

Octavio Paz

## **Tradução: literatura e literalidade**

Edição bilíngue

Ensaio traduzido por  
Doralice Alves de Queiroz

Belo Horizonte  
FALE/UFMG  
2009

### **Diretor da Faculdade de Letras**

Prof. Jacyntho José Lins Brandão

### **Vice-Diretor**

Prof. Wander Emediato de Souza

### **Comissão Editorial**

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

### **Tradução**

Doralice Alves de Queiroz

### **Revisão da tradução**

Juliana Helena Gomes Leal

### **Tradução dos poemas**

paulo de andrade

### **Revisão de tradução dos poemas**

Fernanda Mourão

### **Formatação**

Aline Sobreira

Marcos de Faria

### **Revisão de provas**

Marcos de Faria

Mário Vinícius

Poliana Vasconcelos Xavier

### **Capa e projeto gráfico**

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

### **Endereço para correspondência:**

FALE/UFMG – Setor de Publicações

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 2015A

31270-901. Belo Horizonte – MG

telefax: (31) 3409-6007

*e-mail*: vivavozufmg@yahoo.com.br

## **Sumário**

### **Apresentação . 5**

Lucas Carvalho Soares de Aguiar Pereira

### **Traducción: literatura y literariedad . 8**

Octavio Paz

### **Tradução: literatura e literalidade . 9**

Tradução de Doralice Alvez de Queiroz

### **Livros de Octavio Paz traduzidos para o português . 34**

## Apresentação

Lucas Carvalho Soares de Aguiar Pereira

Entre lo que veo y digo,  
entre lo que digo y callo,  
entre lo que callo y sueño,  
entre lo que sueño y olvido,  
la poesía. [...]  
No es un decir:  
es un hacer.  
Es un hacer  
que es un decir. [...]



Octavio Paz. Decir:Hacer, a Roman Jakobson.

Catherine de Robert. , Poème a venir

No poema acima, Octavio Paz formula a ideia de que a poesia é um *hacer*. O verbo explode em nossas faces, projetando diversas sementes conotativas na mente do tradutor/leitor de língua portuguesa. De fabricar a exercitar, de transformar a representar, de dispor a crer, o tradutor se envolve com as inúmeras possibilidades de escrever e criar um sentido análogo – e curiosamente múltiplo – à poesia do escritor mexicano. A poesia enquanto *hacer* pode ser entendida como um exercício cotidiano, como um hábito a se (re)criar cotidianamente, uma arte de viver voltada para a apropriação dos destinos da própria vida.

Octavio Paz “dialetriz a relação entre passado e presente, pelo viés da inovação”<sup>1</sup>. Seus trabalhos inserem-se em uma tradição literária que busca orientar teoricamente sua práxis poética, desafiando a crítica literária tradicional, criando uma nova abordagem da história literária. Como Maria Esther Maciel nos esclarece, o trabalho de Paz “tanto diacroniza o poético ao 'perceber as significações históricas de

cada poema’, como sincroniza a história, ao sustentar o caráter único da criação.”<sup>2</sup> A crítica ensaística tem um papel crucial nessa empreitada do poeta: o ensaio é o mecanismo de criação e crítica da criação, ele é não somente uma constante leitura e releitura da tradição poética, mas também uma prática de recriação de si, de sua própria poesia. Uma reflexão dialógica em relação a si e ao outro. A estética de Paz é um exercício de sensibilidade em relação ao mundo.

É interessante perceber que a importância que o “poeta-crítico” mexicano dá ao ensaio parece ter ecoado nas sensibilidades dos tradutores brasileiros. Como vemos no final desta edição, a maioria das traduções dos textos de Paz para a língua portuguesa é formada por ensaios, a despeito de sua numerosa e consagrada obra poética. Talvez pelo fato de o ensaio ser visto como uma “experiência modificadora de si no jogo da verdade”, e não mais como uma “apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação”.<sup>3</sup>

O tema da tradução poética foi algumas vezes abordado por Octavio Paz. E não só na forma de ensaio: durante o período de 1968 a 1981, manteve correspondência com o poeta, ensaísta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos, que então se dedicava a transcriber para o português alguns poemas do mexicano. As cartas de um e outro estão publicadas no livro *Transblanco*, editado pela Siciliano em 1994.

Disponibilizamos aqui uma tradução do texto “Traducción: literatura y literalidad”, apresentado por Octavio Paz em Cambridge, em julho de 1970, e publicado em 1999 pela Tusquets, de Barcelona, na coletânea de mesmo título. Esta tradução foi realizada, diretamente do espanhol, por Doralice Alves de Queirós, como atividade acadêmica da disciplina A Literatura Brasileira e Outras Literaturas: Transtextualidade e Transcrição, oferecida pela professora

<sup>1</sup> MACIEL. *As vertigens da lucidez*, p. 53.

<sup>2</sup> MACIEL. *As vertigens da lucidez*, p. 48-49.

<sup>3</sup> FOUCAULT. *História da sexualidade II*, p. 13.

Sônia Queiroz no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, no primeiro semestre de 2004. Gostaríamos de observar que existe outra tradução desse ensaio para a língua portuguesa, feita por Moacir Werneck de Castro a partir da tradução para o inglês de Helen Lane, "Literature and literalness", e publicada em 1991 pela editora Rocco, na coletânea *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, tradução de *Convergences*, do mesmo ano.

Por último, salientamos que a presente edição procura dar ao leitor a possibilidade de comparar a tradução com o texto de partida, o ensaio que é também ele, em sentido amplo, uma tradução que Paz fez de seu mundo: literatura, poesia, tradução. O cotejo desses dois textos, diferentes, porém análogos, permitido pela edição bilingue, pode ser um bom exercício de reflexão sobre a prática tradutória. Poderíamos dizer o mesmo do poema de Catherine de Robert, usado em epígrafe ao lado do poema de Octavio Paz: ao desmontar elementos do texto e colocá-los em circulação, nos convida a devolver à linguagem um novo texto, a realizar uma transmutação do texto original. O quadro-poema clama uma tradução que crie sentidos análogos aos do original, dialogando, portanto, com a crítica-poética de Paz.

Boa leitura!

## Referências

MACIEL, Maria Esther. *As vertigens da lucidez: a conjugação poesia-crítica na obra de Octavio Paz*. 1994. 397 f. (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. 12. ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

## Traducción: literatura y literalidad

Octavio Paz

Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta a la traducción entre dos lenguas, y la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil: incluso la tribu más aislada tiene que enfrentarse, en un momento o en otro, al lenguaje de un pueblo extraño. El asombro, la cólera, el horror o la divertida perplejidad que sentimos ante los sonidos de una lengua que ignoramos, no tarda en transformarse en una duda sobre la que hablamos. El lenguaje pierde su universalidad y se revela como una pluralidad de lenguas, todas ellas extrañas e ininteligibles las unas para las otras. En el pasado, la traducción disipaba la duda: si no hay una lengua universal, las lenguas forman una sociedad universal en la que todos, vencidas ciertas dificultades, se entienden y comprenden. Y se comprenden. Y se comprenden porque en lenguas distintas los hombres dicen siempre las mismas cosas. La universalidad del espíritu era la respuesta a la confusión babilónica: hay muchas lenguas, pero el sentido es uno. Pascal encontraba en la pluralidad de religiones una prueba de la verdad del cristianismo; la traducción respondía con el ideal de una inteligibilidad universal a la diversidad de las lenguas. Así, la traducción no sólo era una prueba suplementaria, sino una garantía de la unidad del espíritu.

La Edad Moderna destruyó esa seguridad. Al redescubrir la infinita variedad de los temperamentos y pasiones, y ante el espectáculo de la multiplicidad de costumbres e instituciones, el hombre empezó a dejar de reconocerse en los hombres. Hasta entonces el salvaje había sido una excepción que había que suprimir por la conversión o la exterminación,

## Tradução: literatura e literalidade

Tradução de Doralice Alves de Queiroz

Aprender a falar é aprender a traduzir: quando a criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que ela realmente quer é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido. A tradução dentro de uma língua não é, nesse sentido, essencialmente distinta da tradução entre duas línguas, e a história de todos os povos repete a experiência infantil: inclusive a tribo mais isolada tem de enfrentar, em um momento ou em outro, a linguagem de um povo estranho. O assombro, a cólera, o horror ou a divertida perplexidade que sentimos diante dos sons de uma língua que ignoramos não demora em se transformar em uma dúvida sobre aquela que falamos. A linguagem perde sua universalidade e se revela como uma pluralidade de línguas, todas elas estranhas e ininteligíveis umas para as outras. No passado, a tradução dissipava a dúvida: se não há uma língua universal, as línguas formam uma sociedade universal na qual todos, vencidas certas dificuldades, se entendem e se compreendem. E se compreendem porque, embora em línguas distintas, os homens dizem sempre as mesmas coisas. A universalidade do espírito era a resposta à confusão babélica: existem muitas línguas, mas o sentido é único. Pascal encontrava na pluralidade de religiões uma prova da verdade do cristianismo; a tradução respondia com o ideal de uma inteligibilidade universal à diversidade das línguas. Assim, a tradução não somente era uma prova suplementar, como também uma garantia da unidade do espírito.

A Idade Moderna destruiu essa segurança. Ao redescobrir a infinita variedade dos temperamentos e paixões, e diante do espetáculo da multiplicidade de costumes e instituições, o homem começou a deixar de se reconhecer em outros homens. Até então o selvagem havia sido uma exceção que sucumbiria através da conversão ou da exterminação,

el bautismo o la espada; el salvaje que aparece en los salones del siglo XVIII es una criatura nueva y que, aunque hable a la perfección la lengua de sus anfitriones, encarna una extrañeza irreductible. No es un sujeto de conversión, sino de polémica y crítica; la originalidad de sus juicios, la simplicidad de sus costumbres y hasta la violencia de sus pasiones son una prueba de la locura y la vanidad, cuando no de la infamia, de los bautismos y conversiones. Cambio de dirección: a la búsqueda religiosa de una identidad universal sucede una curiosidad intelectual empeñada en descubrir diferencias no menos universales. La extrañeza cesa de ser un extravío y se vuelve ejemplar. Su ejemplaridad es paradójica y reveladora: el salvaje es la nostalgia del civilizado, su otro yo, su mitad perdida. La traducción refleja estos cambios: ya no es una operación tendiente a mostrar la identidad última de los hombres, sino que es el vehículo de sus singularidades. Su función había consistido en revelar las semejanzas por encima de las diferencias; de ahora en adelante manifiesta que estas diferencias son infranqueables, trátase de la extrañeza del salvaje o de la de nuestro vecino.

Una reflexión del Dr. Johnson en el curso de un viaje expresa muy bien la nueva actitud: "A blade of grass is always a blade of grass, whether in one country or another... Men and women are my subjects of inquiry; let us see how these differ from those we have left behind" ("Una brizna de hierba es siempre una brizna de hierba, tanto en un país como en otro... Los hombres y las mujeres son mis objetos de estudio; veamos pues cómo éstos se diferencian de aquellos que hemos dejado atrás"). La frase del Dr. Johnson tiene dos sentidos y ambos prefiguran el doble camino que había de emprender la Edad Moderna. El primero se refiere a la separación entre el hombre y la naturaleza, una separación que se transformaría en oposición y combate: la nueva misión del hombre no es salvarse, sino dominar la naturaleza; el segundo se refiere a la separación entre los

do batismo ou da espada; o selvagem que aparece nos salões do século XVIII é uma criatura nova e que, mesmo que fale com perfeição a língua de seus anfitriões, encarna uma estranheza irreduzível. Não é um sujeito de conversação, mas de polêmica e crítica; a originalidade de seus juízos, a simplicidade de seus costumes e até a violência de suas paixões são uma prova da loucura e da vaidade, quando não da infâmia, dos batismos e conversões. Mudança de direção: à busca religiosa de uma identidade universal segue-se uma curiosidade intelectual empenhada em descobrir diferenças não menos universais. A estranheza deixa de ser um desvio e se transforma em exemplo. Sua exemplaridade é paradoxal e reveladora: o selvagem é a nostalgia do civilizado, seu outro eu, sua metade perdida. A tradução reflete essas mudanças: já não é uma operação com tendência a mostrar a identidade última dos homens, mas um veículo de suas singularidades. Sua função consistia em revelar as semelhanças acima das diferenças; de agora em diante declara-se que estas diferenças são insuperáveis, seja a estranheza do selvagem ou a do nosso vizinho.

Uma reflexão do Dr. Johnson durante uma viagem expressa muito bem a nova atitude: "A blade of grass is always a blade of grass, whether in one country or another... Men and women are my subjects of inquiry; let us see how these differ from those we have left behind." (Uma palha é sempre uma palha, tanto em um país como em outro... Os homens e as mulheres são meus objetos de estudo; vejamos, pois, como eles se diferenciam daqueles que deixamos para trás.) A frase do Dr. Johnson tem dois sentidos, e ambos prefiguram o duplo caminho que empreenderiam na Idade Moderna. O primeiro se refere à separação entre o homem e a natureza, uma separação que se transformaria em oposição e combate: a nova missão do homem não é se salvar, senão dominar a natureza; o segundo se refere à separação entre os

hombres. El mundo deja de ser un mundo, una totalidad indivisible, y se escinde en naturaleza y cultura; y la cultura se parcela en culturas. Pluralidad de lenguas y sociedades: cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo. El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo. Durante más de dos siglos, primero los filósofos y los historiadores, ahora los antropólogos y los lingüistas, han acumulado pruebas sobre las irreductibles diferencias entre los individuos, las sociedades y las épocas. La gran división, apenas menos profunda que la establecida entre naturaleza e cultura, es la que separa a los primitivos de los civilizados; en seguida, la variedad y heterogeneidad de las civilizaciones. En el interior de cada civilización renacen las diferencias: las lenguas que 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. Dentro de cada lengua se reproducen las divisiones: épocas históricas, clases sociales, generaciones. En cuanto a las relaciones entre individuos aislados y que pertenecen a la misma comunidad: cada uno es un emparedado vivo en su propio yo.

Todo esto debería haber desanimado a los traductores. No ha sido así: por un movimiento contradictorio y complementario, se traduce más y más. La razón de esta paradoja es la siguiente: por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro. En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro

homens. O mundo deixa de ser um mundo, uma totalidade indivisível, e se separa em natureza e cultura; e a cultura se divide em culturas. Pluralidade de línguas e sociedades, cada língua é uma visão do mundo, cada civilização é um mundo. O sol que canta o poema asteca é diferente do sol do hino egípcio, mesmo que o astro seja o mesmo. Durante mais de dois séculos, primeiro os filósofos e os historiadores, agora os antropólogos e os linguistas, acumularam provas sobre as irreduzíveis diferenças entre os indivíduos, as sociedades e as épocas. A grande divisão, apenas menos profunda que a estabelecida entre natureza e cultura, é a que separa os primitivos dos civilizados; em seguida, a variedade e heterogeneidade das civilizações. No interior de cada civilização renascem as diferenças: as línguas que servem para nossa comunicação também nos encerram em uma malha invisível de sons e significados, de modo que as nações são prisioneiras das línguas que falam. Dentro de cada língua se reproduzem as divisões: épocas históricas, classes sociais, gerações. Quanto às relações entre indivíduos isolados que pertencem a uma mesma comunidade: cada um é um emparedado vivo em seu próprio eu.

Tudo isso deveria ter desanimado os tradutores. Não tem sido assim: por um movimento contraditório e complementar, se traduz mais e mais. A razão desse paradoxo é a seguinte: por um lado a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente: graças à tradução, nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso. Em um extremo o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro

signo y de otra frase. Pero eso razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.

Los descubrimientos de la antropología y la lingüística no condenan la traducción, sino cierta idea ingenua de la traducción. O sea: la traducción literal que en español llamamos, significativamente, *servil*. No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria. En todos los casos, sin excluir aquellos en que sólo es necesario traducir el sentido, como en las obras de ciencia, la traducción implica una transformación del original. Esa transformación no es ni puede ser sino literaria porque todas las traducciones son operaciones que se sirven de los modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora. El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonimia o metáfora. Las dos, a diferencia de las traducciones explicativas y de las paráfrasis, son formas rigurosas y que no están reñidas con la exactitud: la primera es una descripción indirecta y la segunda una ecuación verbal.

La condena mayor sobre la posibilidad de traducción ha recaído sobre la poesía. Condena singular si se recuerda que muchos dos mejores poemas de cada lengua de Occidente son traducciones y que muchas de esas traducciones son obras de grandes poetas. En el libro que hace unos años dedicó a la traducción, el crítico y lingüista Georges Mounin\*

\*MOUNIN. *Problèmes théoriques de la traduction*, 1963.

signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único.

Os descobrimentos da antropologia e da linguística não condenam a tradução, e sim aquela ideia ingênua da tradução. Ou seja: a tradução literal que em espanhol chamamos, significativamente, *servil*. Não digo que a tradução literal seja impossível, mas que não é uma tradução. É um dispositivo, geralmente composto por uma fileira de palavras, para nos ajudar a ler o texto em sua língua original. Algo mais próximo do dicionário que da tradução, que é sempre uma operação literária. Em todos os casos, sem excluir aqueles em que somente é necessário traduzir o sentido, como nas obras científicas, a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é, nem pode ser, senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; entretanto, está sempre presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente ou o converte em um objeto verbal que, mesmo distinto, o reproduz: metonímia e metáfora. Ambas, diferentemente das traduções explicativas e da paráfrase, são formas rigorosas e que não estão em luta com a exatidão: a primeira é uma descrição indireta e a segunda uma equação verbal.

A maior condenação sobre a possibilidade da tradução tem recaído sobre a poesia. Condenação singular, se recordamos que muitos dos melhores poemas de cada língua do Ocidente são traduções, e que muitas dessas traduções são obras de grandes poetas. Georges Mounin,\* crítico e linguista, anos atrás dedicou à

\* MOUNIN. *Os problemas teóricos da tradução*, 1975.

señala que en general se concede, aunque de mala gana, que sí es posible traducir los significados denotativos de un texto; en cambio, es casi unánime la opinión que juzga imposible la traducción de los significados connotativos. Hecha de ecos, reflejos y correspondencias entre el sonido y el sentido, la poesía es un tejido de connotaciones y, por tanto, es intraducible. Confieso que esta idea me repugna, no sólo porque se opone a la imagen que yo me he hecho de la universalidad de la poesía, sino porque se funda en una concepción errónea de lo que es la traducción. No todos comparten mis ideas y muchos poetas modernos afirman que la poesía es intraducible. Los mueve, tal vez, un amor inmoderado a la materia verbal o se han enredado en la trampa de la subjetividad. Una trampa mortal, como Quevedo nos advierte: *las aguas del abismo/ donde me enamoraba de mí mismo...* Un ejemplo de este engolosinamiento verbal es Unamuno, que en uno de sus arranques lírico-patrióticos dice:

*Ávila, Málaga, Cáceres,  
Játiva, Mérida, Córdoba,  
Ciudad Rodrigo, Sepúlveda  
Ubeda, Arévalo, Frómista,  
Zumárraga, Salamanca,  
Turégano, Zaragoza  
Lérida, Zamarramala,  
sois nombres de cuerpo entero,  
libres, propios, los de nómina,  
el tuétano intraducible  
de nuestra lengua española.*

*El tuétano intraducible de la lengua española* es una metáfora estrafalaria (¿tuétano y lengua?) pero perfectamente traducible y que alude a una experiencia universal. Muchísimos poetas se han servido del mismo procedimiento retórico, sólo que en otras lenguas: las listas de palabras son distintas pero el contexto, la emoción y el sentido son análogos. Es curioso, por lo demás, que la intraducible esencia de España consista en una sucesión de nombres romanos, árabes, celtíberos e vascos. También lo es que Unamuno traduzca al castellano el nombre de la ciudad catalana Lleida (Lérida). Y lo más extraño es que, sin darse cuenta de que así desmentía la



teoria da tradução um livro no qual assinala que em geral se aceita, mesmo que de má vontade, que é possível traduzir os significados denotativos de um texto; por outro lado, é quase unânime a opinião que julga impossível a tradução dos significados conotativos. Feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações e, portanto, intraduzível. Confesso que essa ideia me repugna não só porque se opõe à imagem que faço da universalidade da poesia, mas porque se baseia em uma concepção errônea do que é a tradução. Nem todos compartilham minhas ideias e muitos poetas modernos afirmam que a poesia é intraduzível. Talvez eles sejam movidos por um amor exagerado à matéria verbal ou ficaram presos na armadilha da subjetividade. Uma armadilha mortal, como Quevedo nos adverte: “as águas do abismo / onde em amor comigo cismo...” Um exemplo deste excesso verbal é Unamuno, que em um de seus arranques lírico-patrióticos diz:

*Ávila, Málaga, Cáceres,  
Játiva, Mérida, Córdoba,  
Ciudad Rodrigo, Sepúlveda.  
Ubeda, Arévalo, Frómista,  
Sumáraga, Salamanca,  
Turêngano, Saragoça,  
Lérida, Samaramala,  
sois nomes de corpo inteiro,  
livres, próprios, pessoais,  
o tutano intraduzível  
desta língua espanhola*

“O tutano intraduzível desta língua espanhola” é uma metáfora extravagante (tutano e língua?), mas perfeitamente traduzível, e que alude a uma experiência universal. Muitos poetas serviram-se do mesmo procedimento retórico, só que em outras línguas: as listas de palavras são distintas, porém o contexto, a emoção e o sentido são análogos. É por demais curioso que a intraduzível essência da Espanha consista em uma sucessão de nomes romanos, árabes, celtiberos e vascos. Também o é que Unamuno traduza para o castelhano o nome de uma cidade catalã, Lleida (Lérida). E o mais estranho é que, sem dar-se conta de que assim desmentia a

pretendida intraducibilidad de esos nombres, haya citado estos versos de Victor Hugo como epígrafe de su poema:

*Et tout tremble, Irún, Coimbre,  
Santander, Almodóvar,  
sitôt qu'on entend le timbre  
des cymbals de Bivar.*

En español y en francés el sentido y la emoción son los mismos. Como los nombres propios, en rigor, no son traducibles, Hugo se limita a repetirlos en español sin tratar siquiera de afrancesarlos. La repetición es eficaz porque esas palabras, despojadas de todo significado preciso y convertidas suenan en el texto francés con más extrañeza aún que en castellano... Traducir es muy difícil – no menos difícil que escribir textos mas o menos originales –, pero no es imposible. Los poemas de Hugo y Unamuno muestran que los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan. Wallace Stevens nos ha dado una suerte de imágenes arquetípicas de esta situación en un pasaje admirable:

*.....the hard hidalgo  
Lives in the mountainous carácter of his speech;  
And in that mountainous mirror Spain acquires  
The knowledge of the Spain and of the hidalgo's hat –  
A seeming of the Spaniard, a style of live,  
The invention of a nation in a phrase...*

El lenguaje se vuelve paisaje y este paisaje, a su vez, es una invención, la metáfora de una nación o de un individuo. Topografía verbal en la que todo se comunica, todo es traducción: las frases son una cadena de montañas, y las montañas son los signos, los ideogramas de una civilización. Pero el juego de los ecos y las correspondencias verbales, además de ser vertiginoso, esconde un peligro cierto. Rodeados de palabras por todas partes, hay un momento en que nos sentimos sobrecogidos: angustiosa extrañeza de vivir entre nombres y no entre cosas. Extrañeza de tener nombre:

*Entre los juncos y la baja tarde  
i qué raro que me llame Federico!*

pretendida intraduzibilidade desses nomes, tenha citado estes versos de Victor Hugo como epígrafe de seu poema:

*E tudo treme, Irún, Coimbra,  
Santander, Almodóvar,  
tão logo retumba o timbre  
dos címbalos de Bivar*

Em espanhol e em francês o sentido e a emoção são os mesmos. Como os nomes próprios, a rigor, não são traduzíveis, Victor Hugo se limita a repeti-los em espanhol sem tratar sequer de afrancesá-los. A repetição é eficaz porque essas palavras, despojadas de todo significado preciso e traduzidas, soam no texto francês ainda com mais estranheza do que em castelhano... Traduzir é muito difícil – não menos difícil que escrever textos mais ou menos originais –, porém não é impossível. Os poemas de Victor Hugo e Unamuno mostram que os significados conotativos podem se preservar se o poeta-tradutor consegue reproduzir a situação verbal, o contexto poético em que se inserem. Wallace Stevens nos deu uma imagem arquetípica desta situação em uma passagem admirável:

*.....o duro fidalgo  
Vive nos declives montanhosos de sua fala;  
E nesse espelho de montanhas a Espanha ganha  
A alma da Espanha e do chapéu do fidalgo –  
Algo de espanhol, traço de vida,  
Uma nação toda inventada na palavra...*

A linguagem torna-se paisagem e esta paisagem, por sua vez, é uma invenção, a metáfora de uma nação ou de um indivíduo. Topografia verbal em que tudo se comunica, tudo é tradução: as frases são uma cadeia de montanhas, e as montanhas são os signos, os ideogramas de uma civilização. Porém, o jogo dos ecos e das correspondências verbais, além de ser vertiginoso, esconde um perigo certo. Rodeados de palavras por todas as partes, há um momento em que nos sentimos assustados: angustiosa estranheza de viver entre nomes e não entre coisas. Estranheza de ter nome:

*Entre os juncos e a barra da tarde  
de repente me chamo Federico*

También esta experiencia es universal: García Lorca habría sentido la misma extrañeza si se hubiese llamado Tom, Jean o Chuang-Tzu. Perder nuestro nombre es como perder nuestra sombra; ser sólo nuestro nombre es reducirnos a ser sombra. La ausencia de relación entre las cosas y sus nombres es doblemente insoportable: o el sentido se evapora o las cosas se desvanecen. Un mundo de puros significados es tan inhospitalario como un mundo de cosas sin sentidos – sin nombres. El lenguaje vuelve habitable el mundo. Al instante de perplejidad ante la extrañeza de llamarse Federico o Sô Ji, sucede inmediatamente la invención de otro nombre, un nombre que es, en cierto modo, la traducción del antiguo: la metáfora o la metonimia que, sin decirlo, lo dicen.

En los últimos años, debido tal vez al imperialismo de la lingüística, se tiende a minimizar la naturaleza eminentemente literaria de la traducción. No, no hay ni puede haber una ciencia de la traducción, aunque ésta puede y debe estudiarse científicamente. Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura. ¿Y las máquinas que traducen? Cuando estos aparatos logren realmente *traducir*, realizarán una operación literaria; no harán nada distinto a lo que hacen ahora los traductores: literatura. La traducción es una tarea en la que, descontados los impensables conocimientos lingüísticos, lo decisivo es la iniciativa del traductor, sea éste una máquina “programada” por un hombre o un hombre rodeado de diccionarios. Para convencernos oigamos al poeta británico Arthur Waley:<sup>\*</sup>

*Un estudioso francés escribió recientemente sobre los traductores:  
"Que desaparezcan tras los textos, y éstos, si en verdad han sido*

<sup>\*</sup> "A French scholar wrote recently with regard to translators: 'Qu'ils s'effacent derrière les textes et ceux-ci, s'ils ont été vraiment compris, parleront d'eux-mêmes'. Except in the rather rare case of plain concrete statements such as 'The cat chases the mouse' there are seldom sentences that have exact word-to-word equivalents in another language. It becomes a question of choosing between various approximations... I have always found that it was. I, not the texts, that had to do the talking".

Também esta experiência é universal: Garcia Lorca sentiria a mesma estranheza se seu nome fosse Tom, Jean ou Chuang-Tzu. Perder nosso nome é como perder nossa sombra; ser somente nosso nome é nos reduzir a ser sombra. A ausência de relação entre as coisas e seus nomes é duplamente insuportável: ou o sentido se evapora ou as coisas se desvanecem. Um mundo de puros significados é tão inóspito como um mundo de coisas sem sentido – sem nomes. A linguagem torna o mundo habitável. Diante da perplexidade da estranheza de se chamar Federico ou Sô Ji, sucede imediatamente a invenção de outro nome, um nome que é, de certo modo, a tradução do antigo: a metáfora ou a metonímia que, sem dizê-lo, o dizem.

Nos últimos anos, devido talvez ao imperialismo da linguística, tende-se a minimizar a natureza eminentemente literária da tradução. Não, não há, nem pode haver, uma ciência da tradução, ainda que esta possa e deva ser estudada cientificamente. Do mesmo modo que a literatura é uma função especializada da linguagem, a tradução é uma função especializada da literatura. E as máquinas que traduzem? Quando estes equipamentos conseguirem realmente *traduzir*, realizarão uma operação literária; não farão nada distinto do que fazem agora os tradutores: literatura. A tradução é uma tarefa em que, descontados os indispensáveis conhecimentos linguísticos, o decisivo é a iniciativa do tradutor, seja este uma máquina “programada” por um homem ou um homem rodeado de dicionários. Para nos convencer, ouçamos o poeta britânico Arthur Waley:\*

*Um estudioso francês escreveu recentemente sobre os tradutores:  
'Que desapareçam por trás dos textos, e estes, se em verdade foram*

*comprendidos, hablarán por sí mismos". Salvo en el caso, bastante raro, de afirmaciones sencillas y concretas como "El gato persigue al ratón", pocas frases tienen un equivalente exacto, literal, en otra lengua. El asunto se convierte en una elección entre varias aproximaciones... A mí siempre me ocurrió que era yo, y no los textos, quien tenía que hablar.*

Seria difícil añadir una palabra más a esta declaración.

En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca. El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta – como Arthur Waley –; o un poeta que, además, es un buen traductor – como Gérard de Nerval cuando tradujo el primer *Fausto* –. En otros casos Nerval hizo “imitaciones” admirables y realmente *originales* de Goethe, Jean-Paul y otros poetas alemanes. La “imitación” es la hermana gemela de la traducción: se parecen pero no hay que confundirlas. Son como Justine y Juliette, las dos hermanas de las novelas de Sade... La razón de la incapacidad de muchos poetas para traducir poesía no es de orden puramente psicológico, aunque la egolatría tenga su parte, sino funcional: la traducción poética, según me propongo mostrar en seguida, es una operación análoga a la creación poética, sólo que se despliega en sentido inverso.

Cada palabra encierra cierta pluralidad de significados virtuales; en el momento en que la palabra se asocia a otras para constituir una frase, uno de estos sentidos se actualiza y se vuelve predominante. En la prosa la significación tiende a ser unívoca mientras que, según se ha dicho con frecuencia, una de las características de la poesía, tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad de sentidos. En verdad se trata de una propiedad general del lenguaje; la poesía la acentúa pero, atenuada, se manifiesta también en el habla corriente y aun en la prosa. (Esta circunstancia confirma que la prosa, en el sentido riguroso del término,

\* “A French scholar wrote recently with regard to translators: ‘Qu’ils s’effacent derrière les textes et ceux-ci, s’ils ont été vraiment compris, parleront d’eux-mêmes’. Except in the rather rare case of plain concrete statements such as ‘The cat chases the mouse’ there are seldom sentences that have exact word-to-word equivalents in another language. It becomes a question of choosing between various approximations... I have always found that it was. I, not the texts, that had to do the talking”.

*compreendidos, falarão por si mesmos.’ Salvo no caso, bastante raro, de afirmações simples e concretas como ‘O gato caça o rato’, poucas frases têm um equivalente exato, literal, em outra língua. Trata-se de uma escolha entre várias aproximações... Sempre me ocorreu que era eu, e não os textos, quem teria que dizer.*

Seria difícil acrescentar qualquer palavra e esta declaração.

Em teoria, somente os poetas deveriam traduzir poesia; na realidade, poucas vezes os poetas são bons tradutores. Não são porque quase sempre usam o poema alheio como ponto de partida para escrever seu poema. O bom tradutor se move em uma direção contrária: seu ponto de chegada é um poema análogo, ainda que não idêntico, ao poema original. Não se afasta do poema senão para segui-lo mais perto. O bom tradutor de poesia é um tradutor que, além disso, é um poeta – como Arthur Waley; ou um poeta que, ademais, é um bom tradutor – Gérard de Nerval quando traduziu o primeiro *Fausto*. Nos outros casos, Nerval fez “imitações” admiráveis e realmente *originais* de Goethe, Jean-Paul e outros poetas alemães. A “imitação” é a irmã gêmea da tradução: se parecem, porém não é correto confundilas. São como Justine e Juliette, as duas irmãs das novelas de Sade... A razão da incapacidade de muitos poetas para traduzir poesia não é de ordem puramente psicológica, ainda que a egolatria tenha sua parte, mas funcional: a tradução poética, segundo me proponho mostrar em seguida, é uma operação análoga à criação poética, só que se desdobra em sentido inverso.

Cada palavra encerra certa pluralidade de significados virtuais: no momento em que a palavra se associa a outras para construir uma frase, um destes sentidos se atualiza e se torna predominante. Na prosa a significação tende a ser unívoca, enquanto que, segundo se diz com frequência, uma das características da poesia, talvez a mais importante, é preservar a pluralidade de sentidos. Na verdade, trata-se de uma propriedade geral da linguagem; a poesia a acentua, porém, atenuada, se manifesta também na fala corrente e ainda na prosa. (Esta circunstância confirma que a prosa, no sentido do termo

no tiene existencia real: es una exigencia ideal del pensamiento.) Los críticos se han detenido en esta turbadora particularidad de la poesía, sin reparar que a esta suerte de movilidad e indeterminación de los significados corresponde otra particularidad igualmente fascinante: la inmovilidad de los signos. La poesía transforma radicalmente el lenguaje y en dirección contraria a la de la prosa. En un caso, a la movilidad de los signos corresponde la tendencia a fijar un solo significado; en el otro, a la pluralidad se significados corresponde la fijeza de los signos. Ahora bien, el lenguaje es un sistema de signos móviles que, hasta cierto punto, pueden ser intercambiables: una palabras puede se sustituida por otra y cada frase puede ser dicha (traducida) por otra. Parodiando a Charles Sanders Peirce podría decirse que el significado de una palabra es siempre otra palabra. Para comprobarlo basta con recordar que cada vez que preguntamos: “¿Qué quiere decir esta frase?”, se nos responde con otra frase. Pues bien, apenas nos internamos en los dominios de la poesía, las palabras pierden su movilidad y su intercambiability. Los sentidos del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles. Cambiarlas sería destruir el poema. La poesía, sin cesar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje.

El poeta, inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras – o es escogido por ellas. Al combinarlas, construye su poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. Hasta aquí, la actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación. Pero la lectura es una traducción dentro del

não tem existência real: é uma exigência ideal do pensamento.) Os críticos têm-se detido nesta perturbadora particularidade da poesia, sem reparar que a essa sorte de mobilidade e indeterminação dos significados corresponde outra particularidade igualmente fascinante: a fixidez dos signos. A poesia transforma radicalmente a linguagem e em direção contrária à da prosa. Em um caso, à mobilidade dos signos corresponde a tendência de fixar um só significado; no outro, à pluralidade de significados corresponde a fixidez dos signos. No entanto, a linguagem é um sistema de signos móveis que, até certo ponto, podem ser intercambiáveis: uma palavra pode ser substituída por outra e cada frase pode ser dita (traduzida) por outra. Parodiando Charles Sanders Peirce, pode se dizer que o significado de uma palavra é sempre outra palavra. Para comprovar, basta recordar que a cada frase sobre a qual perguntamos: "Que quer dizer esta frase?", nos respondem com outra frase. Pois bem, apenas penetramos nos domínios da poesia, as palavras perdem sua mobilidade e sua intercambialidade. Os sentidos de um poema são múltiplos e variáveis: as palavras dele são únicas e insubstituíveis. Trocá-las seria destruir o poema. A poesia, sem deixar de ser linguagem, é algo mais que linguagem.

O poeta, imerso no movimento do idioma, que é um contínuo ir e vir verbal, escolhe umas quantas palavras – ou é escolhido por elas. Ao combiná-las, constrói seu poema: um objeto verbal feito de signos insubstituíveis e imóveis. O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. Linguagem congelada, mas perfeitamente viva. Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto móvel, mas de desmontar os elementos deste texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem. Até aqui, a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser, uma interpretação. Entretanto, a leitura é uma tradução dentro do

mismo idioma y la crítica es una versión libre del poema o, más exactamente, una trasposición. Para el crítico el poema es un punto de partida hacia otro texto, el suyo, mientras que el traductor, en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Así, en su segundo momento, la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos. En sus dos momentos la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética. El poema traducido deberá reproducir el poema original que, como ya se ha dicho, no es tanto su copia como su trasmutación. El ideal de la traducción poética, según alguna vez o definió Paul Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos.

Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Charles Baudelaire y de Ezra Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación. Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Esos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras la de la traducción. Desde Este punto de vista la historia de la poesía europea podría verse como la historia de las conjunciones de las diversas tradiciones que componen lo que se llama la literatura de Occidente, para no hablar de la presencia árabe en la lírica provenzal o la del *haiku* y la poesía china en la poesía moderna. Los críticos estudian las "influencias" pero este término es equívoco; más cuerdo sería considerar la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales – la poesía inglesa, la francesa, la portuguesa, la alemana –, sino los estilos y las tendencias. Ninguna tendencia y ningún estilo

mesmo idioma, e a crítica é uma versão livre do poema, ou, mais exatamente, uma transposição. Para o crítico, o poema é um ponto de partida para outro texto, o seu, enquanto que o tradutor, em outra linguagem e com signos diferentes, deve compor um poema análogo ao original. Assim, em um segundo momento, a atividade do tradutor é paralela à do poeta, com esta diferença marcante: ao escrever, o poeta não sabe como será seu poema; ao traduzir, o tradutor sabe que seu poema deverá reproduzir o poema que tem diante dos olhos. Em seus dois momentos a tradução é uma operação paralela, ainda que em sentido inverso, à criação poética. O poema traduzido deverá reproduzir o poema original, que, como já foi dito, não é sua cópia e sim sua transmutação. O ideal da tradução poética, conforme certa vez o definiu Paul Valéry de maneira insuperável, consiste em produzir por meios diferentes efeitos análogos.

Tradução e criação são operações gêmeas. Por um lado, conforme mostram os casos de Charles Baudelaire e de Ezra Pound, a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; por outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação. Os grandes períodos criadores da poesia do Ocidente, desde sua origem em Provença até nossos dias, foram precedidos ou acompanhados por entrecruzamentos de diferentes tradições poéticas. Esses cruzamentos às vezes adotam a forma de imitação e outras, a de tradução. A partir desse ponto de vista, a história da poesia europeia poderia se ver como a história das conjunções das diversas tradições que compõem o que se chama a literatura do Ocidente, para não falar da presença árabe na lírica provençal ou a do haikai e da poesia chinesa na poesia moderna. Os críticos estudam as “influências”, porém esse termo é equívoco: mais apropriado seria considerar a literatura do Ocidente como um todo unitário no qual os personagens centrais não são as tradições nacionais – a poesia inglesa, a francesa, a portuguesa, a alemã, mas os estilos e as tendências. Nenhuma tendência e nenhum estilo

han sido nacionales, ni siquiera el llamado “nacionalismo artístico”. Todos los estilos han sido translingüísticos: John Donne está más cerca de Quevedo que de William Wordsworth; entre Góngora y Giambattista Marino hay una evidente afinidad en tanto que nada, salvo la lengua, une a Góngora con el Arcipreste de Hita que, a su vez, hace pensar por momentos en Geoffrey Chaucer. Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra; las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión, sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones.

En cada período los poetas europeos – ahora también los del continente americano, en sus dos mitades – escriben el mismo poema en lenguas diferentes. Cada una de estas versiones es, asimismo, un poema original y distinto. Ciertamente, la sincronía no es perfecta, pero basta alejarse un poco para advertir que oímos un concierto en el que los músicos, con diferentes instrumentos, sin obedecer a ningún director de orquesta ni seguir partitura alguna, componen una obra colectiva en la que la improvisación es inseparable de la traducción y la invención de la imitación. A veces, uno de los músicos se lanza a un solo inspirado; al poco tiempo los demás lo siguen, no sin introducir variaciones que vuelven irreconocible al motivo original. A fines del siglo pasado la poesía francesa maravilló y escandalizó a Europa con ese solo que inicia Baudelaire y que cierra Stéphane Mallarmé. Los poetas modernistas hispanoamericanos fueron de los primeros en percibir esta nueva música; al imitarla, la hicieron suya, la cambiaron y la transmitieron a España que, a su vez, volvió a recrearla. Un poco más tarde los poetas de lengua inglesa realizan algo parecido pero con instrumentos distintos y diferente tonalidad y *tempo*. Una

foram nacionais, nem mesmo o chamado “nacionalismo artístico”. Todos os estilos têm sido translinguísticos: John Donne está mais perto de Quevedo que de William Wordsworth; entre Gôngora e Giambatista Marino há uma evidente afinidade, ao passo que nada, exceto a língua, une Gôngora com o Arcipreste de Hita, que, por sua vez, faz pensar por momentos em Geoffrey Chaucer. Os estilos são coletivos e passam de uma língua para outra; as obras, todas enraizadas em seu solo verbal, são únicas. Únicas, mas não isoladas: cada uma delas nasce e vive em relação com outras obras de línguas distintas. Assim, nem a pluralidade das línguas nem a singularidade das obras significa heterogeneidade irreduzível ou confusão, mas sim o contrário: um mundo de relações feito de contradições e correspondências, uniões e separações.

Em cada período os poetas europeus – agora também os do continente americano, em suas duas metades – escrevem o mesmo poema em línguas diferentes. Cada uma destas versões é, também, um poema original e distinto. Certo, a sincronia não é perfeita, mas basta afastar-nos um pouco para nos dar conta de que ouvimos um concerto em que os músicos, com diferentes instrumentos, sem obedecer a nenhum diretor de orquestra nem seguir partitura alguma, compõem uma obra coletiva na qual a improvisação é inseparável da tradução e a invenção, da imitação. Às vezes, um dos músicos se lança a um solo inspirado: em pouco tempo os demais o seguem, não sem introduzir variações que tornam irreconhecível o motivo original. No fim do século XIX, a poesia francesa maravilhou e escandalizou a Europa com este solo que Baudelaire inicia e que Stéphane Mallarmé conclui. Os poetas modernistas hispano-americanos foram os primeiros a perceber esta nova música: ao imitá-la, tornaram-na sua, a transformaram e a transmitiram à Espanha, que, por sua vez, voltou a recriá-la. Um pouco mais tarde os poetas de língua inglesa realizaram algo parecido, porém com instrumentos distintos e diferente tonalidade e tempo. Uma

versão mais sobria e crítica em la que Jules Laforgue, y no Paul Verlaine, ocupa un lugar central. La posición singular de Laforgue en el modernismo angloamericano contribuye a explicar el carácter de ese movimiento que fue, simultáneamente, simbolista y antisimbolista. Pound y T.S. Eliot, siguiendo en esto a Laforgue, introducen dentro del simbolismo la crítica del simbolismo, la burla de lo que el mismo Pound llamaba los *funny symbolist trappings* (“graciosos ornatos simbolistas”). Esta actitud crítica lo preparó para escribir, un poco después, una poesía no modernista, sino moderna, y así iniciar, con Wallace Stevens, William Carlos Williams y otros, un nuevo solo – el solo de la poesía angloamericana contemporánea.

La fortuna de Laforgue en la poesía inglesa y en la de lengua castellana es un ejemplo de la interdependencia entre creación e imitación, traducción y obra original. La influencia del poeta francés en Eliot y Pound es muy conocida pero apenas si lo es la que ejerció sobre los poetas hispanoamericanos. En 1905 el argentino Leopoldo Lugones, uno de los grandes poetas de nuestra lengua y uno de los menos estudiados, publica un volumen de poemas, *Los crepúsculos de jardín*, en el que aparecen por primera vez en español algunos rasgos laforguianos: ironía, choque entre el lenguaje coloquial y el literario, imágenes violentas que yuxtaponen el absurdo urbano al de una naturaleza convertida en grotesca matrona. Algunos de los poemas de ese libro parecían escritos en uno de esos *dimanches bannis de l’Infini*, domingos de la burguesía hispanoamericanas de fin de siglo. En 1909 Lugones publica *Lunario sentimental*: a despecho de ser una imitación de Laforgue, este libro fue uno de los más originales de su tiempo y toda vía puede leerse con asombro y delicia. La influencia de *Lunario sentimental* fue inmensa entre los poetas hispanoamericanos pero en ninguno fue más benéfica y estimulante que en el mexicano Ramón López Velarde. En 1919 López publica *Zozobra*, el libro central del

versão mais sóbria e crítica em que Jules Laforgue, e não Paul Verlaine, ocupa um lugar central. A posição singular de Laforgue no modernismo anglo-americano contribuiu para explicar o caráter desse movimento que foi, simultaneamente, simbolista e antisimbolista. Pound e T. S. Eliot, seguindo nisto a Laforgue, introduzem dentro do simbolismo a crítica do simbolismo, a brincadeira que o mesmo Pound chamava os *funny symbolist trappings* (graciosos ornatos simbolistas). Esta atitude crítica os preparou para escrever, um pouco depois, uma poesia não modernista, mas moderna, e assim iniciar, com Wallace Stevens, William Charles Williams e outros, um novo solo – o solo da poesia anglo-americana contemporânea.

O sucesso de Laforgue na poesia inglesa e na língua castelhana é um exemplo da interdependência entre criação e imitação, tradução e obra original. A influência do poeta francês em Eliot e Pound é muito conhecida, mas é quase desconhecida aquela que exerceu sobre os poetas hispano-americanos. Em 1905 o argentino Leopoldo Lugones, um dos grandes poetas da língua espanhola e um dos menos estudados, publicou um volume de poemas, *Los crepúsculos del jardín*, em que aparecem pela primeira vez em espanhol alguns traços laforguianos: ironia, choque entre a linguagem coloquial e a literária, imagens violentas que justapõem o absurdo urbano ao de uma natureza convertida em grotesca matrona. Alguns dos poemas desse livro pareciam escritos em um desses *dimanches bannis de l'Infini*, domingos da burguesia hispano-americana de fim de século. Em 1909 Lugones publica *Lunário sentimental*: a despeito de ser uma imitação de Laforgue, este livro foi um dos mais originais de seu tempo e ainda pode ser lido com assombro e delícia. A influência do *Lunário sentimental* foi imensa entre os poetas hispano-americanos, porém em nenhum foi mais benéfica e estimulante que no mexicano Ramón López Velarde. Em 1919 López Velarde publica *Zozobra*, o livro central do

postmodernismo hispanoamericano, es decir, de nuestro simbolismo anti-simbolista. Dos años antes Eliot había publicado *Prufrock and other observations*. En Boston, recién salido de Harvard, un Laforgue protestante; en Zacatecas, escapado de un seminario, un Laforgue católico. Erotismo, blasfemias, humor y, como decía López Verlade, una "íntima tristeza reaccionaria". El poeta mexicano murió poco después, en 1921, a los treinta y tres años de edad. Su obra termina donde comienza la de Eliot... Boston y Zacatecas: la unión de estos dos nombres nos hace sonreír como si se tratase de una de esas asociaciones incongruentes en las que se complacía Laforgue. Dos poetas escriben, casi en los mismos años, en lenguas distintas y sin que ninguno de los dos sospeche siquiera la existencia del otro, dos versiones diferentes e igualmente *originales* de unos poemas que unos años antes había escrito un tercer poeta en otra lengua.

Cambridge, a 15 de julio de 1970

## Referencias

MOUNIN, G. *Problèmes théoriques de la traduction*. Paris:Gallimard, 1963.



“pós-modernismo”<sup>\*</sup> hispano-americano, isto é, de nosso simbolismo antisimbolista. Dois anos antes, Eliot havia publicado *Prufrock and other observations*. Em Boston, recém-saído de Harvard, um Laforgue protestante: em Zacatecas, saído de um seminário, um Laforgue católico. Erotismo, blasfêmias, humor e, como dizia López Velarde, uma “íntima tristeza reacionária”. O poeta mexicano morreu pouco depois, em 1921, aos trinta e três anos de idade. Sua obra termina onde começa a de Eliot... Boston e Zacatecas: a união destes dois nomes nos faz sorrir como se se tratasse de uma dessas associações incongruentes em que se comprazia Laforgue. Dois poetas escrevem, quase nos mesmos anos, em línguas distintas sem que nenhum dos dois suspeite sequer da existência do outro, duas versões diferentes e igualmente *originais* de alguns poemas que anos antes havia escrito um terceiro poeta em outra língua.

Cambridge, em 15 de julho de 1970

## Referências

MOUNIN. *Os problemas teóricos da tradução*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

<sup>\*</sup> O modernismo hispano-americano ocorreu no final do século XIX e corresponde ao que comumente se identifica como simbolismo.

## Livros de Octavio Paz traduzidos para o português

### Ensaaios

*A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladir Dupont. 3. ed. São Paulo: Ed. Mandarim, 1999.

*A outra voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Ed. Siciliano, 1993.

*Antologia poética: Octavio Paz [1935-1975]*. Org. e trad. de Luís Pignatelli. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

*Claude Levi-Strauss ou o novo festim de Esopo*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.] (Elos, 7).

*Conjunções e disjunções*. Trad. de Lucia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates, 130)

*Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

*Figuras e Figurações*. Trad. de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. Co-autoria com Marie José Paz.

*Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Elos, 13)

*O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

*O Desconhecido de Si Mesmo*. Trad. de Fernando Pessoa. Lisboa: Vega, 1988.

*O labirinto da solidão e post-scriptum*. Trad. de Eliane Zagury. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

*O macado gramático*. Trad. João Rui Rodrigues Silva Freira. Lisboa: Bibliotex, 2004.

*O ogro filantrópico: história e política, 1971-1978*. Trad. de Sônia Regis. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

*Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Logos)

*Pedra de sol*. Trad. de Horácio Costa. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

*Signos em rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 48)

*Soror Juana Ines de la Cruz: as armadilhas da fé*. São Paulo: Ed. Mandarim, 1998.

*Um mais alem erótico*: Sade. São Paulo: Ed. Mandarim, 1999.

*Uma terra, quatro ou cinco mundos: reflexões sobre história contemporânea*. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

### Poesia

*Arvore adentroarvore adentro*. Lisboa: Vega Editora, 1996.

*Transblanco*. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Siciliano, 1994.

**Cadernos Viva Voz  
de interesse para a área de tradução**

**A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:  
quatro traduções para o português**

Lúcia Castello Branco (Org.)

**Glossário de termos de edição e tradução**

Sônia Queiroz (Org.)

**Palimpsestos: a literatura de segunda mão**

Gérard Genette

Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos

Coutinho

**Poética do traduzir, não tradutologia**

Henry Meschonnic

Os Cadernos Viva Voz estão disponíveis em  
versão eletrônica no *site*:

[www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/publicacoes.htm](http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/publicacoes.htm)

V  
V V  
V V  
viva VOZ