

“TODESFUGE”, DE PAUL CELAN, E SUAS TRADUÇÕES

ATAÍDE, Artur Almeida de (UFPE)

1. Berman contra Berman

A certa altura de *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, Berman nos apresenta o que pode parecer um bom ponto de partida para qualquer crítica tradutória. É quando lista, explicando-as uma a uma, aquelas que seriam as “tendências deformadoras” (BERMAN, 2007, p. 48) que podem atuar na tradução, isto é, as componentes “do sistema de deformação dos textos – da letra – que opera em toda tradução, e impede-lhe de atingir o seu *verdadeiro objetivo*” (BERMAN, 2007, p. 45, grifo nosso). Entre elas estariam, por exemplo, a “racionalização”, a “clarificação”, o “enobrecimento”, a “destruição das locuções” e a “destruição dos ritmos”, que se somariam a outras oito práticas semelhantemente “funestas” (BERMAN, 2007, p. 48).

Antes mesmo de apresentar as treze “tendências”, Berman se permite formular ainda outros parâmetros: é o caso do seu julgamento sobre o que chama a “captação platônica do sentido” (BERMAN, 2007, p. 32), ao qual se vinculam, como que por extensão, sua crítica ao “etnocentrismo” e à adequação da tradução, em termos gerais, a pretensos padrões de naturalidade da língua alvo. A partir dessa base é que se permite formular juízos como o de que, por exemplo, “o evangelismo tradutório de Nida une-se hoje ao imperialismo cultural norte-americano” (BERMAN, 2007, p. 31), entre outros.

O cerrado encadeamento de conceitos – e *valores* – proposto de início por Berman em seu livro dá origem a uma imagem tão unívoca e clara quanto negativa: uma essência da *antitradução*, se assim a podemos chamar, ou, talvez, uma figuração perfeita do *falso objetivo* da tradução. Em nossa aproximação às traduções de “*Todesfuge*”, ainda que as “tendências deformadoras” venham a nos servir como parâmetro, queremos propor uma discreta guinada. Em lugar de adotá-las como apriorística e constitutivamente negativas, as queremos entender como simples *operações tradutórias*, operações cuja valoração de modo algum se daria de antemão, mas apenas quando confrontadas elas mesmas numa efetiva situação tradutória, isto é, num texto concreto. O motivo para tanto: o “enobrecimento”, a “clarificação”, o “alongamento” etc., os “defeitos” listados por Berman, poderão eventualmente se converter em soluções tradutórias antes intensificantes do que debilitantes da força poética de um dado texto final, como saídas necessárias, por exemplo, a dilemas de outro modo insolúveis, ou solúveis apenas com prejuízo estético; a força poética de uma dada opção tradutória, inclusive, poderá dever muito à combinação de toda uma série de circunstâncias textuais – imprevisíveis – em diálogo no texto de chegada, num complexo jogo de compensações e modalizações mútuas. De outro modo, ou seja, considerando-se de antemão certas operações tradutórias como “deformadoras”, incorreríamos na tentativa de predeterminar em abstrato o resultado de um cálculo que na verdade é um cálculo *crítico*, sempre contingente, isto é, a auscultada situada de um texto concreto, que, por sua própria natureza, sabemos negociada em meio a premências contingenciais as mais variadas, desde conceitos, teorias e outros códigos conscientemente compartilhados até experiências individuais de leitura, prenoções, idiosincrasias, estados de ânimo e, provavelmente, uma série de outros elementos ainda não catalogáveis.

Embora a tradução adepta das práticas mencionadas, ademais, é que seja tachada por Berman de “etnocêntrica” (BERMAN, 2007, p. 26), talvez haja aqui em jogo um segundo “etnocentrismo” – mais sutil, e aparentemente menos grave. É preciso lembrar que Berman responde criticamente – e, por isso, também *afetivamente* – a uma tradição tradutória bastante específica: a das “belas infiéis” francesas, por ele veementemente condenadas. Esse acento do seu discurso, essa ênfase, com raízes em circunstâncias culturais peculiares, parece ter favorecido em seu texto a formação de uma forte polarização: de um lado, a presença difusa dessas mesmas traduções, que não comparecem em concretude, mas como conjunto de princípios gerais (e generalizantes); do outro, algumas traduções concretas – as de Hölderlin, Chateaubriand e Klossowski –, buscadas como retrato inverso daquelas, e que se propoem a, de fato, “albergar o longínquo”, com o mínimo de trauma à condição de estrangeiros dos textos de partida. A perfeita univocidade ideológica com que Berman trata seu *inimigo* tradutório talvez não fosse possível se este não correspondesse, exatamente, a uma essencialização monolítica do que mais o incomoda em sua leitura das “belas infiéis”, e não a textos concretos, com todas as suas irregularidades constitutivas. Atento contra uma metodologização “normativa e dogmática” (BERMAN, 2007, p. 63) do *bem traduzir*, Berman não parece tê-la evitado, por fim, em relação ao *mal traduzir*.

Talvez se pudesse pensar, diante do exposto, que Berman, em nome de um julgamento generalista, teria aberto mão do melhor dos estudos de tradução, que é a contingencialidade de seus problemas. O autor ele mesmo, no entanto, é o primeiro a nos fornecer excelentes exemplos da incontornável situacionalidade do juízo crítico-tradutório. Embora, afirme, por exemplo, que no trabalho do “vulgarizador científico” “há tanta perda quanto na prosificação de um poema” (BERMAN, 2007, p. 66), observação que parece de pleno acordo com a inclusão, em meio às “tendências deformadoras”, daquela que chamou de “destruição dos ritmos”, Berman conclui de outro modo seu comentário à tradução, em prosa, do *Paradise Lost* por Chateaubriand:

Talvez a tradução-em-prosa deva ser considerada como um *possível* da tradução de poesia para *algumas* obras. O questionamento fica em aberto, principalmente ao se tratar, como aqui, de uma tradução-em-prosa *literal* (BERMAN, 2007, p. 96).

Mesmo a condenação unívoca das relações entre a tradução e os padrões de naturalidade da língua de chegada parece ter restituído, afinal, a sua condição situacional, trazendo-se à tona a negociação complexa que envolve a questão, com resultados textuais antes híbridos e matizados do que indiferenciadamente “etnocêntricos”. É quando Berman se permite falar, por exemplo, na atenção de Klossowski aos diferentes *graus* de “aceitabilidade” (BERMAN, 2007, p. 121) da língua francesa em face de suas reordenações sintáticas latinizantes, ou quando se permite falar, mesmo, nos seus possíveis “excessos” (BERMAN, 2007, p. 131). Também a aparentemente mais arraigada aversão a “platonismos” parece poder conhecer seus recessos, uma vez diante de um texto concreto: o que poderia, afinal, ser mais “platônico” que a captação de uma “origem do original”?

De certo modo, a tradução produziu um texto mais *desconcertante* que o de Safo, mas este desconcerto já existia, oculto, na poetisa. Pode-se dizer que ela voltou à *origem do original* (BERMAN, 2007, p. 77).

Nem a “essência do traduzir” (BERMAN, 2007, p. 62) nem a “origem do original”: o que Hölderlin, Chateaubriand e Klossowski terão feito é uma acurada reflexão *crítica* antes de eleger que princípios regeriam seus respectivos textos. Se “a interpretação e a tradução são somente uma e única coisa” (HEIDEGGER *apud* BERMAN, 2007, p. 20), a “origem do original” que serve de parâmetro a Hölderlin ou Deguy precisa ser lembrada como construto crítico-hermenêutico forjado por sujeitos historicamente situados: um projeto tradutório *particular* como todos os outros imagináveis – inclusive o que subjaza às “belas infiéis” –, e não um *universal* tradutório. Com a “reflexão” situada (BERMAN, 2007, p. 17-9), desse modo, dando lugar à “teoria”, o plano de se entender o traduzir como “experiência”, e menos como uma “prática” de roteiros e valores solarmente predeterminados, parece estar em risco.

Se não nos parece possível dizer, enfim, em que medida as traduções de Hölderlin, Chateaubriand e Klossowski, *mais verdadeiramente* que outras, seriam traduções, uma coisa é certa: tais experiências parecem deixar claro que há uma pluralidade de projetos tradutórios não apenas legítimos, mas necessários.

2. “Todesfuge”

Publicado em 1952, no volume *Mohn und Gedächtnis*, “Todesfuge” foi escrito por Paul Celan (1920-1970) em 1945, não muito após a morte de seus pais em campos de concentração nazistas e sua própria experiência neles como prisioneiro. A recepção do poema, algo controvertida, foi assombrada pela acusação de estetização de uma realidade a princípio impermeável à arte: o holocausto. O veredito de Adorno sobre a poesia após Auschwitz, quando justaposto ao poema, como foi, aliás, frequentemente, parece dizer inaceitável que alguém se dedique a detalhes de composição quando a fábula do poema – que não é apenas *fábula* – é a execução de seres-humanos. Celan, em uma de suas defesas, em 1960, contrapôs a esse caráter de *construto* ou *artifício* aquilo que chamou enfaticamente de “*ein unter Herzensnot Zueinander-Geboren-Werden der Worte*”, ou “um nascerem-umas-para-as-outras das *palavras* por extrema necessidade” (CELAN *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 35, tradução nossa). Sua convicção não o impediu, em todo caso, de preferir “retirar o poema ‘Todesfuge’ de algumas antologias e não mais lê-lo em público” (OLIVEIRA, 2008, p. 114).

Tratar da tradução desse poema não deixa de implicar algum desconforto, na medida em que é inescapável trata-lo aqui e ali como *mero* texto, traindo-se a condição que faz dele extensão efetiva de uma atroz circunstância humana, condição que, por fim, em que pesem algumas peculiaridades de registro e estrutura de “Todesfuge”, parece extensível à poética de Celan irrestritamente, na medida em que uma linguagem circunstancializada até o limite da compreensão confere a seus poemas uma espessura *presencial* única, como que a restituir à situação de leitura seu caráter de *momento de encontro* entre sujeitos, prenhe de clareza e obscuridade.

2.1. Uma primeira aproximação: alguns sintagmas-chave

Como atalho para o poema, e para a multiplicidade de suas traduções, segue a consideração isolada de dois de seus sintagmas-chave, a começar por “*Schwarze Milch der Frühe*”, que abre o poema, traduzido de seis modos diferentes:

| | |
|--------------------------|--|
| Leite negro da madrugada | (Modesto Carone) ¹ |
| Leite negro da aurora | (Jorge de Sena, João Barrento e Renato Suttana) |
| Leite-breu d' aurora | (Claudia Cavalcanti) |
| Leite negro do começo | (Leandro Konder) |
| Leite preto matinal | (Karin Bakke de Araújo) |
| Leite preto da aurora | (Nelson Ascher) |

Ao rastrear algumas das ressonâncias dessa imagem na tradição bíblica e literária, Horn (2011) menciona pelo menos duas bastante aclaradoras. A primeira levaria a um poema de Alfred Margul-Sperber, frequentador do círculo literário do jovem Celan, poema no qual um filho, no momento em que morre sua mãe, lê em seus olhos o convite: “*Willst du nicht, mein Kind/ von der dunklen Milch des Friedens trinken?*” (“não queres, meu filho,/ beber do leite escuro do descanso?”). A segunda levaria a um ditado da tradição oral judaica: “se todos na infelicidade vivem, Mordechai Meisel se banha no leite branco do alvorecer”, em que Mordechai Meisel representaria o protótipo do homem de sorte; se o “leite do alvorecer” é “preto”, nem mesmo a ele restaria esperança (HORN, 2011). Ainda que não consideradas tais ressonâncias, talvez se pudesse atribuir sentido ao oximoro por rotas próprias com resultados análogos: mesmo a luz branca – “leite” – do alvorecer, a promessa luminosa do dia apenas iniciado, é, diz-nos Celan, “preta” nas circunstâncias do poema; dessa morte do futuro é que os judeus se alimentariam repetidamente ao longo do texto, “bebendo” o “leite preto da madrugada”.

Quanto às traduções, as diferenças não parecem tão substanciais. Entre “preto” e “negro”, e entre “madrugada” e “aurora”, parecemos entrever uma sutilíssima diferença de registro, respectivamente *menos* formal ou poético e *mais* formal ou poético. Ascher e Carone teriam mesclado os registros de modo complementar, diferentemente de João Barrento, Jorge de Sena e Renato Suttana. “Negro”, acrescente-se, é mais aberto à atribuição de conotações menos concretas do que “preto” (ex., “passado negro”, mas não “passado preto”), correspondendo este último à denominação primária da mera cor, como “*schwarz*”. A imagem de Celan, por isso, com “*schwarz*”, parece menos prevista, menos *atenuada*, mais ríspida, do que o “*dunkle Milch*” de Margul-Sperber, aspecto a que as versões de Karin Bakke de Araújo e Nelson Ascher parecem responder melhor. A solução de Cláudia Cavalcanti, por sua vez, seria a elevação desse traço *estranho* ao paroxismo, com o compósito “leite-breu”. Menos sutis, por isso, são as diferenças que marcam a sua opção, além das de Leandro Konder e Karin Bakke de Araújo. A escolha desta última por “matinal” foi justificada “pelo fato de essa palavra remeter à nossa refeição diária de todas as manhãs, quando é comum ser servido leite” (ARAÚJO, 2010, p. 283), mesmo que ciente a tradutora das ressonâncias bíblicas da imagem (ARAÚJO, 2010, p. 283). Leandro Konder, por sua vez, como que abstratizou o sentido de “*Frühe*”: literalmente, a palavra é uma substantivação a partir do adjetivo “*früh*”, ou “cedo”, o que pode ter levado à sua solução. Independentemente da discussão sobre sua pertinência estética, essas duas últimas versões já sinalizam para outra questão: a relação de complementaridade que pode se dar entre traduções, uma vez que diferentes elementos de sentido que rondam a leitura do original podem ganhar, numa e noutra, maior centralidade, gerando rotas paralelas de leitura.

Em pelo menos uma das traduções de “*Todesfuge*” é possível observar essa relação de complementaridade num mesmo texto. É o que acontece em relação ao

¹ Por questão de espaço, as traduções foram identificadas ao longo do trabalho apenas pelo nome do tradutor. Ver Referências para dados adicionais.

sintagma “*der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, que se repete no poema tantas vezes quanto “*Schwarze Milch der Frühe*”. Seguem as traduções:

| | |
|---|---------------------------------|
| a morte é um dos mestres da Alemanha | (Modesto Carone) |
| a morte é um Senhor de Alemanha | (Jorge de Sena) |
| a morte é um mestre que veio da Alemanha | (João Barrento) |
| a morte é uma mestra d' Alemanha Cavalcanti) | (Claudia |
| a Morte é um mestre da Alemanha | (Leandro Konder, Karin B. de |
| Araújo) | |
| é a morte um dos mestres senhor da Alemanha | (Renato |
| Suttana) | |
| a morte é um primor da Alemanha | (Nelson Ascher) |
| a morte é um feitor da Alemanha | (Nelson Ascher) |
| a morte é um mentor da Alemanha | (Nelson Ascher) |
| a morte é o melhor da Alemanha | (Nelson Ascher) |

Duas soluções se destacam mais claramente das demais. A de Cláudia Cavalcanti é a única que traz o substantivo “mestre” no feminino, em concordância com “morte”. Nas soluções restantes, o uso do masculino indica a concordância do predicativo com a figura masculina que domina o poema: o “homem que mora na casa”, representante do *Reich*, que grita suas ordens e executa “seus judeus”. Na versão de Cavalcanti, a “morte” – a morte *em abstrato* – e a figura do feitor nazista, ao menos gramaticalmente, não se fundem. É uma possibilidade do texto apenas em português, uma vez que “*Tod*”, ou “morte”, em alemão, é um substantivo masculino, fundindo-se sem sobressaltos as três figuras, do “homem”, da “morte” e do “mestre da Alemanha”.

A segunda solução heterodoxa é a de Nelson Ascher. Nela, quatro traduções distintas para um mesmo excerto se alternam – é interessante notar o quanto a adoção *exclusiva* de qualquer uma delas enfraqueceria em muito sua versão. Há aqui uma orquestração de traços semânticos complementares, como que oriundos de uma decomposição do “*Meister*” original: é quem comanda o trabalho (“feitor”), é quem arquiteta, e não só executa, o crime hediondo (“mentor”), é quem o faz com sofisticação (“primor”), e é quem o faz ciente de que se trata da maior das artes então aprendidas em seu país (“a morte é o melhor da Alemanha”). A força dessa gradação, com destaque para seu último termo, lembra a “intensificação” que Berman (2007, p. 85) assinala em Hölderlin, nos momentos em que este, por exemplo, traduz “olhar” não por “*Blick*”, mas por “*Blitz*” (“relâmpago”), de modo a sublinhar “a grande língua selvagem” que, a seu ver, “deve falar na tragédia” (Berman, 2007, p. 87). No caso de “*Todesfuge*”, contexto plenamente outro, o que Ascher termina por sublinhar é a ironia revoltadamente mórbida, indissociavelmente combativa e amarga do poema, ironia com que Celan se refere tanto à “mestria” do seu próprio torturador quanto, por exemplo, à precisão dos tiros desse que também foi, em termos simbólicos, o seu próprio assassino. É o tom de fundo com que se refere, ainda, ao espaço maior que terá para seu corpo morto ao cavar no ar, e não na terra, a vala comum que é obrigado a cavar com os outros judeus – “*da liegt man nicht eng*”.

2.2. Automatismo combinatório e hipnose rítmica (sobre a sintaxe e a métrica)

Embora a análise de sintagmas individuais pudesse ainda continuar – o próprio “*da liegt man nicht eng*” foi vertido de oito formas diferentes pelos oito tradutores –, dois outros pontos essenciais de nossa leitura de “*Todesfuge*” ainda esperam comentário. O primeiro deles diz respeito à sua sintaxe.

A “*Todesfuge*” conta com formas peculiares de estruturação. O poema justapõe, frequentemente num mesmo verso, sem qualquer pontuação, segmentos sintáticos gramaticalmente desconexos. Alguns desses segmentos, a exemplo dos dois analisados na seção anterior, reaparecem repetidas vezes ao longo do texto, ora em posições diferentes no verso, ora ao lado de novos segmentos. Aos paralelismos daí resultantes ainda se somam pelo menos dois outros, de papel também relevante no momento de leitura: primeiro, a intensa reiteração do sintagma “*wir trinken*” (“nós bebemos”), complementado com diferentes advérbios de tempo que se alternam, numa série de segmentos consecutivos logo ao início do poema, segmentos que voltam a aparecer em grupo depois e depois, como um estribilho; segundo, o espelhamento sintático perfeito que há entre segmentos como, por exemplo, “*er pfeift seine Rüden herbei*” e “*er pfeift seine Juden hervor*”: “ele chama para junto num assobio seus mastins” e “ele chama para frente num assobio seus judeus”. Aqui, ao passo que o uso do possessivo “seus” e do verbo “assobiar” iguala os judeus aos cães, a oposição entre “para junto” e “para frente”, como se não bastasse, marca a diferença entre os dois grupos, como lados adversários, e a hierarquia entre eles é clara: os cães, claro, é que estão “junto” com o “homem que mora na casa”. Esse mesmo modo sintético de comparação é o que sela a relação entre dois outros segmentos do poema, dos mais importantes: “*dein goldenes Haar Margarete*” e “*dein aschenes Haar Sulamith*” (“teu cabelo dourado Margarete” e “teu cabelo cinzento Sulamita”). Um nome-chave da cultura alemã (a Gretchen de Goethe), acompanhado de um dos traços distintivos dos arianos, o cabelo “dourado”, contrapõe-se desse modo ao nome judaico que figura no *Cântico dos cânticos*, Sulamita, e a cabelos cuja cor é a de tudo que resta nos fornos crematórios nazistas.

Para além de proporcionar semelhantes paralelismos, a importância dessa sintaxe combinatória, a nosso ver, reside em certa impressão de automatismo transmitida pelo texto, como no discurso de um eu que suprime a si mesmo sob o peso desintegrador do horror, um eu à beira da aniquilação objetificante, em *transe ausente*. Ao mesmo tempo, a ironia combativa de certos excertos-chave, já mencionada, revela seu oposto, ou seja, a implacável *lucidez* subjacente *do poeta* que acusa, e que faz trair-se a si mesma a estrutura artística do poema para fazer chegar ao Outro, através dela, o seu pleito *real* ante um mundo *real*, para além do *puro artifício* da arte. Mas voltemos ao que importa: o automatismo combinatório seria, em nossa leitura, não um experimento gratuito, mas a dramatização verbal de uma situação subjetiva limítrofe.

Quanto às traduções, esse regime sintático foi geralmente mantido, não deixando de haver casos em que conexões sintáticas foram incluídas (ver adiante), ou em que alguma reiteração ou paralelismo isolado se perdeu. Vimos acima como a atenuação de um desses paralelismos por Ascher se converteu em ganho; ao lado desse caso, o único de maior relevância talvez seja o da solução de Renato Suttana para o par “*dein goldenes Haar Margarete/ dein aschenes Haar Sulamith*”, em que houve perda: “Teu áureo cabelo Margarete/ teu cabelo de cinza Sulamita”. A opção terá sido motivada por questões métricas, o que nos leva ao nosso segundo ponto.

Oposto ao princípio da fragmentação sintática, parece também operar no poema um forte princípio agregador: com a exceção do segmento “*Schwarze Milch der Frühe*”, que corresponde a uma sequência de três pés trocaicos (– ∪ / – ∪ / – ∪), cada um dos

(8) quando **DES**cem as **SOM**bras es**CRE**ve à Ale**MAN**ha teu **ÁU**reo ca**BEL**o
Marga**RE**te

o o - o o - o o - o o - o o - o o - o o - o

Se antes da última sílaba forte, na tradução de Suttana, há uma átona a mais, quebrando a cadência ternária, não é inadvertidamente:

*Nota do tradutor: Na tradução deste poema, tentei reproduzir o ritmo anapéstico do original. Onde isso não foi possível, optei pela fidelidade ao sentido. Os versos “dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith” (“teus cabelos dourados Margarete / teus cabelos de cinza Sulamita”), tão importantes no contexto, são evidentemente intransponíveis para o português sem o sacrifício desse ritmo (SUTTANA, 2011).

Para contornar essa dificuldade, Ascher recorreu, a nosso ver com sucesso, a uma reordenação dos termos do segmento – e ao dissílabo “tranças”, em vez de “cabelo”.

Voltemos, por fim, à sintaxe, considerando-a em seu cruzamento com o plano rítmico, o que talvez traga à luz alguns aspectos do original de outro modo insuspeitos. Segue abaixo a tradução do verso “*wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*”, por Ascher e Suttana:

cavamos no ar onde há lugar para a gente esticar-se uma cova
(Ascher)
cavamos um túmulo no ar onde não se há de estar apertado (Suttana)

Deixando-se de lado as pequenas oscilações métricas, observáveis em ambas as soluções, atente-se para o fato de terem ambas unido as orações independentes do original numa relação de subordinação. Noutro verso ainda, a relação de coordenação presente no original é trocada por Ascher por uma de subordinação: “[...] ao ferirem mais fundo os violinos vocês flutuarão como no ar a fumaça”. Aqui, mais do que no caso anterior, pelo fato de a oração temporal *anteceder* a principal, a subordinação se torna relevante, pela tensão cognitiva, pela expectativa que naturalmente imprime à nossa atenção até o complementar-se a estrutura. Tais operações implicam tanto um alongamento do segmento sintático – um novo segmento, mais longo, substitui os dois mais curtos – quanto um aumento de sua complexidade em termos de informação, mesmo que apenas de informação *gramatical*. No primeiro dos exemplos de Ascher, aliás, o processamento ao nível gramatical ganha ainda mais relevo à leitura, com o afastamento entre o verbo “cavamos” e seu objeto direto, “uma cova”. Mais adiante voltamos a esse caso especial.

Dois aspectos parecem se ligar à reestruturação do fragmentário em estruturas subordinadas. Primeiro, até que ponto semelhantes operações trairiam a simplicidade da linguagem automatizada, identificada em nossa leitura; em segundo lugar, até que ponto as sutis hierarquizações da atenção que a estruturação subordinante ocasiona podem terminar por projetar ênfases e enfraquecimentos em regiões, *também*, do tecido prosódico. Essa hipótese aponta para uma segunda função exercida pela mais decidida fragmentação sintática do poema, e pela simplicidade sintática de seus segmentos. Diante disso se poderia pensar, por exemplo, se não é este um dos elementos que

contribuem para a maior força rítmica do verso de Suttana frente ao de Ascher mais abaixo: a preferência por unidades sintáticas menores e independentes, cada qual com seu verbo, como que dotada cada uma, por isso, de um motor próprio, não compartilhado – motor semântico, sintático e prosódico –, isto é, o próprio verbo:

bebemos você de manhã meio-dia e de tarde (Ascher)
bebemos-te cedo e no dia bebemos-te à tarde (Suttana)

Note-se também o jogo compensatório: se a força rítmica parece maior em Suttana, tendo-se mantido inclusive a reiteração de “*wir trinken*”, Ascher pôde, por outro lado, empregar advérbios de tempo mais marcantes.

Ainda no rastro das subordinações, lembre-se que mesmo as conjunções são poucas no poema: a coordenativa aditiva “*und*” (“e”); o advérbio explicativo/temporal “*dann*” (“então”); o par “*ihr einen... ihr andern*” (“vocês aí... vocês outros”), único a projetar no verso alguma expectativa de complementação estrutural; e, finalmente, uma única subordinativa, o “*wenn*” que ocorre no curto segmento “*wenn es dunkelt*” (“quando escurece”). Mesmo o pronome “*der*” dos versos quinto e sexto – em “*der spielt mit den Schlangen*”, por exemplo –, traduzido, por Ascher e Suttana (além de Cavalcanti, Araújo e Barrento), como um *relativo* que introduz uma subordinada adjetiva, deve ser lido, na verdade, como um *demonstrativo*, uma vez que não há na oração qualquer deslocamento do verbo, como necessariamente ocorreria na subordinação em alemão (“*der mit den Schlangen spielt*”). Seriam, portanto, orações assindéticas: orações, digamos, de vida própria, fato de relevância semântica e – pensamos – prosódica.

A separação mencionada mais acima, por fim, no verso de Ascher, entre o verbo e seu objeto direto, teria um efeito semelhante ao das subordinações mais radicais: aquelas que não simplesmente tornam mais complexas as estruturas, ou as alongam, mas que inserem na leitura momentos de verdadeira expectativa sintática. (Quanto à tradução desta, no momento de leitura, em termos de maior ou menor relevância prosódica, deixamos a verificação a cargo do leitor.) Esse procedimento não é tão episódico na tradução de Ascher, o que nos leva a pensar que sua leitura do poema – ao menos aquela defensavelmente implícita em sua tradução – vá numa direção complementar à aqui apresentada, e materializada também em tradução (ver adiante). Provavelmente por sugestão de eventuais obstáculos métricos, Ascher parece ter realizado uma radicalização do princípio combinatório que rege a sintaxe do original; agora, não apenas os segmentos se alternam, mas também *partes* menores dos mesmos, partes não independentes, gerando trechos como estes:

que ele escreve e vai diante da casa e as estrelas fulminam
chamar
[assobiando seus
filas
[...]
há um homem que está Margarete suas tranças douradas na casa

No primeiro caso, o verbo auxiliar “vai” só encontra o seu complemento, “chamar”, após os segmentos “diante da casa” e “as estrelas fulminam”. O mesmo acontece entre “está” e o complemento “na casa”, afastados pela inserção do segmento “Margarete suas tranças douradas”. O caso mais radical, semelhante, seria o seguinte:

há um homem que está Margarete suas tranças douradas
Sulamita suas tranças com cinzas na casa e que brinca com
cobras

Ficamos aqui divididos entre a fidelidade à nossa leitura e o evidente teor de novidade dos versos acima. Tais contradições da prática tradutória é que sempre nos lembram, levando-nos de volta ao início deste texto: as respostas unívocas pouco servem.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Karin Bakke de. *Fuga fúnebre*, de Paul Celan. **Cadernos de literatura em tradução**, São Paulo, v. 11, p. 281-288, 2010.
- ASCHER, Nelson. Fuga Fúnebre. **Dicta e contradicta**, Curitiba, n. 5, p. 161, jun. 2010.
- BARRENTO, João. Fuga da Morte. In: CELAN, Paul. **Sete rosas mais tarde**: antologia poética. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996. p. 15
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- CARONE, Modesto. Paul Celan: a linguagem destruída. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1973. Disponível em: <almanaque.folha.uol.com.br/carone2.htm>. Acesso em: 08 ago. 2011.
- CAVALCANTI, Cláudia. Fuga sobre a morte. In: CELAN, Paul. **Cristal**. Seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 27-29.
- HORN, Erich. **Paul Celan**: die Todesfuge: eine multimediale Annäherung. Disponível em: <www.celan-projekt.de>. Acesso em: 2 ago. 2011.
- KONDER, Leandro. Celan e sua “fuga”. **Estudos de sociologia**, São Paulo, v. 7, n. 11, p. 23-26, 2001.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “**A dor dorme com as palavras**”: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura)–Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- SUTTANA, Renato. Fuga da morte. **O arquivo de Renato Suttana**. Disponível em: <www.arquivors.com/fuga.htm>. Acesso em: 15 ago. 2011.