamba. Para suportar esse risco, que aqui vejo em sua polissemia como perigo e traço, é preciso que o “eu” tome consistência de corpo. Que não seja mais da matéria etérea advinda da subjetividade. Mas de que corpo trata essa consistência? Qual corpo suportaria as bordas desse risco? Que corpo suportaria esse limite tão tênue entre os prazeres do jogo e os perigos do poço? A letra, responderia. O corpo da letra é a consistência necessária para o “eu” que desponta. Sua materialidade.

#### IV

A matéria que aqui vislumbro é feita de traços, linhas, contornos, pois, se pudéssemos imaginar alguém que pegasse o início da primeira letra de um livro, o final da última e os esticasse, o que teríamos como resultado seria uma linha. Um risco. E essa linha, esse risco, dá voltas, faz contornos, interrompe-se, a fim de formar as letras, as palavras, as frases, os espaços vazios, o texto. Ela é quem nos dá acesso ao visível, pois, sem elas, estaríamos perdidos num mundo que desconhecemos quase por completo. São elas, as linhas, que nos dão a ver um outro mundo, pois se há mundos no mundo, eles só são visíveis através das linhas que seguem o texto. São essas linhas que nos dão a ler esses mundos. E são essas linhas, como já disse, a base das letras.

O conceito de letra, formulado por Jacques Lacan, é muito caro ao campo da psicanálise, pois é ela, segundo Lacan, quem faz a borda entre o saber e o gozo:

Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?

A borda do furo do saber, não é isso que ela desenha? E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz de sua boca ‘ao pé da letra’ não lhe conveio desconhecer, como poderia a psicanálise negar que ele existe, esse furo, posto que, para preenchê-lo, ela recorre a invocar nele o gozo? (LACAN, 2003, p. 18)

Letra/Litoral. Lugar que delimita dois campos estrangeiros. Delimita, mas marca também um encontro. Para que possamos visualizar esse litoral, e até mesmo tentar

compreendê-lo, Lacan, no texto “Lituraterra”, nos relata sua viagem de volta do Japão, na qual, por um desvio de rota causado pela desconfiança dos soviéticos que temiam revelar a algum espião suas instalações militares na Sibéria, sobrevoou “aquilo que da Sibéria é planície, planície desolada de qualquer vegetação a não ser por reflexos, que empurram para a sombra aquilo que não reluz” (LACAN, 2003, p. 21). Nesse sobrevo, Lacan pôde observar sulcos formados por pequenos rios que, da altura com que os via, pareciam-lhe traços dos quais não se podia ver de onde começavam nem onde terminariam. O que se via era tão somente traços sobre uma superfície branca. Traços que rasuravam o branco daquela paisagem. Lituras. Puras lituras: “rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral se faz terra. *Litura* pura é literal” (LACAN, 2003, p. 21).

Para Lacan, o abrigo da materialidade da linguagem estaria justamente na passagem de Literatura para *Lituraterra*, lugar onde o litoral se faz terra, onde se é literal, onde se é letra: “[...] a letra é ainda mais elementar que o significante, uma vez que ela reporta ao escrito e ao que há de mais fundamental no escrito, em sua redução ao puro traço, à pura inscrição [...]” (BRANCO, 2000, p. 23) Lugar de borda, de risco. “Superfície/corpo onde se escreve e se inscreve um sujeito” (BRANCO, 2000, p. 23).

Nesse lugar, podemos dizer, literalmente, que o sujeito está em risco. Ele é um risco, um traço. E é nesse lugar, onde o sujeito está em risco, que gostaria de situar o tradutor, pois, aí, ele não poderá mais tomar uma posição melancólica, pois o risco, aqui, não se reduz somente à metáfora do perigo. Perigo que o sujeito melancólico conhece bem de perto, pois, por não suportar a perda do objeto amado, por identificar a si próprio, no âmbito do inconsciente, como esse objeto perdido e não suportando a premissa de que “Je est un autre”, pode se perder para sempre “no outro perdido” (LLANSOL, 1993, s/p), isto é, o limite com a morte fica cada vez mais estreito.

O risco continua, mas agora ele também é traço e com isso entramos no campo das “monstruosas literalidades” das traduções de Hölderlin, aquele que foi se perdendo justamente quando o amor se distanciava cada vez mais (refiro-me, mais uma vez, a Charlotte). É a partir das “monstruosas literalidades” de Hölderlin e com a ajuda de outro

alemão, Walter Benjamin, que tentarei abrir uma nova direção para a prática tradutória que não seja a da melancolia.

## V

No seu texto, “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin nos diz que a “tradução é uma forma” (2008, p. 67). Segundo ele, para compreendermos a tradução dessa maneira teríamos que nos deter ao original, pois é nele que “reside a lei dessa forma” (BENJAMIN, 2008, p. 67). É no original que, segundo Benjamin se encontra a sua potência de traduzibilidade. O original possui em si mesmo uma potência de tradução e, sobre isso, cabe-nos refletir sobre duas questões: “encontrará a obra, dentre a totalidade de seus leitores, seu leitor adequado? Ou então, mais propriamente: admitirá ela, em conformidade com sua essência, tradução, e, conseqüentemente (em consonância com o significado dessa forma), a exigirá também?” (BENJAMIN, 2008, p. 67).

Para Benjamin, um dos caminhos para o original é sua tradução, mas tal caminho pode ser difícil, pois, há pelo menos três etapas enunciadas aí: se haverá tradutor para ele; se ele admitirá tradução; e ainda, se exigirá tradução. Nessa perspectiva benjaminiana, o tradutor parece ainda se encontrar numa posição melancólica, e até mesmo subalterna, diante do original, pois este parece ditar as regras a que o tradutor deve seguir. Seria como se ele, o tradutor, estivesse completamente a mercê daquilo que se coloca como perdido, dado que nos é impossível chegar à totalidade do original, pois, como já vimos, se ele comporta uma potência de tradução, carrega consigo, também, sua intraduzibilidade. Como sair então dessa posição?

Cabe lembrar, aqui, as forças de liberdade que, segundo Barthes, residem na literatura. Essas forças são trabalhadas por esse autor, no texto *Aula*, através daquilo que ele denomina como “responsabilidade da forma”:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele

exerce sobre a língua. [...] O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela. (BARTHES, 1977, p. 17)

A literatura, o texto literário, carrega consigo “forças de liberdade” e será justamente a essas forças que o tradutor deverá se valer para sair da posição de melancólico e, a partir da compreensão dessas forças, poderá entender melhor que a “tradução é uma forma”.

O que diz uma ‘obra poética’? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretende comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial) não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o ‘poético’? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, poeta? (BENJAMIN, 2008, p. 66)

Dessa forma, a partir das palavras de Benjamin, podemos conceber um tipo de tradução que não seja pautada somente na comunicação, pois se levarmos a sério a insígnia formulada por ele de que “a tradução é uma forma” o tradutor será levado à “responsabilidade da forma”, como Barthes a formulou, e assim chegaria a uma possível saída para sua posição melancólica: a forma. Ela levará o tradutor para uma espécie de literalidade. Lança-o num litoral: espaço que se difere das fronteiras, pois separa dois campos heterogêneos, mas que se tocam. Como o mar e a areia. Lugar onde reside a “letra”, tal qual a concebe Lacan.

A letra, como já vimos, habita esse espaço de litoral. Ela comporta o paradoxo do *pas-de-sens*: ela é ao mesmo tempo “sem sentido” e “passo de sentido”: “o que se passa em um texto sagrado é o acontecimento de um *pas de sens*. Esse acontecimento é também aquele a partir do qual se pode pensar o texto poético ou literário que tende a redimir o sagrado perdido que aí se traduz como seu modelo” (DERRIDA, 2002, p. 70-71).

Assim, nesse litoral, nesse campo do *pas de sens*, tento ver a literalidade como abertura. A literalidade como acesso ao ponto de estranheza da língua. O tradutor precisa encontrar na língua de chegada um ponto, uma letra que sustente a estranheza do original. E, para isso, não se poderá mais tomar uma posição melancólica, pois no campo das letras, no campo das “monstruosas literalidades” trazidas por Hölderlin, não há espaço para o lamento daquele que não consegue recuperar o que perdeu, pois, aqui, não há esperança de se recuperar o que está perdido. Tudo se perdeu. Eu é sempre um outro. O que há, aqui, é a possibilidade do tradutor assumir esse risco e fazer, assim como o poeta, o seu traço e assumir, então, que a tradução é uma forma. Como o poeta, o tradutor capta a forma, para que possa formar, deformar, construir, desconstruir, traduzir o original. E, assim, chegar enfim, quem sabe, a uma outra formulação: tradução é metamorfose.

## VI

Nessa linha de pensamento de que a tradução é uma metamorfose, vejamos um exemplo de tradução que parece seguir essa premissa. Segundo Derrida, em *Torres de Babel*, a impossibilidade de se traduzir completamente o original, ou seja, a falta de correspondência total entre o texto traduzido e seu original, começa no mito de Babel, ou melhor, começa na impossibilidade de traduzir este nome: Babel. Uma das traduções, a mais difundida, para esse nome é “confusão”. Porém Voltaire, segundo Derrida, em *Dictionnaire philosophique* dirá:

não sei por que é dito na Gênese que Babel significa confusão; pois *Ba* significa pai nas línguas orientais, e *Bel* significa Deus; Babel significa a cidade de Deus, a cidade santa. Mas é incontestável que Babel quer dizer confusão, seja porque os arquitetos foram confundidos após terem erguido sua obra até oitenta e um mil pés judeus, seja porque as línguas se confundiram [...] (DERRIDA, 2002, p. 13).

Pensemos, então, a partir dessa dificuldade de tradução do nome próprio Babel em uma questão: como traduzir um nome próprio? Ou melhor: como traduzir o nome de

Deus? Talvez essa seja uma tarefa impossível. Sabemos que em hebraico o nome de Deus é dado pelo tetragrama YHWH. Sabemos também que este é um nome impronunciável. Há algumas tentativas de tradução desse nome para outras línguas como Yahvé, em francês, Jeová ou Javé, em português. Em todas elas as traduções de tal nome podem ser pronunciadas. Mas, o nome YHWH continua, de certa forma, no silêncio que lhe cabe, continua em seu ponto de intraduzível. Como então traduzir o nome de Deus conservando-lhe o silêncio?

O livro *O alto vôo da cotovia*, é formado por traduções de poemas de Thérèse, de Lisieux, feitas por Maria Gabriela Llsol. Thérèse, de Lisieux, conhecida também por Santa Terezinha do Menino Jesus, nasceu em Lisieux, pequena cidade francesa e entrou para o convento muito jovem, aos quinze anos de idade. Muito jovem, pois o convento em questão era da ordem das Carmelitas Descalças, ordem que pregava o voto de pobreza e, por isso mesmo, era vista como uma das mais radicais da Igreja Católica, pois suas devotas viviam sem o menor luxo, somente com o mínimo para a sobrevivência. Mas a jovem Thérèse, mesmo sabendo das duras condições impostas para se viver naquela ordem, pois todas as suas irmãs já moravam naquele convento, sempre desejou ser uma Carmelita. E, assim, por força de seu desejo, tornou-se a mulher mais jovem a entrar na Ordem das Carmelitas Descalças. Sete anos mais tarde morreria, vítima de uma tuberculose, mas não sem antes escrever uma série de poemas, peças de teatro e páginas de um diário, que postumamente, foi editado e publicado, pela sua irmã Pauline, Madre Agnès de Jésus, Madre Superiora do convento, com o nome “História de uma alma”. E foi a partir desse livro, que Thérèse, de Lisieux, tornou-se santa e a terceira doutora da Igreja, ao lado de Catarina de Sena e Tereza de Ávila.

Em muitos poemas de Thérèse, vemos sua relação com Deus. Ora dialoga diretamente com ele, ora se refere a ele como seu criador, seu amor. O importante é que esse nome, Deus, aparece em muitos dos seus poemas. Chegamos, então, em nossa questão: como traduzir o nome de Deus? Se a tradução de Llsol estivesse preocupada, somente, com a comunicação, provavelmente, encontraríamos a tradução de “Dieu” simplesmente por “Deus”. Acontece que para Llsol a tradução não se limita a isso. O

tradutor deve, para ela, fazer com que o sentido conviva com as palavras. E isso não se dá somente através da forma, mas também do que está oculto nela. Sobre isso, vejamos o que Llansol nos diz em seu prefácio às traduções dos poemas de Paul Éluard:

\_\_\_\_\_ digo, às vezes, a mim mesma que os poetas não podem ser traduzidos, mas procuro que não seja verdade; procuro é a palavra. O que está escrito – a forma, o ritmo, a textura – não é a poesia; o que se oculta em sua realidade é a sua realidade – só essa; sem dúvida, o acesso a esse material oculto não é evidente, mas não faz desesperar; faz apenas esperar; admito muito mais voltar a traduzir os poetas que já traduzi, do que reescrever qualquer dos meus textos; voltar a traduzir o traduzido é saber que só nesse sentido de forma aberta se pode atingir e dar estatura definitiva a qualquer poema *em si*; se ele se mantiver unido, através de tentativas de tradução diversas, estou em face de poesia sem impostura; se se esvai, se se torna impreciso, é porque não havia sentido a conviver com as palavras, e a poesia, inexistente ou incompleta, na sua aparência, finalmente fugiu. O poema não soube, então, responder à única procura da poesia: será possível olhar sem cindir? (LLANSOL, 2002, p. 13)

Nessa citação do prefácio às traduções de poemas de Éluard, intitulado “Curso natural”, Llansol nos diz coisas importantes sobre o ofício do tradutor. A primeira é que “procuro é a palavra”. O tradutor procura a palavra, persegue-a. A segunda é que a palavra de ordem do tradutor é “procuro”. Mas o que ele procura? A palavra, somente? O tradutor, para Llansol, deve procurar a melhor maneira de fazer com que a poesia habite o poema na tradução. Ele deve responder a única procura da poesia que é saber olhar sem cindir, isto é, o tradutor deve, no seu ofício, saber fazer com que o sentido conviva com as palavras. Esse é o curso natural de uma tradução. Sem isso a poesia se esvai. E isso, só me parece possível, se pensarmos que tradução é metamorfose.

Voltemos, então, às traduções de Llansol dos poemas de Thérèse, de Lisieux. Nos poemas, quando encontramos a palavra “Dieu”, a tradutora nunca traduz diretamente por “Deus”, pois dessa maneira não responderia a única procura da poesia: olhar sem cindir. Llansol deve fazer com que o sentido conviva com as palavras, como convém a um bom tradutor. Ela deve conservar o silêncio trazido pelo nome Deus e ao mesmo

tempo, deve trazê-lo ao ambiente amoroso criado por Thérèse em alguns dos seus poemas. Assim, na tradução de Maria Gabriela Llansol, não encontramos a palavra “Deus” em lugar algum. O que vemos são mutações desse nome. Mutações necessárias para manter o silêncio de seu nome. Mutações necessárias para que haja sempre silêncio a conviver com essa palavra. Em lugar de “Deus”, nas traduções dos poemas de Thérèse, encontramos: “Àquele que a todos acontece”; “D\_\_\_\_\_”; “Mudez inicial”; “Obscuro Escondido”; “Cerne”; “Meu Amado”; “Amante”; “Mudo Imenso e Invisível”; “Humanidades”; “Mudez sem nome”; “De seu Pai – que dizer? – Sem Nome e sem Origem – É – Eis tudo – Podendo ser Nada”; “O Grande Ciumento Mudo”; “O Grande Silêncio”; “Presença Muda” (LISIEUX, 1999).

Dessa maneira, o tradutor parece ser fiel ao silêncio da palavra “Deus”. Para isso é preciso fazer a palavra passar por uma metamorfose. Ela precisa mudar de forma, para que haja sempre sentido a conviver com ela. Assim, penso que poderíamos vislumbrar que nesse tipo de tradução onde se vê claramente a metamorfose como método, a dicotomia tradutor/traidor perde força, pois o tradutor deve ser fiel à procura da poesia: olhar sem cindir. O que há não é mais uma postura traidora do tradutor, o que o levaria para uma posição melancólica ora por não corresponder exatamente ao original, ora por entrar na euforia da criação massiva em cima da tradução, a ponto de equipará-la ao original. Segundo Lages, essa seria a tendência da noção de transcrição, concebida por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, mas que não passa de um outro lado da melancolia em sua inflexão narcísica: a mania.

Na combativa militância da teoria e da prática de tradução concretista, pode-se detectar o banimento da tendência autocomplacente e autodepreciadora com a qual a melancolia assombra a história da tradução e da teoria da tradução; em seu lugar, surge um entusiasmo que, ao se voltar heroicamente, sobre a produção poética de todos os tempos, não deixa de traír uma outra espécie de manifestação de melancolia: aquele impulso que, segundo Platão, estaria na origem da inspiração poética, a *mania*. [...]. Em sua postura heróica, a teoria da tradução concretista vê a tradução como trabalho essencialmente criador, portanto, dotado da mesma autoridade do original (LAGES, 2007, p. 95).

Portanto, não é no campo da traição que podemos sair da melancolia. O caminho encontrado pelos concretistas foi muito interessante e importante para a teoria da tradução, mas continua sendo uma prática melancólica. Nessa direção, acredito que Maria Gabriela Llansol parece ser aquela que nos pode ajudar a vislumbrar uma tradução para além da melancolia. Pois não é da traição que parece se tratar sua prática tradutória, mas sim de sua fidelidade à única procura da poesia: olhar sem cindir. Mais ainda, as obras que traduz foram escritas, geralmente, por figuras que fazem parte de sua linhagem, isto é, com quem partilha uma espécie de “continuidade de problemática”:

É um facto, Nietzsche enlouqueceu, Hölderlin endoideceu, Rilke não conseguiu entrar com seu corpo no poema, Virginia Woolf suicidou-se, Spinoza acabou silenciando-se, Kafka foi apanhado a tempo por uma tuberculose galopante, Pessoa foi-se degradando no alcoolismo, Kierkgaard acabou triste e só. Nestas coisas, não há hereditariedade, mas há continuidade de problemática. [...] (LLANSOL, 2003, p. 158)

Assim, Llansol mantém para com seus companheiros de linhagem uma certa fidelidade a essa continuidade de problemática. É isso que parece mover suas traduções e é justamente nessa “fidelidade” que ela consegue sair da postura melancólica, pois não há mais uma preocupação com o que se perdeu, o que perdeu, ou ainda, o que fazer com essa perda. O que vemos é um impulso de continuação de problemática. Ao contrário do melancólico, o tradutor que pode olhar sem cindir, que acredita que tradução é metamorfose, não mantém o olhar fixo para trás. Ele caminha e o que vê é o infinito, o horizonte. Ele vê, parafraseando o verso de Rimbaud, o poema que estrada com o sol<sup>2</sup>.

#### **Le poème allé avec le soleil: la traduction au-delà de la mélancolie**

##### **RÉSUMÉ:**

Cet travail vise, à partir de la phrase « la traduction est une forme », du texte « A tarefa do tradutor », de Walter Benjamin, penser à une conception de traduction que ne soit pas liée à l'expérience de la mélancolie et, ainsi, ouvrir une nouvelle voie pour la traduction la mettant à côté de la notion de métamorphose. Pour cela, on

<sup>2</sup> Refiro-me ao seguinte verso do poema “L'éternité”, de Rimbaud: “c'est la mer allée avec le soleil”.

apporte au moins deux expériences de traduction: les traductions du poète allemand Hölderlin et de l'écrivain portugaise Maria Gabriela Llansol.

**MOTS-CLÉ:** Traduction; Mélancolie; Métamorphose.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. Em: <<http://www.culturabrasil.org/cda.htm>>. Acesso em 22/09/2011.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (org). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (cadernos *Viva voz*).
- BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós*: Llansol – a letra – Lacan. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. A palavra vermelha de Hölderlin. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 93-107.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 14, p. 243-263.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 17, p. 233-269.
- LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro; Angelina Harari; Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- LISIEUX, Thérèse Martin de. *O alto vóo da cotovia*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Lisboa: Colares editora, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Curso natural. In: ÉLUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Lisboa: Colares editora, 1993.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. O sonho de que temos a linguagem. In: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 143/144, jan. 1997. p. 5-18.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

RIMBAUD, Arthur. Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871. Disponível em: <[http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/lettre\\_du\\_voyant.htm](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant.htm)>. Acesso em 21/07/2011.

*Recebido em 26/09/2011.*  
*Aprovado em 07/11/2011.*