

A TAREFA INFINITA DO TRADUTOR DE POESIA: INTRADUZIBILIDADE, ALTERIDADE E AUTORIA

THE INFINITE TASK OF THE POETRY TRANSLATOR: UNTRANSLABILITY, OTHERNESS, AND AUTHORSHIP

Thiago Ponce de MORAES*

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a tradução poética como prática de criação estética e política da diferença, a partir das noções de intraduzibilidade (Cassin) e transcrição (Haroldo de Campos). Partindo do pensamento de Walter Benjamin, segundo o qual “a tradução é uma forma” que expressa a “sobrevivência” da obra, discuto como a tradução de poesia ultrapassa o paradigma da fidelidade e se inscreve como gesto de autoria, ética da alteridade e espaço de resistência ao monolinguismo. Dialogando com Benjamin, Derrida, Cassin, Jakobson e com poetas-tradutores brasileiros, o texto examina casos paradigmáticos – *Rubáiyát* (Omar Khayyám), *Cathay* (Ezra Pound), *Um garoto de Haifa gira a palavra* (Najwan Darwish) e *Roça Barroca* (Josely Vianna Baptista) – para demonstrar como a tradução poética se converte em lugar de sobrevivência e recriação. Busco evidenciar, ainda, que traduzir poesia é instaurar uma relação com o outro que transforma tanto o texto traduzido quanto a língua de chegada, em um processo de hospitalidade e invenção. O artigo conclui que traduzir poesia é um modo de pensar e de habitar o mundo: uma prática que acolhe o outro, complica o universal e revela, na fricção entre as línguas e nos espaços do intraduzível, a força criadora e ética da tradução.

Palavras-chave: tradução poética; intraduzibilidade; transcrição; autoria; alteridade.

Abstract: This article offers a reflection on poetic translation as a practice of aesthetic creation and a politics of difference, drawing on the notions of untranslatability (Cassin) and transcreation (Haroldo de Campos). Building upon Walter Benjamin’s conception that “translation is a form” that expresses the “afterlife” of the work, I discuss how poetic translation surpasses the paradigm of fidelity and becomes a gesture of authorship, an ethics of alterity, and a space of resistance to monolingualism. In dialogue with Benjamin, Derrida, Cassin, Jakobson, and Brazilian poet-translators, the text examines paradigmatic cases – *Rubáiyát* (Omar Khayyám), *Cathay* (Ezra Pound), *Um garoto de Haifa gira a palavra* (Najwan Darwish), and *Roça Barroca* (Josely Vianna Baptista) – to show how poetic translation becomes a site of survival and recreation. Furthermore, I argue in this study that translating poetry establishes a relation with the other that transforms both the translated text and the target language, through a process of hospitality, invention, and difference. The article concludes that translating poetry is a way of thinking and inhabiting the world: a practice that welcomes the other, complicates the universal, and reveals – through the friction between languages and the persistence of the untranslatable – the creative and ethical power of translation.

Keywords: poetic translation; untranslatability; transcreation; authorship; alterity.

* Professor da pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), thiago.moraes@ifrj.edu.br, ORCID 0009-0000-3490-3409.

À guisa de início: princípios na e da tradução de poesia

A tradução literária – e, de modo mais específico, a tradução de poesia – é um dos campos mais férteis para se pensar a linguagem, a escrita e a própria vida. Poder-se-ia dizer, de início, que nenhuma tradução em geral é mera transferência de signos de uma língua para outra; que toda tradução porta uma opacidade; que, portanto, abre-se, sempre, um espaço de criação em qualquer tradução: uma incompreensão entre as línguas, uma não paridade absoluta; uma não equivalência e uma não coincidência – uma fissura a partir da fricção e da diferença das línguas em questão enquanto tais; enfim, uma cisão. Porém, para não soar tão categórico, e porque o que me interessa neste artigo é pensar especificamente a tradução de poesia, farei o recorte neste lugar, elegendo o espaço privilegiado do poema como centro de elaboração de alguns pensamentos acerca do que seja traduzir poesia.

É preciso dizer, também em caráter liminar, que traduzir um poema é incontornável e continuamente um confrontar-se com os limites da linguagem, inclusive com os limites da linguagem de um indivíduo numa língua específica. Quero dizer, de maneira abrangente nesse momento, que o poema funda uma nova topologia para a língua em que nasce, altera a paisagem desta língua; também uma nova tipologia, um novo modo de lidar com a linguagem, uma nova forma dela dispor. Nesse sentido, então, é possível dizer: o poema, já em sua língua inicial e, *a posteriori*, ao ser traduzido, em suas novas línguas, impede que uma ontotipologia monolíngue se imponha ao enunciar que a língua em que se inscreve já é outra a partir de sua aparição; e aquilo que toma de empréstimo de uma língua para se escrever já se formula para além (e também para aquém) daquilo que, digamos, a língua em seu uso costumeiro pactua e postula. De maneira análoga, a tradução altera geograficamente uma língua: tanto aquela em que o poema se originou, quanto aquela em que o poema ganhará nova vida, como já nos chamou atenção, há mais de um século, Walter Benjamin: “a vida da obra original chega até as traduções constantemente renovada e com um desenvolvimento cada vez mais amplo e recente” (Benjamin, 2008, p. 28).

Já que menciono os limites, as bordas da linguagem, seu precipício, trago imediatamente a formulação que a helenista e tradutora francesa Barbara Cassin nomeia como *intraduzíveis*: “não aquilo que não se traduz, mas aquilo que não se cessa de – não – traduzir – são as impressões digitais da língua” (Cassin, 2022, p. XXVIII). Ora, um poema, “sendo como é uma forma de manifestação da linguagem e, por conseguinte, na

sua essência dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – nem sempre muito esperançada – de um dia ir dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração” (Celan, 1996, p. 34). Claro: “na sua essência dialógico”; porém: “uma mensagem na garrafa”. O poema: um modo de lidar com as palavras em um registro extremamente particular, um modo de fazer valer a língua segundo aquele que escreve, alguém que “vai ao encontro da língua com sua existência, ferido de realidade e em busca de realidade” (Celan, 1996, p. 34), para continuar nas palavras do poeta romeno Paul Celan, ele também tradutor de poesia, convocado para essa cena.

Novamente: *uma mensagem na garrafa*. Sim, é verdade: o poema se endereça a um “tu”, interessa-se por ele, quer chegar a ele, fazer-se ler e escutar. No entanto, não está de antemão acordado quando chegará, nem, até mesmo, se chegará um dia; nem, simultaneamente, quem é de fato esse tu a que supostamente o poema poderia intentar endereçar-se de início, uma vez que a poesia não parece guardar tal desígnio apriorístico – pelo contrário. Ou seja, há toda uma instabilidade em jogo no poema, com a qual, de algum modo, a tradução de poesia terá que se haver.

Isso para dizer: *intraduzível, intraduzíveis*. E, por isso mesmo, um convite à tradução, um convite ao impossível, motor do impossível; como a poesia, como a comunicação poética – mensagem na garrafa lançada ao mar –, “sempre reafirmando a necessidade e a impossibilidade simultâneas do ato de traduzir” (Seligmann-Silva, 2022, p. 57). Esse paradoxo, no qual a impossibilidade se converte em impulso, revela o caráter político e filosófico do ato tradutório: arvorar-se a traduzir, então, é ousar lidar com as diferenças entre línguas, com sua impossível transposição; é ousar acolher os modos singulares e insubstituíveis de ver e de habitar o mundo; é abrir mão de certa *identidade* para acolher o novo, o outro, o díspar; e, nisso, o impossível, o intraduzível das línguas – o que, no entanto, acontece.

Antes de se interpor como um impeditivo categórico para o trabalho do tradutor, o entendimento trazido por Cassin a respeito dos *intraduzíveis*, que tomo de empréstimo aqui para pensar a tradução de poesia, opera como abertura a que se traduza uma obra indefinidamente. A autora sugere, com isso, algo de compreensão muito clara, que também já é conhecido dos leitores e estudiosos de poesia: é preciso seguir traduzindo. Analogamente, é preciso ler mais, ou seja, *uma vez mais*. Ainda – “intraduzíveis: sintomas das diferenças entre as línguas, a serem traduzidos sempre e mais” (Cassin, 2022, p. 32). Uma leitura nunca termina. Não há leitura derradeira capaz de pôr fim a um texto.

Seguimos lendo os clássicos, que irrompem contemporâneos, justamente porque as leituras anteriores não foram suficientes, nunca serão, pois não podem ser. Tampouco uma tradução pode encontrar seu ponto final, sendo como é sempre insuficiente; e uma vez, também, que o caráter de *intraduzível* presente no texto segue incitando a novas imersões na obra – aqui, especificamente, no poema – para que se desenhe uma vez mais a linha tênue que leva de uma língua a outra; um fio que, aos poucos, converte-se em rede, expande-se em teia e, assim, tateia o que Benjamin chamou *pura-língua*.

Desde o ensaio seminal *Die Aufgabe des Übersetzers*, de 1923 (que, em português, em geral se traduziu por *A tarefa do tradutor*), Walter Benjamin deslocou a tradução do campo da fidelidade instrumental para o da relação entre línguas e da sobrevivência da obra. A tradução em Benjamin, portanto, não figura como mera reprodução de um original, mas como possibilidade mesma de que determinado texto escrito em uma língua continue a viver para além da língua em que foi urdido. De alguma forma, em outras palavras. Daí o termo benjaminiano tão caro ao pensamento sobre tradução na contemporaneidade: *Fortleben*, “sobrevivência”.

Assim, temos que “A tradução nasce também do original, procedendo neste caso não tanto da vida como antes da ‘sobrevivência’ da obra” (Benjamin, 2008, p. 27). Essa perspectiva benjaminiana da tradução como prolongamento da vida de uma obra rompe com a lógica hierárquica entre original e tradução, uma vez que entende o novo texto na nova língua como condição *sine qua non* para a sobrevivência e para a sobrevida do primeiro. Nesse sentido, voltamos à teia e à mútua interdependência entre os textos. A partir dessa concepção, portanto, o terreno da tradução se torna mais fecundo (e também mais movediço), uma vez que entra em jogo no ato tradutório não apenas uma simples transposição lexical, mas também um gesto criativo e crítico perante a obra que se traduz. Por que não dizer: um ato curatorial, também, já que se trata, em última análise, de se colocar a fazer escolhas, lidando, de saída, com a perda inerente ao gesto. Então posso dizer que se estabelece, com isso, uma ética da tradução, de modo tangencial agora, mas que aceita, de antemão, que não há equivalência e equilíbrio plenos entre as línguas, e aquilo a que se visa, sobretudo na tradução de poesia, é a outra coisa.

Nas décadas posteriores à publicação de *A tarefa do tradutor*, a teoria da tradução foi se transformando, cada vez mais, em um campo intersticial que comporta diversas áreas do saber, como a filosofia, a linguística, a estética; abarcando, então, a heterogeneidade de que dá notícias o próprio fazer tradutório: serão tantas traduções

quanto o número de traduções que forem realizadas; nunca haverá uma tradução idêntica a outra e, sempre que houver uma tradução, ela será necessária, ainda que sabidamente insuficiente. Assim, mais uma vez, como quanto às leituras.

Na esteira de Walter Benjamin, pensadores como Barbara Cassin, já mencionada, Jacques Derrida e Roman Jakobson, para ficar em alguns estrangeiros, e poetas-tradutores como Haroldo e Augusto de Campos, Josely Vianna Baptista e Guilherme Gontijo Flores, para lembrar de nomes brasileiros, inclusive em franca atividade, vêm problematizando o estatuto da tradução, ora enfatizando sua dimensão de desvio e recriação, ora defendendo sua potência como ato político e poético. Sobretudo no que diz respeito a desvio, recorro a Derrida, em *Des tours de Babel* (aqui, sem traduzir o título para que os *detours* possam se escutar na leitura), quando observa que a tradução “torna-se necessária e impossível” (Derrida, 2002, p.17), e que o próprio original “é o primeiro devedor, o primeiro demandador, [e, por isso,] ele começa por faltar” (Derrida, 2002, p. 40). Assim, a pureza do original e a transparência da tradução são igualmente desfeitas: ambos se constituem num campo de falta e de adiamento, onde nenhum termo é pleno ou originário. Dessa forma, a tradução se estabelece como espaço privilegiado do *entre*, da contaminação e da abertura ao outro. Trata-se, portanto, de um lugar de sobrevivência não só das obras, mas também das diferenças; não das identidades fixas. Configura-se, assim, também um campo muito particular de comunicação entre as línguas e entre os trabalhos poéticos convocados a aparecerem agora em uma língua diferente daquela em que foram inicialmente pensados, concebidos e elaborados.

No contexto brasileiro, esse deslizamento teórico promovido por Benjamin encontrou recepção privilegiada nas práticas e formulações dos poetas concretos, especialmente nas figuras de Augusto e Haroldo de Campos, que, sob a noção de transcriação, instauraram uma ética e uma poética da tradução que se quer criativa e criadora. Ou, no caso mais particular da poesia, de uma tradução que não pode ser senão outra coisa – e que depende que o tradutor atue como autor do poema na nova língua, não como simples intérprete. Uma autoria que pressupõe a recepção de uma alteridade. Mencionei a transcriação como noção mais ampla, mas Augusto de Campos também estabeleceu uma rubrica para o que ele fazia em relação a textos que vertia para o português. Chamou-a intradução, definida posteriormente por Nelson Ascher “como a

superação da tradução que enfoca a área da diferença, possibilitando uma história própria à sombra, que faz se erguer” (Ascher, 1989, p. 148)¹.

Haroldo de Campos formula, em textos como *Da tradução como criação e como crítica* (1963) e *A arte no horizonte do provável* (1969), uma concepção de tradução que é ao mesmo tempo crítica e inventiva – como os próprios títulos dão a ver –, muito próximo do que postulava Benjamin quanto ao *Fortleben*. Para Haroldo, lidar com a impossibilidade teórica da tradução exigia que o tradutor, ele mesmo, se tornasse um artista. Ao citar Paulo Rónai, ele questiona: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (Ronai apud Campos, 2013, p. 5). E, na sequência, postula: “[a] tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (Campos, 2013, p. 5). Esse movimento de recriação, de transcrição, portanto, faz com que o tradutor desloque o centro da autoridade textual e se insira no espaço da autoria.

A tradução, nesse sentido, não é o lugar da submissão, mas da responsabilidade diante da diferença; melhor: é o lugar da recepção e da manutenção da diferença. Para Cassin (2022, p. 41), traduzir é “complicar o universal”, abalar o totalitarismo das línguas “superiores”, como alguns quiseram fazer crer ao longo da história², como o grego e o

¹ Trago o trecho completo: “o poeta Augusto de Campos cunhou um termo feliz: intradução. Se tradução significa, originalmente, conduzir (dução) através (tra) de, já em intradução, o in pode tanto ser um sufixo de negação quanto de inserção, enquanto intra indica penetração. Temos, então, a um tempo, vários termos: in-tradução afirma seu caráter de tradução penetrante ao mesmo tempo que nega-conserva a própria ideia de tradução; intra-dução simplesmente postula a atividade de penetrar. Se a tradução, propondo-se a levar através de, objetivava levar além de, a algum original mais originário, a intradução se propõe conduzir, texto adentro, a um fim por definição inalcançável. Este termo caracteriza bem uma operação que, ao contrário da tradução convencional, busca sua identidade na área da diferença, proporcionando, assim, o melhor dos acessos ao interior do poema. Podemos, então, definir intradução como a superação da tradução que enfoca a área da diferença, possibilitando uma história própria à sombra, que faz se erguer” (Ascher, 1989, p. 148).

² Entre outras, há a seguinte formulação categórica de Martin Heidegger, em *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*: “[...] a língua grega é filosófica, isto é [...] não é marcada impositivamente por uma terminologia filosófica, mas é filosofante como língua e como configuração linguística [*Sprachgestaltung*]. Isso é válido para toda e qualquer língua autêntica, naturalmente sempre segundo graus respectivamente diferentes. O grau é medido pela profundidade e pela violência da existência do povo e da estirpe que fala a língua e existe nela. Só a nossa língua alemã tem ainda o caráter filosófico profundo e criador correspondente ao da língua grega” (Heidegger apud Cassin, 2022, p. 30).

alemão. Traduzir é fazer ver esse universal (muitas vezes insondável) entre as línguas, um universal que não é uno, mas múltiplo, que vai de uma língua a outra, de modo constelado, não hierarquizado ou hierarquizável. Um universal complexo, enfim, vários, nunca em mão única, como não poderia deixar de ser, que se beneficia justamente desse trânsito tradutório entre culturas, paisagens, léxicos; portanto, entre alteridades nunca estabilizadas em um denominador comum, nunca resumíveis a um conjunto prévio de formulações. E, ainda, sendo, como por definição, plural, o universal veda qualquer pretensão de acabamento, de integralidade, de pacificação. O *savoir-faire avec les différences*, expressão que Cassin cunha em *Éloge de la traduction. Complicquer l'universel*, não é apenas um gesto técnico, senão uma postura ética: traduzir é operar com as diferenças sem apagá-las, fazendo delas matéria de pensamento e de reflexão viva no texto. Essa perspectiva converge com as formulações de Seligmann-Silva (2022), para quem a tradução é “passagem para o outro”, como no título de seu livro, um ato que se funda na hospitalidade e na escuta da alteridade.

O presente artigo pretende, portanto, discutir, como já venho fazendo, a tradução poética como espaço de criação estética e também de política da diferença, partindo das noções de *intraduzibilidade* e de *transcrição*, entre outras. Busco, nesse sentido, compreender como essas categorias, ao invés de limitarem a tradução, reconfiguram-na como prática criadora e como gesto ético de abertura para o outro. Além (e a partir) disso, intenciono promover uma reflexão sobre a maneira pela qual a tradução pode existir dentro da própria língua, tomando por base o conceito de “tradução intralingual” conforme apresentado por Roman Jakobson (Jakobson, 1969).

Para isso, devo passar, de modo panorâmico (devido à natureza do trabalho), por um pequeno conjunto de casos emblemáticos – desde traduções criativas a traduções que se sustentam a partir de uma rede de outras traduções – que desafiam a noção de originalidade e de autoridade textual: *Rubáiyát*, do poeta persa Omar Khayyám (via FitzGerald, via Luiz Antônio Figueiredo); *Cathay*, antologia de poemas do chinês, de Ezra Pound; *Um garoto de Haifa gira a palavra*, do poeta palestino contemporâneo Najwan Darwish (traduzido por Thiago Ponce de Moraes); e traduções de Josely Vianna Baptista dos cantos mbyá-guarani, em *Roça Barroca*. Além disso, quanto ao “intralinguismo” jakobsoniano anunciado há pouco, no âmbito da poesia, farei referência novamente, em rápido sobrevoo, ao livro *Roça Barroca*, e também à escrita em “portuñol selvagem”, de Douglas Diegues, outro poeta brasileiro contemporâneo, como Baptista; e,

na ficção, a *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, cuja linguagem condensada e ritmo de rara prosódia estabelecem parentesco estreito com o reino da poesia e também com a fundação de uma nova língua dentro da própria língua.

Essas obras, cada uma a seu modo, exemplificam a necessidade de que o gesto tradutório figure como reescrita criativa da alteridade e como poética-política do encontro. A tradução, nesses trabalhos, é o lugar de um “entre”, assim como de um “intra”, bem como de um “alter”: espaço onde as línguas se tocam sem se dissolver, onde o estrangeiro é incorporado sem ser domesticado; onde o choque de línguas promove uma nova respiração para os idiomas em questão (entre outros aspectos). Nessa zona liminar, desse modo, a tradução poética se revela como ato criador (não de mera conversão), como movimento de hospitalidade (um estar-aí em relação ao outro, uma abertura) e de resistência à homogeneização (contra o monolinguismo, contra o imperialismo linguístico e contra a ontotipologia de línguas supostamente superiores e de viés totalitário).

Tradução como autoria: deslocar-se da autoridade para a alteridade

A noção de tradução como autoria desafia a concepção tradicional da tradução como representação servil ou derivada, mera *mimese*, que vigorou por longo tempo – e que, até hoje, ainda tem muitos adeptos. Desde o século XIX, com a ascensão do paradigma romântico e o advento da figura do gênio, o original passou a ocupar o lugar de autoridade máxima, de onde emanaria, por extensão, a autenticidade aurática do texto. Traduzir, nesse contexto, seria um gesto secundário, destinado apenas à transmissão de um conteúdo estável, comunicável, definido. Entretanto, no horizonte moderno e contemporâneo, esse paradigma passa a ser reiteradamente estremecido por novas concepções do fazer tradutório, da tarefa do tradutor, bem como por novas concepções sobre a escrita e sobre a poesia, principalmente aquelas gestadas no decorrer do século passado e aprofundadas nas primeiras décadas do novo milênio. A crítica à ideia de origem e à figura do autor como autoridade absoluta sobre a obra, para ficar em dois índices mais evidentes, abre caminho para a compreensão da tradução como um ato de criação, garantindo ao tradutor um espaço de coautoria desdobrado da primeira escrita de um texto: um ato de sobrevivência e não mais de subserviência.

Walter Benjamin foi um dos primeiros a abalar de forma decisiva a hierarquia entre original e tradução. No já longamente citado *A tarefa do tradutor*, o filósofo recusa a equivalência como horizonte. O tradutor, ao traduzir, não busca copiar o texto-fonte e

torná-lo legível em outro idioma, mas prolongar sua vida nessa outra língua, permitindo que o original “viva de novo” (mas mais) em um novo contexto linguístico, mas também cultural, social, político etc. Assim, a tradução deixa o lugar subalterno e secundarizado da mecanicidade de certa transcrição entre línguas e passa a ser parte fundamental para a sobrevivência das obras e das línguas³. Benjamin escreve: “a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida” (Benjamin, 2008, p. 68).

Esse deslocamento ontológico alça o tradutor à posição de coautor, legando-lhe também uma nova responsabilidade: sua tarefa é liberar, na língua de chegada, a *pura-língua*, utopia benjaminiana de uma comunicação não instrumental que habita a tensão entre as línguas, aquilo a que toda tradução em geral, nessa perspectiva, visa. Em lugar de uma transparência impossível, há o gesto da transformação criadora: a maneira pela qual uma obra é acolhida e deslocada para a nova língua, também como nova obra, em relação de horizontalidade com aquela da qual partiu, não mais como um algo menor. Como argumenta Antoine Berman, a ética da tradução implica uma resistência à domesticação: a tarefa do tradutor é conservar, na medida do possível, a estranheza do texto estrangeiro, deixando emergir a alteridade e evitando que o original seja integralmente assimilado à língua de chegada (Berman, 1984/1992).

No Brasil, essa concepção encontrou ampla ressonância nas formulações de Haroldo e Augusto de Campos, bem como em seus próprios trabalhos tradutórios, que evidenciam, na prática, aquilo que ambos propuseram em teoria. Em *Haroldo de Campos – Transcrição*, temos a organização da coleção de textos escritos por Haroldo sobre transcrição, que concebe a tradução de poesia como recriação do processo de invenção verbal, não mera substituição lexical: “A tradução como transcrição é o pôr em poesia da poesia” (Campos, 2013, p. 137). No lugar da busca por fidelidade literal e subserviência absoluta ao original, algo de toda forma impossível, o tradutor se orienta

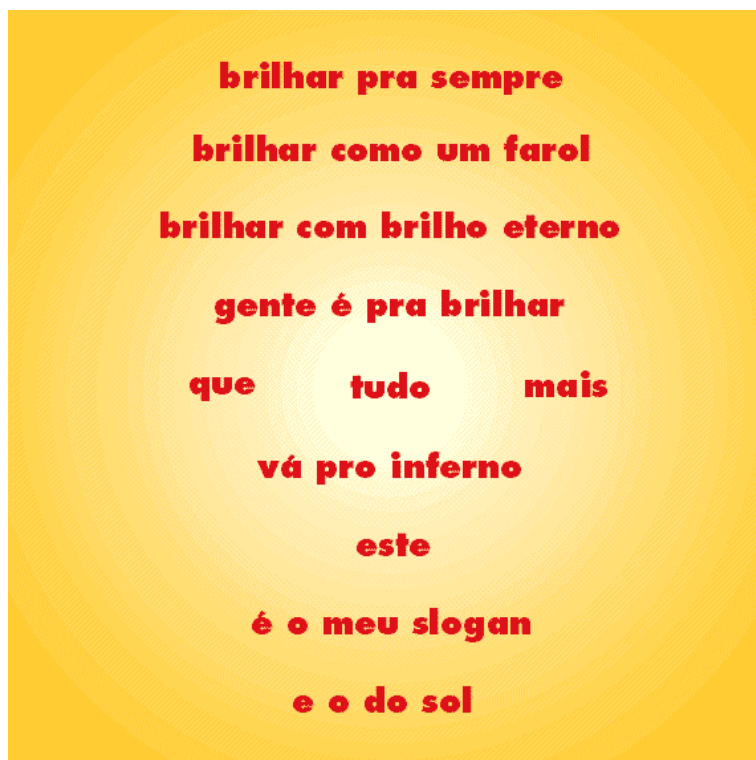
³ Ainda, quanto à sobrevivência de obras e línguas, e no bojo da presente discussão, recorro à crítica de Lawrence Venuti ao que ele chama de “modelo instrumental de tradução”: para ele, a tradução não deve ser vista como a reprodução de uma invariante semântica, mas como um ato interpretativo que inevitavelmente altera a forma, o significado e o efeito do texto-fonte. Segundo o autor, a tradução “retira o texto-fonte dos diversos contextos que o tornam exclusivamente significativo, valioso e funcional na língua e na cultura em que se originou [...] e constrói um conjunto diferente de contextos na língua de chegada” (Venuti, 2019, p. 44, tradução nossa), sustentando significados que são novos tanto para o original quanto para a cultura receptora, corroborando (também por isso) o que Benjamin chamou de *Fortleben*.

pela função poética do texto, buscando restituir o seu “movimento verbal”, o seu tom: tornar o poema viável na língua para a qual ele é agora traduzido.

A tradução, dessa maneira, é simultaneamente leitura, comentário e criação: o tradutor se torna autor de uma obra que se ancora em outra, sem dela depender hierarquicamente, mas com ela guardando relação estreita. O tradutor precisa ser um poeta em si mesmo e, ali, como tradutor, exercer esse ofício em segundo grau – não em segundo nível –, pois sabe que “a tradução é uma forma. Para compreendê-la enquanto tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (Benjamin, 2008, p. 67).

Essa operação encontra eco no conceito de intradução proposto por Augusto de Campos. Como o poeta dá a ver em seus próprios processos tradutórios, a intradução não é apenas tradução interna (ou seja, uma tradução dentro da mesma língua), mas um tipo de tradução inventiva, crítica e criativa, que atua entre sistemas poéticos distintos, tensionando o original e o traduzido. A intradução, que se faz *de dentro* do poema e também *entre* diferentes suportes, deve levar em máxima conta sua estrutura sonora, rítmica e visual, e, portanto, ultrapassar a transferência semântica pura e simples. Trata-se de uma forma de reescrita que precisa ser criadora (o que já se pressupõe no prefixo “re”, numa espécie de autoria compartilhada), que se inscreve no mesmo campo da transcrição haroldiana, mas que enfatiza o aspecto dialógico entre poéticas. Um exemplar de intradução realizada por Augusto de Campos é a obra “sol de maiakóvski”, que parte da estrofe final do poema russo para uma composição que combina elementos poéticos e visuais. No original, os versos são: “Светить всегда,/ светить везде,/ до дней последних донца,/ светить —/ и никаких гвоздей!// Вот лозунг мой и солнца!”⁴. Na intradução de Augusto, o poema aparece assim:

⁴ A tradução literal seria algo como: “Brilhe sempre,/ brilhe em todo lugar,/ até os últimos dias,/ brilhe —/ e sem pregos!// Esse é o meu lema e o do sol!”



Fonte: Campos, 1993.

É bem provável que Augusto de Campos proceda com esse tipo de deslocamento porque sabe que “o que há de essencial, próprio e único de um objeto não pode ser traduzido, assim como o que há de único e que faz de alguém *alguém* não pode ser comunicado – e, no entanto, o que se busca traduzir, o que importa traduzir é justamente o intraduzível” (Campos, 1991, p.112). Ou seja, a tentativa de tradução via intradução é uma forma de buscar o impossível, “os intraduzidos e os intraduzíveis” (Campos, 1988, p. 8), uma vez mais, de traduzir aquilo que, de outra maneira, não poderia ser feito. Há nisso, evidentemente, uma série de tomadas de decisão e, também, de alterações em maior ou menor escala em âmbito semântico e até mesmo formal.

É possível compreender, então, que o tradutor, ao atuar como autor, não usurpa o original, mas o reconfigura em outro horizonte estético. Tal operação se opõe à fetichização do original e da origem: ou seja, aqui, o poeta-tradutor brasileiro parte de uma origem sem colocá-la em um patamar superior, mas em paralelo, em diálogo. Como coautor do trabalho; um trabalho que, de toda forma, para sobreviver, segue se fazendo coletivamente. Em *Des tours de Babel* (1985), Derrida defende que a destinação essencial da tradução não é a comunicação (Derrida, 2002, p. 34), o que pode ser percebido também no original; tal característica é mais um dos motivos que evidenciam a impossibilidade da tradução, e por isso mesmo a necessidade de fazê-la de modo diferente daquele

preconizado pela ortodoxia convencional, uma vez que o que está em jogo não são apenas signos em comunicação, mas uma espécie muito específica de relação.

Ora, tanto o texto original quanto sua tradução não se destinam à comunicação, no sentido informativo, mas à manifestação de uma relação, ao acolhimento de uma alteridade, como acabei de dizer. Trata-se de uma diferença produtiva: uma estrutura de endividamento e de promessa entre as línguas. Se, então, podemos compreender e aceitar que nem mesmo o original comunica, constata-se que ambos, original e tradução, performam a diferença. A tradução, novamente, é o *entre*, o intervalo onde se joga a possibilidade e a impossibilidade da comunicação: os limites da linguagem. Nesse sentido, traduzir é sempre mostrar o não comunicável; e, ainda, mostrar que as linguagens e as línguas vivem e sobrevivem porque há diferença, desvio, adiamento, falha; e também acolhimento, partilha, outridade. De algum modo, Derrida nos ensina sobre isso aqui: “no lugar de tornar-se semelhante ao sentido do original, a tradução deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original” (Derrida, 2002, p. 48).

Como observa Derrida em outro momento: “o original começa por endividar-se *também* em relação ao tradutor. O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar” (Derrida, 2002, p. 40). Essa formulação implica, como o próprio autor sugere adiante, que o original é já tradução de si; o que culmina em constatar que não há tradução pura que o reconduza a uma origem intacta. Essa perspectiva derridiana abre espaço para a tradução como acontecimento (não mais como subordinação); além de estabelecer original e tradução/traduições como dispositivos que estão em um mesmo nível, habitam um mesmo nível, em uma mesma escala de interdependência. A (anteriormente) suposta autoridade do original se dissolve em um jogo de diferenças (*différance*) e retomadas, no qual a tradução se torna escritura suplementar – e, aqui, é importante dizer, mesmo que de maneira sumária: o suplemento, em Derrida, é aquilo que adiciona e completa, mas também aquilo que desloca e desestabiliza. Nesse sentido, toda tradução é já uma escrita *après-coup*, um texto que responde e prolonga outro texto; percebe-se, mais uma vez, que toda tradução é condição *sine qua non* para a sobrevivência e a relação entre as línguas.

A ideia de autoria tradutória, assim, implica uma reconfiguração da própria noção de obra. A tradução deixa de ter a imagem convencional de negativo perfeito do original – cópia ou reprodução – para se erguer como o seu duplo criador: uma espécie de versão

paralela que não reproduz o original, senão que o reinscreve ao reescrevê-lo em outra língua, assim destituindo qualquer posição autoritária⁵ a que uma língua pudesse querer se alçar. Essa concepção converge com a posição de Barbara Cassin, para quem o trabalho do tradutor é, antes de tudo, “complicar o universal” – isto é, resistir à tentação de um metadiscurso único e de uma língua total. Em *Elogio da tradução*, Cassin escreve:

O ‘método’ para lidar com a não compreensão não é o de harmonizar, especialmente não muito e não muito rápido, mas o de transportar-se para a ‘zona de tradução’ e permanecer o máximo de tempo possível nesse *in-between*, entre-dois ou mais de dois, a fim de tornar-se um intermediário um pouco melhor, um *go-between* (Cassin, 2022, p. 44).

Traduzir é, nesse sentido, um ato de autoria dentro dessa “zona de tradução”, que se coloca contra o imperialismo linguístico (entre-dois ou mais de dois), uma forma de afirmar a pluralidade do mundo. A tradução como autoria é também uma tradução política: um gesto de hospitalidade linguística e cultural, que acolhe o outro sem absorvê-lo ou apagá-lo, uma vez que traduzir poesia é ir contra a indiferença, uma vez que traduzir poesia é, justamente, acolher a diferença. Em última análise, esse modo de tradução desloca a autoridade do original do seu lugar hegemônico para instaurar um espaço de criação e alteridade. O tradutor se torna, assim, coautor do texto que traduz, não por apropriação inadvertida dele, mas, pelo contrário, por extrema responsabilidade: é aquele que escuta, responde e recria, impedindo o recrudescimento da língua, fazendo com que ela possa respirar de outros modos e, finalmente, interditando a possibilidade de que *uma* língua se torne *a* língua – autoritária pelo silenciamento de alteridades.

Breve passeio por certas traduções criativas e redes de tradução

Os exemplos que trago a seguir, em visada panorâmica, ilustram de maneira decisiva o que venho elaborando acerca do que passo a chamar, como índice mais geral, de tradução como criação: tratam-se de práticas tradutórias que recusam o paradigma da fidelidade, operando conscientemente com o intraduzível e produzindo, no espaço entre

⁵ Essa defesa da destituição da autoridade proprietária do original é levada ao limite por Emily Apter, num movimento ainda mais radical, portanto, que enxerga na tradução um modelo de “literatura desapropriada” [deowned literature] não passível de ser cooptada pela privatização generalizada. Para Apter, o “autor traducional” (modo bastante preciso para nomear a pessoa que traduz), despido de uma assinatura singular, figura como complemento a uma literatura que se assina como “propriedade coletiva, terrestre” (Apter, 2013, p. 20, tradução nossa).

línguas, novos modos de sobrevida para trabalhos de poesia. Esses casos – *Rubáiyát*, de Omar Khayyám (Luiz Antônio Figueiredo); *Cathay* (Ezra Pound); *Um garoto de Haifa gira a palavra* (Najwan Darwish, traduzido por Thiago Ponce de Moraes); e *Roça Barroca* (Josely Vianna Baptista) – apresentam modos distintos de criação tradutória, todos sustentados por uma ética da diferença e do acolhimento.

O Rubáiyát de Omar Khayyám: traduzir a tradução

O caso do *Rubáiyát*, de Omar Khayyám, obra mais traduzida no Ocidente depois de Shakespeare e da Bíblia, vertido ao inglês por Edward FitzGerald (1859) e ao português por Luiz Antônio Figueiredo (2012), é exemplar de toda a discussão empreendida até aqui. FitzGerald não traduziu literalmente os quartetos persas, mas os recriou segundo uma sensibilidade vitoriana, condensando, reorganizando e até reinventando versos. Nas palavras de Luiz Antônio de Figueiredo, tradutor dos rubáis para o português, em seu texto “O eterno retorno de *Rubáiyát*”, que figura como posfácio de sua tradução:

“Equivocam-se as facções da crítica que impugnam a tradução de FitzGerald, por ter feito paráfrases dos originais persas, ou criado soluções distantes da literalidade. E pensamos na impossibilidade de preservar, em inglês, o *tom*, do verso persa, língua com sonoridade radicalmente distinta da sonoridade das línguas ocidentais. Nesse sentido amplo, FitzGerald só pôde ser fiel ao âmbito persa porque *recriou*” (Figueiredo, 2012, p. 116).

A crítica moderna, no entanto, justamente as facções mencionadas pelo tradutor brasileiro, acusam FitzGerald de infidelidade; ainda que, sob a perspectiva da tradução como criação, seu trabalho se revele como um gesto de autoria que, por assim ser, pôde promover e reimaginar a obra persa em dicção e tom ingleses. Aliás, Figueiredo continua: “Na *recriação*, questões de *métrica*, *rima* e *ritmo* pressupõem um texto diferente da literalidade do original” (Figueiredo, 2012, p. 117).

Figueiredo, ao traduzir para o português a versão de FitzGerald, torna-se coautor de segundo grau – ou, mais precisamente, autor de uma nova obra que parte da leitura criadora de outro tradutor, porém situado ainda em relação ao elo primeiro, o original, e também à tradução (que veio a se tornar canônica) para o inglês. A tradução brasileira não pretende “retornar” ao persa, mas assumir a mediação inglesa como material poético. Esse reconhecimento do “duplo horizonte” ecoa a *différance* derridiana, e propicia o entendimento de que a tradução é sempre diferença dentro da diferença. Os rubáis em

português brasileiro, portanto, acabam por se tornar mais ricos e complexos porque a tradução teve que atravessar algumas camadas de mediação e se haver com esse entroncamento de línguas.

Ezra Pound e Cathay: tradução e autoria

Em *Cathay* (1915), Ezra Pound realiza talvez o mais conhecido caso de tradução sem o conhecimento direto da língua-fonte em que uma obra foi inicialmente escrita. Baseando-se em notas literais de Ernest Fenollosa – que tampouco era proficiente em chinês –, Pound recriou poemas de Li Bai e de outros poetas da dinastia Tang, transformando-os em peças centrais da poesia modernista ocidental. Tal fato é bastante curioso: Pound acabou por se tornar um dos principais responsáveis pela difusão da poesia chinesa no ocidente, mesmo não tendo realizado suas traduções a partir dos originais chineses. O poeta anglo-americano T. S. Eliot chega a afirmar: “Pound é o inventor da poesia chinesa dos nossos tempos”⁶ (Eliot apud Qian, 2015, p. 15, tradução nossa).

Talvez possamos atribuir o alcance dessas traduções/criações do poeta-tradutor estadunidense ao fato de que ele não buscava, em suas versões, reproduzir literalmente os poemas em inglês, o que empobreceria sobremaneira as composições chinesas, senão torná-los viáveis e esteticamente potentes em sua língua. Ao fazê-lo, Pound produziu uma nova poesia em inglês⁷, fundada na concisão imagética e na sintaxe fragmentária, inclusive bastante influente junto às gerações de poetas contemporâneas e posteriores. Não há dúvida de que sua tradução evidencia o gesto criador do tradutor. Além de ser possível notar pela própria leitura dos versos traduzidos/recriados, na edição comemorativa do centenário de publicação, Zhaoming Qian afirma literalmente que “desde sua primeira publicação em 1915, *Cathay* tem sido lido tanto como tradução, quanto como poesia original”⁸ (Qian, 2015, p. 13, tradução nossa).

⁶ T. S. Eliot famously called him “the inventor of Chinese poetry for our time.”

⁷ A operação do poeta-tradutor aqui me remete ao que Haun Saussy define como a natureza citacional da escrita, sobretudo quando afirma que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e a transformação de outro texto” (Saussy, 2018, p. 23, tradução minha). Pound não precisou acessar a língua de partida como um dado bruto, nem precisou se ater à literalidade absoluta; apesar disso e por isso, absorveu e transformou o material que tinha em mãos (as notas de Fenollosa) em um novo mosaico estético na língua de chegada, estabelecendo toda uma relação que evidencia a citacionalidade inerente à língua, radicalizada pelo ato de tradução.

⁸ Since its first publication in 1915, *Cathay* has been read both as a translation and as original poetry.

A força de *Cathay* reside naquilo que Cassin chamaria de “complicar do universal”: Pound não universaliza a poesia chinesa, nem pretende trazê-la e traduzi-la em sua literalidade comunicativa, semântica, ao inglês; diferente disso, o poeta-tradutor busca reinscrever a poesia chinesa da dinastia Tang na diferença, operando um deslocamento não só entre línguas, mas entre tempos, contextos, prosódias e culturas. Dessa maneira, o que poderia ser visto como erro e afastamento do original na tradução de Ezra Pound passa a funcionar como um dispositivo produtivo para a tradução – e, assim, o intraduzível é posto em ação.

Tradução em rede como caminho de acolhimento do outro: Um garoto de Haifa gira a palavra

A tradução de *Um garoto de Haifa gira a palavra e outros poemas palestinos* (2024), realizada por Thiago Ponce de Moraes, e que toma em sua seleção poemas do poeta contemporâneo palestino Najwan Darwish, propõe uma nova compreensão do gesto tradutório. Moraes não traduz os poemas de Darwish diretamente a partir do árabe, mas se apoia em uma rede de traduções para outras línguas (inglês, francês, espanhol e italiano) para, então, chegar ao português brasileiro. Esse método, longe de ser uma limitação, assume-se como procedimento: traduzir a partir de traduções exige que o tradutor se coloque como leitor crítico, que coteja soluções e busca formulações poéticas que se sustentem na língua portuguesa.

Em seu prefácio, Thiago Ponce observa que a multiplicidade de versões lhe permitiu reconhecer na diferença entre traduções e línguas uma espécie de vislumbre da ambiência e da prosódia originais. Em suas palavras: “[pude ler] traduções para várias línguas, o que me ajudou sobremaneira a me aproximar da voz do poeta em árabe, com a mediação de idiomas mais familiares e cujo domínio me facilitava a compreensão de sua dicção com maior clareza e maior assertividade” (Moraes, 2024, p. 11). Essa tradução, da maneira como foi realizada, portanto, não pretendeu fixar o sentido último das palavras de Darwish (o que seria, de todo modo, impossível), mas “portar o intraduzível”, à maneira de Cassin: usar a barreira direta entre as línguas não como impeditivo, mas como motivo para buscar a tradução. O tradutor se colocou, assim, como mediador de uma alteridade radical: traduziu uma poesia que tematiza a guerra, o exílio e a perda, sem a posse da língua original, mas aberto à escuta de outras tantas línguas que atravessaram o árabe e trouxeram à legibilidade esses poemas palestinos.

O projeto de Moraes nessa antologia de poemas se articula à reivindicação por pluralidade defendida por Cassin: traduzir o árabe palestino ao português é gesto de hospitalidade, de multiplicidade, de acolhimento da diferença; é uma escolha estética, mas também política: trata-se, nesse caso, de afirmar, pela língua, a existência de um outro que o discurso dominante silencia já há muitas décadas e com especial crueldade e esmero nos últimos anos – uma tradução que, nesse contexto, é uma forma de solidariedade linguística – solidariedade necessária para que haja escuta mútua, conforme Seligmann-Silva: “Tradução e testemunho só existem se tivermos alguém para escutar e ser um novo porta-voz do testemunho e da tradução” (Seligmann-Silva, 2022, p. 24). E, ainda, na mesma esteira:

Tradução e testemunho só existem diante dos seus limites, o que produz uma *ética do cuidado* em oposição à *pulsão colonial*. O *telos* da tradução crítica não é mais a instituição de uma cultura única, ‘original’, mas justamente o viver em comum dos diferentes em uma ‘comunidade de bocas vazias’ (Seligmann-Silva, 2022, p. 24).

David Damrosch reforça essa perspectiva ética da vida – e da criação – em comum ao analisar a circulação da literatura mundial. Tomando como exemplo a versão de Galland para *As Mil e Uma Noites* – primeira tradução do texto árabe ao francês, que serviu de base para várias outras traduções, e em que o tradutor “enriquece” o original com várias novas histórias –, Damrosch argumenta que esse trabalho pode ser considerado algo diverso do que apenas uma tradução, afirmando que, na verdade, “ele é uma nova etapa na *evolução contínua da obra*” (Damrosch, 2017, p. 97, tradução nossa, grifo nosso). De modo análogo, a partir da tradução em rede, o poeta-tradutor faz valer a definição benjaminiana, reitero, de que “a vida da obra original chega até as traduções constantemente renovada e com um desenvolvimento cada vez mais amplo e recente.” (Benjamin, 2008, p. 28). A rede de traduções contribui para a sobrevida do poema; e cada nova versão da poesia de Najwan Darwish implica na sobrevivência dessa voz palestina, que é amplificada e suplementada pelas outras línguas. A tradução se torna, então, não apenas poética, mas política: traduzir é dar a ver o outro e, nesse gesto, simultaneamente, transformar a própria língua de chegada com a presença desse outro.

Josely Vianna Baptista e Roça Barroca: tradução, escuta, escrita

As traduções de Josely Vianna Baptista em *Roça Barroca* (2011) expandem o campo da transcrição para o terreno da oralidade indígena, da antropologia e da

etnopoesia. Ao verter os cantos mbyá-guarani, Baptista realizou um procedimento delicado: uma espécie de tradução-escuta em várias fases, quase de modo ritualístico. Em sua apresentação ao livro, a poeta-tradutora detalha os passos para a realização do trabalho, que engloba desde o cotejo com outras traduções do original dos cantos míticos do *Ayuvu rapyta* à tradução ultraliteral em português para que tivesse uma base semântica das peças até, enfim, chegar à escuta dos cantos entoados por uma liderança indígena, o ex-cacique Teodoro Tupã Alves. A certa altura, Josely Vianna sintetiza:

Cotejada com a versão para o espanhol, minha tradução apresenta principalmente variações oriundas de um partido tradutório que prezou a materialidade quase ideogramática da língua indígena (como quando, por exemplo, redes de imagens nomeiam abstrações), em vez de acatar a opção por vezes parafrástica do castelhano. O cuidado com a forma transformou-se, então, num exercício escritural em que tentei infundir no português um pouco do ‘sussurro ancestral’ da língua guarani (Baptista, 2011, p. 13).

Por essa passagem, fica claro que a própria língua portuguesa – língua para a qual Baptista traduz esses cantos ameríndios – é transformada a partir da língua guarani. É como se a performatividade, o ritmo e os gestos presentes nos cantos de povos originários alterassem a geografia do português brasileiro, já tão atravessado por outras línguas indígenas e africanas. A tradução, portanto, como nos casos anteriores, não é apenas linguística, mas adquire uma dimensão corporal, quase física (quanto à materialidade ideogramática da língua), além de querer portar algo do sussurro ancestral que os cantos (trans)portam; portanto: algo do intraduzível que não cessa de se traduzir.

Uma característica muito particular em *Roça Barroca* e, por esse motivo, digna de nota, é o fato de a poeta-tradutora trazer no livro uma seção chamada *Moradas nômades*, que dá sequência às traduções, e em que ela escreve poesia autoral que intenta “dialogar com a sofisticada trama sonora dos cantos, no umbral em que arcaico e moderno se encontram em cruzamentos híbridos” (Baptista, 2011, p. 13). Constatase, então, que, a partir dessa leitura da convergência entre tradução criativa/transcriadora e autoria contaminada pelo gesto tradutório, Baptista faz com seu trabalho um aceno à política do encontro, da abertura ao outro, da escuta que se converte em escrita impura, contaminada de alteridade e que abre mão da autoridade. Sua transcrição e sua escrita de poesia, nesse livro, são uma forma de convivência entre mundos, uma hospitalidade radical à voz indígena, que termina por reconfigurar a própria língua portuguesa brasileira (que passa a carregá-la para sempre, garantindo a sobrevivência dos cantos e resguardando a memória dos povos).

Alteridade como ética poética da tradução

O conjunto dessas obras me faz sustentar que a tradução, quando entendida como criação, é também uma forma de pensamento, um dos modos da crítica – que é também capaz de colocar em crise a hegemonia dos sistemas e do monolinguismo. Cada tradução é uma hipótese sobre o poema que ela desloca entre línguas; cada tradução é uma leitura produtiva que renova tanto o texto traduzido quanto a língua que o traduz. Uma leitura sem fim, portanto, que não cessa de se realizar.

A leitura comparada desses quatro estudos de caso evidencia que o campo da tradução poética não se organiza como um domínio homogêneo regido por um método categórico ou por princípios universais, mas como um território plural, polifônico, marcado por procedimentos heterogêneos que emergem do encontro singular entre línguas e poéticas. Nesse sentido, é como se cada obra, no encontro com seu leitor-tradutor, fizesse uma exigência específica para que pudesse vir a ser inscrita em outra língua. Evidência disso são os próprios casos estudados aqui: FitzGerald opera no registro de uma recriação radical, assumindo a tradução como reformulação estética profunda, em que a diferença cultural e prosódica entre persa e inglês exige um gesto de invenção que suplanta a pura e simples literalidade. Pound, por sua vez, trabalha numa zona liminar ainda mais extrema, ao realizar uma tradução sem língua-fonte, fundada em materiais intermediários e em um programa poético modernista que toma a alteridade como força reorganizadora da própria língua inglesa: não se trata da reprodução de um original nesta língua, mas da capacidade de fazer ressoar uma elaboração formal que só se atualiza no risco da imaginação. Já a tradução em rede realizada por Moraes propõe outro deslocamento: ao mobilizar versões em diversas línguas, ele transforma a mediação em método, entendendo que o intraduzível não é uma lacuna a ser superada, senão um espaço de trânsito crítico em que múltiplas vozes e soluções tradutórias se contaminam, retificam-se e se ratificam, sem contradição.

Baptista acrescenta, ainda, uma quarta via, distinta das anteriores: sua prática de tradução-escuta, vinculada à oralidade indígena e à etnopoiesia, desloca o problema da tradução para o campo da performance e da corporalidade, colocando-se – literal e metaforicamente – à escuta do radicalmente outro. Aqui, traduzir implica não apenas interpretar palavras e fazê-las existir numa outra língua, mas receber uma voz e um ritmo – um canto, como é o caso – para depois reinscrevê-los na língua portuguesa a partir da

convivência com a alteridade ameríndia, deixando soar esse sopro. As diferenças metodológicas recolhidas neste breve apanhado – recriação, reimaginação sem língua-fonte, tradução em rede e tradução-escuta – mostram que a tradução poética não é uma operação replicável, mas um conjunto de gestos heteróclitos, complexos, cada qual respondendo de modo singular às exigências éticas, estéticas e políticas do texto (e do tempo) que o convoca(m). Por isso, mais do que categoria, a tradução poética se revela como campo ampliado, híbrido, sempre em expansão, em que diferentes modos de relação com o outro se tornam também diferentes modos de criação.

Procurei, nesse sentido, com esse panorama, entrever e ilustrar algumas formulações do arcabouço teórico apresentado neste artigo, as quais, no entanto, as próprias obras transformam. De toda maneira, foi possível vislumbrar o que Benjamin nos ensina sobre a noção de sobrevivência; assim também como, a partir da reflexão sobre a tradução em geral e sobre os quatro casos particulares acima, foi possível notar o que Cassin chamou de “complicar o universal” em traduções que resistem à universalização e reivindicam sua singularidade. Além disso, ficou bastante clara a necessidade de se realizar traduções que se queiram criativas, inventivas, seguindo a trilha das proposições teóricas de Augusto e Haroldo de Campos. Essas práticas, em última análise, convergem para uma mesma ética, uma vez mais: traduzir é criar com o outro, a partir do outro, sem apagar o outro – e, ao criar – aqui: traduzir – trazer não só o outro para perto, sua língua (sua cultura, seu ritmo, seus modos de existência), mas deixar com que o outro transforme a língua de chegada, que nos transforme a nós mesmos. E, assim, entender que a tradução é o gesto poético que mais radicalmente encarna o pensamento da diferença.

Um pequeno *detour*, ainda a caminho – o mesmo e (o) outro: tradução intralingual, idioleto e a literatura brasileira

Começo esta seção com Barbara Cassin citando Humboldt indiretamente. Ao dizer: “Temos aí uma maneira poderosa de complicar o universal. Humboldt gosta de evocar a ideia de que possa haver tantas línguas quanto humanos que habitam a terra, uma hiper-Babel radical, sem Pentecostes” (Cassin, 2022, p. 139). Aqui a filósofa, a partir de Humboldt, define a noção de idioleto: a língua própria de cada um. Mesmo quando se compartilha uma mesma língua, no limite, cada pessoa elabora um modo próprio de utilização e de manifestação dessa língua. Tal reivindicação pode parecer extrema se

pensamos no âmbito mais geral do uso da língua, mas quando falamos da escrita artística, da escrita de literatura e de poesia, a “hiper-Babel” humboldtiana fica mais evidente.

Gostaria de manter essa ideia bem próxima. Para dizer o seguinte: a reflexão sobre tradução pode se estender para dentro da própria língua. Roman Jakobson, ao propor a distinção entre tradução interlingual, intralingual e intersemiótica, definiu a tradução intralingual como “a interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (Jakobson, 1969, p. 64). Esse tipo de procedimento, portanto, consiste em uma operação tradutória que ocorre no interior de um mesmo idioma, e que, exatamente por isso, revela diferenças radicais entre regimes de fala, registros e idioletos. O fato de que existe tal coisa como “tradução intralingual” exige que reconheçamos que nenhuma língua é homogênea, que cada sujeito mobiliza uma gramática própria – um modo singular de dizer e de perceber o mundo.

É possível pensar, nesse sentido, que a literatura brasileira, desde as suas origens, é atravessada por um movimento de autotradução intralingual, como se cada autor precisasse, a cada obra, traduzir o português brasileiro em suas múltiplas vozes, dando mais fôlego a sua existência, garantindo a continuidade da sua vida: uma sobrevida. Em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, por exemplo, a tarefa do escritor é, em larga medida, a de tradutor de uma oralidade interiorana e arcaica para a página escrita, convertendo uma multiplicidade de falares regionais em uma nova língua literária. Como observa Benedito Nunes, Rosa “faz do português uma língua reinventada, uma fala que se estranha a si mesma” (Nunes, 1989, p. 128), instaurando no próprio idioma uma alteridade que dá forma à experiência sertaneja. O trabalho do escritor mineiro é, assim, profundamente jakobsoniano (sem querer com isso limitá-lo a tal): trata-se de uma tradução intralingual que reconcilia e desestabiliza simultaneamente o idioma nacional, fazendo dele um espaço de alteridade e alargando as bases do assim chamado português brasileiro, que deixa de ser percebido como língua estável e plena de unicidade para ser concebido como uma língua em nada unívoca e, portanto, passível de equivocação e desvios.

A operação de Rosa mostra que, em literatura, a tradução intralingual coincide com a criação de um idioleto, como comecei a discutir anteriormente. O idioleto, como propõe Mikhail Bakhtin (2003, p. 289), constitui-se na intersecção entre o social e o individual: “o enunciado é sempre um ponto de interseção de vozes – sociais e individuais – que nele se encontram e se reacentuam”. Assim, o idioleto pode ser compreendido como a tradução

da multiplicidade linguística em uma voz singular, o modo de organização particular da algaravia, o lugar em que o coletivo se inscreve na fala individual. Nesse caso, a língua rosiana criada em *Grande sertão: veredas*, como exemplar trazido por mim, com seus neologismos, mesclas e torções sintáticas, manifesta o poder da tradução interna da língua sobre si mesma, fazendo emergir o novo a partir daquilo que já parecia conhecido.

Passando ao campo da poesia contemporânea para seguir nessa discussão, penso imediatamente no trabalho de Douglas Diegues, que radicaliza essa potência de fricção entre línguas e intralínguas. Sua escrita em *portuñol selvagem* – mistura de português, espanhol e guarani – cria uma zona fronteira em que nenhuma dessas línguas é plenamente dominante, porém, todas convivem, interpenetram-se e se alteram de maneira incontrolável e imprevisível. Diegues não traduz de uma língua a outra, mas escreve entre elas, em permanente migração. Sua escrita, então, manifesta-se como uma prática de acolhimento de línguas fronteiriças ao português, dentro do português, mas a partir de suas bordas, de seus contatos com outros léxicos e sonoridades. Como define o próprio autor, “o portunhol selvagem é uma língua viva da fronteira, feita de mistura, invenção e liberdade” (Diegues, 2006, s/p). Trata-se de uma língua em permanente construção que, desse modo, figura simultaneamente como poética da tradução intralingual e política da mestiçagem.

De modo análogo, trago Josely Vianna Baptista, uma vez mais, em *Roça barroca* (2011). Em seu trabalho, a poeta-tradutora traduz e reescreve cantos mbyá-guarani em português, produzindo uma poética de fluxos e travessias; e deixando que essa poética seja movida pelo trato com a língua indígena. Seu trabalho revela uma forma de tradução intralingual que não busca domesticar o outro indígena, mas hospedar o seu ritmo e a sua cosmovisão na língua portuguesa, como Baptista chega a mencionar nas suas notas introdutórias (já citadas na seção anterior). A poeta recusa a transparência. Na verdade, a poeta reivindica essa mistura, essa impureza, essa alteridade trazida no bojo dos cantos dos povos originários. Assim, o português de *Roça barroca* é atravessado de guarani, deformado e enriquecido por ele, num gesto que a um só tempo traduz e transforma. Desse modo, o que a poeta-tradutora realiza sobretudo na seção *Moradas nômades*, que é precedida pela transcrição dos cantos, é a abertura da língua para a diferença interna que nela habita.

Assim, Rosa, Diegues e Baptista encenam diferentes graus de tradução intralingual: em Rosa, há tradução da oralidade sertaneja ao português como dialeto literário passível

de performar formas de vária expressão; em Diegues, a inseminação do português por suas vizinhanças hispânicas e ameríndias, como em uma rede de atravessamentos que mobiliza todas as línguas envolvidas, modifica-as e as reinventa; em Baptista, a tradução do guarani ao português, num trânsito entre línguas que demandou uma série de abordagens tradutórias; e que se revelou, ao final, um trabalho tradutório que transformou, deformou e contornou a língua portuguesa em que ela depois escreveria seus poemas. Em todos os casos, a tradução não é apenas uma técnica, mas uma ética: uma maneira de receber o outro no corpo da língua, de *uma* língua; e, nesse caso, também, uma maneira de compreender a língua como portadora de várias formas de acolher o outro. E é nesse ponto que a tradução intralingual, como propôs Jakobson (1969), torna-se também um paradigma político: ela mostra que a própria língua nacional é feita de diferenças, que toda língua abriga estrangeiridades e que, no limite, toda língua é estrangeira de si mesma, não cabendo falar em universalidade ou em língua única, mas sim numa infinidade de idioletos.

Ao compreender a tradução literária, ainda que dentro de uma mesma língua, como prática de alteridade, podemos vislumbrar e finalmente reconhecer um Brasil de múltiplos idiomas internos⁹. Nesse horizonte, a tradução intralingual não se restringe ao trabalho do tradutor profissional, mas constitui a própria natureza da criação literária: cada escritor traduz a sua língua materna para o seu próprio idioma particular, para o seu idioleto: tomando pra si, como faria uma criança, as peças da língua e fazendo a montagem segundo sua própria vontade (i.e., segundo as leis que o sujeito utiliza para reger a língua), jogando seu próprio jogo – e convidando a jogar sob suas regras.

Movimento inconclusivo da respiração das línguas: tradução, sobrevida e alteridade

O percurso que realizei neste artigo partiu da constatação de que a tradução de poesia não é uma operação mecânica de equivalências, senão uma forma de pensamento e de invenção que garante a sobrevivência das obras (e, por extensão, das línguas). Desde *A tarefa do tradutor*, Benjamin nos ensina que “a tradução é uma forma” e que nela “a vida do original, em renovação constante, alcança um outro e mais extenso desdobramento” (Benjamin, 2008, p. 54). A tradução, portanto, não é sombra nem cópia;

⁹ Aqui estou focando exclusivamente no português brasileiro. Perceba o leitor que o Brasil possui 295 línguas indígenas faladas por 391 povos, segundo dados do Censo 2022 do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2025).

a tradução é a forma por excelência da sobrevida (*Fortleben*): dispositivo autônomo que prolonga e transforma o original. Ao deslocar o eixo da fidelidade para a vitalidade, Benjamin abriu o campo para que a tradução pudesse ser pensada como criação, não como mera transcrição ou interpretação em segundo nível. E é nessa via que se inscrevem as formulações de Haroldo e Augusto de Campos, de Derrida e de Cassin, bem como as práticas tradutórias trazidas nas seções anteriores.

Os quatro estudos de caso – recriação radical, em FitzGerald; tradução sem língua-fonte, em Pound; tradução em rede, em Moraes; e tradução-escuta, em Baptista – confirmam de modo exemplar a tese inicial: a tradução poética, longe de um procedimento unificado, pacificado e meramente técnico, manifesta-se como campo ampliado de criação e entrelaçamentos, onde cada método renova o original por meio de uma relação singular com a diferença. Simultaneamente, o artigo contribui com o debate sobre o tema ao articular esses casos díspares de tradução de poesia sob uma mesma chave conceitual – a pequena constelação constituída pelas noções de intraduzibilidade, autoria e alteridade –, evidenciando como tais práticas, quando pensadas em conjunto, permitem compreender a tradução poética não apenas como aplicação de teorias já consolidadas, mas como gesto crítico, ético e inventivo que torna visível uma multiplicidade de modos de sobreviver e fazer sobreviver as obras.

A partir da observação dos trabalhos aqui reunidos, pude constatar que cada tradução, em maior ou menor grau, figura como espaço de hospitalidade e acolhimento da diferença. Mais uma vez em Cassin: o tradutor deve “transportar-se para a zona de tradução e permanecer o máximo de tempo possível nesse *entre-deux*” (Cassin, 2022, p. 44). Essa zona entre línguas e mundos é o território do intraduzível, assim também como o território, à maneira de Benjamin, da pura-língua. Aí as línguas estão livres e podem se relacionar para além da comunicação; aí as línguas não estão organizadas segundo qualquer lógica hierárquica e autoritária. Pelo contrário, aí existe a possibilidade mesma de atravessamento de alteridades. Por esse motivo, habitar esse entrelugar é fazer valer a intraduzibilidade como exigência a que se traduza (uma vez e novamente), sempre movido e co-movido por isso que é outro e próprio em outras línguas. A marca, enfim, do singular nas línguas, aquilo que as diferencia e, por isso mesmo, as torna passíveis de relação e, portanto, estímulos à tradução. O poema, afinal, em sua densidade, exemplifica isso com clareza: não se traduz *apesar* do intraduzível, mas *por causa* dele. Traduzir poesia, assim como escrever poesia, é se aproximar daquilo que escapa, daquilo que não

dá garantias, daquilo que exige que o ato – seja da escrita, seja da tradução (também uma forma de escrita) – aconteça outra vez. Indefinidamente.

Ao considerar, por fim, a tradução intralingual em Rosa, Diegues e Baptista, foi possível notar que o intraduzível não é privilégio da diferença entre idiomas; o intraduzível, na verdade, habita o interior de cada língua, que porta uma diferença intrínseca. Sendo assim, cada escritor traduz a língua em que escreve para o seu idioleto, reinventando-a, revitalizando-a, expandindo-a. A tradução, então, passa a ser também o modo pelo qual uma língua vive e se reconfigura em contato com o outro, ainda que esse outro já exista nela mesma. Traduzir, em última instância, seja de língua para língua, seja intralingua, é habitar a diferença. É reconhecer que não há língua única nem sentido definitivo, nem discernibilidade última possível (esta que será apenas vislumbrada utopicamente); que toda língua é estrangeira de si; e que é nesse exílio, nesse entre, que é também um fora de si, uma dobra, uma fita de Möbius, que a língua respira e se expande como pulmões, como o universo. A tradução poética, enquanto gesto criador e ético, é a arte de fazer sobreviverem as obras, as línguas e, conseqüentemente, o intraduzível que vive nelas. Sendo como é um campo de acolhimento para o não coincidente e, por isso, para aquilo que não se pode concluir, totalizar, definir, a tradução se consubstancia numa forma que resiste à homogeneização e ao silêncio, ao apagamento, dando continuidade, em seu *Fortleben*, ao sussurro das línguas, para, em algum horizonte possível da criação, escrever o outro, com o outro, a partir do outro. E, assim, deixar-se escrever e alterar e sobreviver por ele.

Referências

APTER, Emily. **Against World Literature: on the politics of untranslatability**. New York: Verso, 2013.

ASCHER, Nelson. O texto e sua sombra: teses sobre a teoria da intradução. **Revista 34 Letras**, São Paulo, v. 3, n. 34, p. 142-157, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Tradução de Fernando Camacho et al. Belo Horizonte: Fale UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique**. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

- BERMAN, Antoine. **The experience of the foreign: culture and translation in Romantic Germany**. Trad. Stefan Heyvaert. New York: State University of New York Press, 1992.
- CAMPOS, Augusto. **Verso reverso controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Augusto. **Intraduções**. São Paulo, 1993. Disponível em: <https://www.augustodecampos.com.br/intraducoes.html>. Acesso em: 9 nov. 2025.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da tradução como criação e como crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia; Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CASSIN, Barbara. **Elogio da tradução: complicar o universal**. Tradução de Daniel Falkemback; Simone Petry. São Paulo: Martins Fontes, 2022.
- CELAN, Paul. **Arte poética: o meridiano e outros textos**. Tradução de João Barrento; Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
- DAMROSCH, David. **How to read world literature**. 2. ed. London: Wiley-Blackwell, 2017.
- DARWISH, Najwan. **Um garoto de Haifa gira a palavra e outros poemas palestinos**. Tradução de Thiago Ponce de Moraes. Cotia: Urutau, 2024.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DIEGUES, Douglas. [Entrevista]. **Revista Pessoa**, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com>. Acesso em: 8 nov. 2025.
- DIEGUES, Douglas. Manifesto do portunhol selvagem. In: DIEGUES, Douglas. **Portunhol selvagem**. [S. l.], 2006. Disponível em: <http://portunholselvagem.blogspot.com>. Acesso em: 8 nov. 2025.
- FLORES, Guilherme Gontijo. **Seu dedo é flor de lótus: poemas de amor do Egito Antigo**. São Paulo: Editora 34, 2023.
- GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo 2022: Brasil tem 391 etnias e 295 línguas indígenas. **Agência de Notícias IBGE**, Rio de Janeiro, 24 out. 2025. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/44848-censo-2022-brasil-tem-391-etnias-e-295-linguas-indigenas>. Acesso em: 9 dez. 2025.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 63-72.

KHAYYÁM, Omar. **Rubáiyát**: memória de Omar Khayyám. Tradução de Luiz Antônio de Figueiredo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Org. Trad. Augusto de Campos; Décio Pignatari; Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MAYAKÓVSKI, Vladimir. **An amazing adventure of Vladimir Mayakóvski**. Samara, 2009. Disponível em: https://perevod99.blogspot.com/2009/02/blog-post_03.html. Acesso em: 9 nov. 2025.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1989.

POUND, Ezra. **Cathay**: the centennial edition. New York: New Directions Books, 2015.

SAUSSY, Haun. **Translation as citation**: Zhuangzi inside out. Oxford: Oxford University Press, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Passagem para o outro como tarefa**: tradução, testemunho e pós-colonialidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2022.

VENUTI, Lawrence. **Contra instrumentalism**: a translation polemic. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.

VIANNA BAPTISTA, Josely. **Roça barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Recebido em: 10/11/2025.

Aceito em: 04/06/2026.