

# EXPERIÊNCIAS, APORIAS E SOLUÇÕES: TRADUZINDO SEBASTIÃO UCHOA LEITE

Friedrich Frosch  
*Universidade de Viena*

**Resumo:** Este trabalho reflete experiências pessoais ao traduzir a poesia de SUL para o alemão (austríaco). A nível geral, indicam-se alguns assuntos contrastivos pertinentes, como a questão da exatidão linguística/estilística/métrica vs. o estranhamento intencional e certas discrepâncias inevitáveis na língua-alvo, junto com a economia verbal e a preservação de traços semânticos e formais do original em situações de recepção. O ponto crucial a resolver, muitas vezes acabando numa aporia, é o das conotações locais, evidentes e auto-explicativas para um leitor brasileiro comum e que deveriam comentar-se para um germanófono – ou seja, integrá-las na tradução sem inchar em demasia o texto, prejudicando assim a *lisibilité*. Em seguida, fazem-se algumas reflexões sobre a interpretação textual filológica, questão que reconduz à atividade tradutora como tal, especialmente em casos onde a decisão necessária entre alternativas interpretativas significa descartar uma ou mais das soluções possíveis.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira moderna, poesia traduzida, fidelidade do tradutor, retórica literária, ambiguidade

**Abstract:** The paper reflects personal experiences in translating SUL's poems into German. On a general level, overall contrastive issues are pointed out, such as linguistic/stylistic/metric accuracy vs. intentional estrangement and inevitable discrepancy in the target language, together with verbal economy and the maintenance of semantic and formal traits of the original under varying circumstances of reception. The most difficult and many times aporetic issue is that of local connotations, evident and self-explanatory for an average Brazilian reader, that ought to be commented for a German speaking one and/or integrated into the translation, without inflating the text and encroaching on its *lisibilité*. Then follow some examples of philological text interpretation, which redirect discussion to the translator's activity and cruces, especially when a (necessary) decision between alternatives means discarding one or more of the possible solutions.

**Keywords:** Modern Brazilian poetry, poetry translation, translator's fidelity, literary rhetoric, ambiguity

Numa reflexão acerca do seu ofício principal, o eminente tradutor (além de filólogo, ensaísta e poeta) José Paulo Paes formula um enfoque que também informa as seguintes considerações acerca da recriação (em alemão) de certos aspectos do universo poético de Sebastião Uchoa Leite, por sinal uma posição que orienta já as traduções de Sófocles e Píndaro propostas por Friedrich Hölderlin<sup>1</sup> (publicadas em 1804) e que inspiram, sem que tenha existido alguma forma de contato entre ambos os tradutores oitocentistas, as versões das epopeias virgiliana e homéricas realizadas por Manuel Odorico Mendes.<sup>2</sup>

A idéia corrente de que é boa a tradução que dá ao leitor a mesma impressão de um texto originariamente escrito em sua língua pátria constitui a maior das falácias. Pelo menos desde Humboldt, sabe-se que cada idioma consubstancia uma experiência diferencial do mundo; é um recorte da realidade diverso, na sua especificidade, dos demais recortes operados pelos outros idiomas. Isto não quer dizer que sejam acessíveis apenas aos seus respectivos falantes tais visões de mundo diferentemente expressas por cada idioma em nível tanto léxico quanto morfológico e sintático. A tradução alcança trazê-las em parte até o entendimento de falantes de outro idioma por via de uma operação antes de caráter transpositivo que redutor. (Paes 69)

Certas das famosas e menos famosas invenções involuntárias se conhecem nessa atividade que alguns chamam de tradução, outros de transcrição: assim a presença de *Quintal* como topônimo na primeira página de *Grande Sertão: veredas*, obra-prima de Guimarães Rosa, numa – diga-se de passagem – muito prestigiada tradução alemã, tornou-se piada de entendidos.<sup>3</sup> Há também os deslizos nas traduções, também para o alemão, de Georg Rudolf Lind, de certos poemas de Pessoa e seus heterônimos, no caso específico Álvaro de Campos, onde *compasso* – na acepção do instrumento usado na geometria para produzir arcos de circunferência – deu numa “bússola” (inspirada no termo alemão “Kompass” que significa justamente isso) e onde o *binômio de Newton* resultou numa *luneta* (“Fernrohr”, provavelmente através da ponte eclipsada do “binóculo”).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Veja-se a *tesi di laurea* de Angelica Vedelago “*Eine unendliche Annäherung*”: Hölderlin übersetzt Sophokles, defendida em 2015 na Università degli Studi di Padova, no âmbito do *Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane*.

<sup>2</sup> A *Eneida* foi publicada ainda em vida de Mendes (1854), enquanto as primeiras edições da *Iliada* e da *Odisséia* são póstumas (de 1874 e 1928, respectivamente).

<sup>3</sup> No original está “Alvejei mira em árvores no quintal” (Rosa, *Grande sertão: veredas* 7), em alemão resultou, com certos circunlóquios e uma invenção um tanto inapropriada (a do *alvo* como objeto concreto): “Hab nur ein bißchen *Scheiben* geschossen, drunten am Bach, auf einen Baum in Quintal” (*Grande sertão* 11, ênfase minha).

<sup>4</sup> Os erros nesse livro bilingue de 300 páginas são muitos e em alguns casos chocantes: “ir de vez” se transforma em “hinweg – sofort” (embora – imediatamente, Pessoa 42-43); “a voz surda” (abafada) reaparece como “stumme Stimme” (voz muda) (72-73); o mencionado “compasso que gira” volta como “kreiselder Kompass” (bússola giratória,

Uma estranhíssima experiência contínua deste tipo de desentendimento é a leitura paralela do original d'*As três Marias*, de Rachel de Queiroz, e da sua “tradução” (termo que aqui intencionalmente se encontra entre aspas) de Ingrid Führer, publicada pela editora prestigiada Deutscher Taschenbuch-Verlag (dtv).<sup>5</sup> Trata-se nesse caso de uma das mais deploráveis tentativas no nosso ramo, pelo menos em tempos de dicionários online, além do acesso generalizado ao Houaiss e ao Aurélio, de forma que a escassez de conhecimentos gerais e de ferramentas de trabalho não pode mais servir de escusa – como por exemplo ainda se justificariam as precárias traduções “históricas” de *São Bernardo* e *Vidas secas*, no original dois clássicos incontestáveis, que do ponto de vista intra-literário precisariam de uma reinterpretação atualizada em alemão, para corrigir enfim a imagem deturpada de um Graciliano “teutônico” e estilisticamente claudicante, iniciativa essa que nunca se efetuou – e o fato ilustra bem os mecanismos impiedosos do mercado livresco unidirecional que pede sempre a novidade e somente em casos excepcionais admite a correção do errôneo ocorrido no passado. Consequentemente, no caso do velho Graça continuam para os livros acima mencionados até hoje e como únicas no meu idioma as traduções inféis e muitas vezes fora de tom, feitas por Willy (Wilhelm) Keller nos já distantes anos 1960. Aliás, por motivos que desconheço, a versão de *Angústia*, do mesmo tradutor, é muito melhor, mais perto do original e sem os vexatórios enganos das outras duas traduções.<sup>6</sup>

Tais menções de enganos alheios e curiosidades, majoritariamente colhidos no vasto campo da narrativa em prosa, campo que oferece muita coisa certa e bem conseguida na transferência de contos e romances para um outro idioma, se destinam ao estabelecimento de uma atitude atenta aos requerimentos que se pedem ao tradutor/intérprete. Agora trata-se de abordar outro gênero, tendencialmente negligenciado, pelo menos pelas editoras: a poesia. A experiência pessoal está repleta de respostas de editoras daqui, ao indicar-lhe obras de poesia como possível “objeto” de uma tradução: não, impensável, poesia não vende, e menos ainda a que passa pelo crivo da tradução, estando sempre presente o fantasma do “traduttore-tradittore”, conforme a

---

nas páginas 82-83) e enfim, o “binómio de Newton” do famoso poema-quase-minuto para-marinetiano como “Newtons Fernglas” (em 262-263).

<sup>5</sup> Queiroz, *Die drei Marias* – o livro continua no mercado alemão nessa mesma “tradução”, desde 2013 na editora berlinense Klaus Wagenbach. Não entro em detalhes, restrinjo-me à constatação de que o trabalho de Führer é criticável e em partes péssimo – muitas vezes altamente divertido sem a mínima intenção de sê-lo – desde a primeira até a última página; como tal, daria pano para um comentário crítico extenso.

<sup>6</sup> Cf. Ramos, *São Bernardo; Karges Leben* (a primeira edição saiu pela editora Suhrkamp, em 1981, Wagenbach apenas a reeditou) e, por fim, Ramos, *Angst*.

opinião de que uma prosa “regular”, “normal” e “coerente” ainda pode ser traduzida sem maiores perdas ou desfigurações, mas que o mesmo raras vezes se dá na área da poesia, fenômeno tão complexo em termos formais e de conteúdo que inevitáveis perdas em substância parecem pré-programadas.

O que se propõe, pois, como assunto do presente ensaio são certas experiências pessoais com uma obra relativamente pouco conhecida, a de Sebastião Uchoa Leite (1935-2003), a quem João Alexandre Barbosa chamou, rubendarianamente, “raro entre os raros”.<sup>7</sup> Trata-se de um sutil poeta e tradutor (sendo ele mesmo especialista exímio nessa experiência) de – entre outros – François Villon,<sup>8</sup> Lewis Carroll<sup>9</sup> ou Christian Morgenstern. Cabe ressaltar especificamente a tradução do *Grande Testamento* de Villon, cuja segunda edição granjeou a Sebastião o prêmio Jabuti na categoria de tradução (2001).

Parece duplamente temerário escrever como não-profissional sobre um poeta-tradutor e as traduções que dele fiz,<sup>10</sup> mas corra-se o risco de pisar o “campo minado” (lançando mão do título de uma entrevista com o poeta feita em Viena no já distante ano de 1992) das tensões entre a “semântica do significado e a semântica do significante” entre conceitos de equação, equivalências, correlações e substituições de valores, nas palavras levemente adaptadas de José Paulo Paes (39).

Por falar em risco: há uma ressalva prévia que não deve ser escamotada, na relação entre os dois países (deixo de lado a Suíça e o norte da Itália) onde o alemão é língua oficial: a Alemanha e a Áustria. Para o “grande vizinho” as coisas podem parecer pacíficas e assentes desde sempre, mas para um austríaco inevitavelmente entra em questão a decisão entre uma atitude autônoma, dando conta das realidades linguísticas da Áustria, ou a voluntária auto-subjugação, respeitando as convenções e normas vigentes a norte da Baviera. Assim, a escolha de língua também introduz, dentro do universo flutuante e vago do “alemão” *tout court*, fenômenos específicos de variações nacionais e/ou regionais. Pessoalmente, me sinto marcado e condicionado pelo idioma de autores como Robert Musil, Joseph Roth, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Peter Handke, H. C. Artmann, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Ilse Aichinger ou Elfriede Jelinek. Quanto a isso, estou convencido de que uma criteriosa decisão de registro precisa ser tomada com mais frequência do que se pensaria talvez (incluindo também as exigências niveladoras dos

---

<sup>7</sup> Assim reza o título do capítulo a ele dedicado em *A biblioteca imaginária*, de 1996.

<sup>8</sup> Veja-se também a resenha esclarecedora de Júlio Castañon Guimarães.

<sup>9</sup> Vejam-se também as reflexões respectivas do poeta-tradutor no ensaio “O universo visual de Lewis Carroll”, em Leite, *Crítica de ouvido*.

<sup>10</sup> Publicaram-se, junto com uma entrevista minha com o poeta (Leite/Frosch, “Ein Gang über vermintes Land”), na revista literária austríaca *manuskripte*.

departamentos de “revisão” de editoras alemãs). Além das abstrações cômodas, a unidade regional e social da língua é uma ilusão, fato que também se constata em certos poemas de SUL, quando, por exemplo, se introduz uma gíria como “presunto” (cadáver) ou uma referência ao seu Pernambuco natal, com as muriçocas (termo regional designando pernilongos), em “A linha desigual”.<sup>11</sup> Esse poema ambigualmente joga com a expressão *linha*, sendo essa a do desenho dentro de um quadro (no texto se menciona o pintor alemão Paul Klee) e a do poema, ao lado do conceito do “verso quebrado”, termo técnico da versificação, cujo valor semântico denotativo do arruinado ou simplesmente “incompleto” uma tradução tampouco pode salvar.

Além da elusividade do *mot juste*, aquele ideal da expressão adequada em todos os sentidos, a própria sintaxe é mais um camarada traiçoeiro do tradutor: se de fato há correspondência entre a sequencialidade do original e a do texto vertido, os dois caminham amigavelmente, como que de mãos dadas. Mas tal harmonia não costuma durar: o alemão, com suas inversões e verbos compostos uma vez unidos, outra vez separados em prefixo e raiz, com suas regras rígidas e incontornáveis da colocação do predicado, muitas vezes obriga a uma ordem por assim dizer ilógica, quando em português, devido a uma maior liberdade posicional, nada parecido ocorre. A questão se coloca sempre que o tradutor pretende manter a estrutura do original, para não se ofuscarem certos efeitos de tensão, *suspense* e revelação desfasada.

Outro critério de difícil transferência é o da economia verbal: como o português, língua neolatina e “última flor de Lácio”, tendencialmente assume uma forma mais concisa e compacta, a tradução “fiel” no sentido semântico-quantitativo resulta, por via de regra, numa inflação de sílabas métricas.

Voltemos ainda por um instante à dimensão semântica, onde grande número de problemas se encontra nas divergências conotativas de certos termos, em que não somente as convenções gerais, mas também as experiências individuais respectivas – a do leitor do original e da tradução – podem discrepar consideravelmente. Diante da contenção de um poema denso não cabem na tradução longas e detalhadas explicações, notas de rodapé, glossários ou outros tipos de paratextos. O efeito imediato visado pelo original costuma ser o do caminho mais curto, do impacto incisivo, pedindo por vezes um verdadeiro curto-circuito, e não o da verborragia explicativa e da contextualização pedante.

---

<sup>11</sup> O título se mostra praticamente intraduzível, apesar da aparente facilidade com que se patenteia o significado. Em alemão somente são possíveis dois termos diferentes: *Linie* para designar o conceito pictórico e *Zeile* quando se trata do verso.

Outro obstáculo no processo da tradução – e já temos em mira agora a poesia de SUL – pode ser a presença de elementos textuais em línguas estrangeiras ou traduções de trechos antes formulados em um idioma diferente do português, dificilmente recuperáveis no original, a montagem de vários idiomas (veremos um exemplo disso) cuja distância frente ao alemão e ao português é diferente, e tudo isso tanto dentro do corpo do poema como no título. Outra característica da obra de SUL é sua afinidade com a cultura alemã que faz com que não seja raro o caso de encontrar já no original uma expressão na língua de Goethe. O que então fazer com “Noten zur Dichtung” de versão 1 e 3? – Como se pode traduzir-reproduzir essa estranheza criada num texto brasileiro pela simples colocação do título do livro de Theodor W. Adorno? E como lidar com a presença do alemão no seguinte poema?

*Um enigma de Ludwig*

Quase às vésperas da morte  
(1827)  
Ele escreveu  
(em 1826)  
Em cima do  
“Quarteto em fá maior opus  
135”  
a anotação  
“Muss es sein? Es muss sein”  
 (“É preciso? É preciso”)  
Já totalmente surdo  
Que queria dizer  
Nosso herói pós-romântico?  
Jamais se soube.

(Leite, *A regra secreta* 75)

*Ein Rätsel Ludwigs*

Fast schon auf seinem Totenbett  
(1827)  
schrieb er  
(es war 1826)  
über das  
„Quartett in F-Dur op. 135“  
die Anmerkung  
„Muss es sein? Es muss sein“  
Was wollte unser  
spätromantischer Held  
damals schon völlig taub  
damit wohl sagen?  
Man hat es nie erfahren.<sup>12</sup>

Além das inevitáveis alterações na ordem dos elementos, necessárias para não distorcer em demasia a sintaxe alemã, a impossibilidade de indicar a duplicidade de “preciso” (exato/necessário) no idioma de chegada<sup>13</sup> e o problema do termo “pós-romântico”, driblado aqui pelo “spätromantisch” (“tardio” em vez do errôneo, apesar de literal, “nachromantisch” – um termo que se referiria à música erudita a partir de 1880), e a leve ambiguidade causada por “über” em vez de “em cima”, sendo mais exato no seu sentido local o termo português, salta aos olhos a ausência da linha em alemão traduzida para o português – uma elipse obrigatória e ao mesmo tempo empobrecedora, quando tal corpo estranho resulta redundante na língua-alvo. Num texto de prosa, nada mais fácil que juntar

<sup>12</sup> Salvo em casos de indicação contrária, trata-se de traduções minhas inéditas.

<sup>13</sup> A ambiguidade inspira à citação beethoveniana um outro significado e pode igualmente ser uma discreta declaração do poeta acerca do caráter indispensável da própria obra, já que se trata do último texto do livro, uma espécie de *envoi*. Franklin Alves Dassie chega a conclusões parecidas (cf. 109).

uma referência explicando o fato – já que a nota de rodapé tem um status totalmente diferente em romances e contos, como o prova magistralmente Andréas Pfersmann num estudo extenso e pormenorizado dedicado ao fenômeno.

Vejamos um exemplo curto e instrutivo: “As Time Goes By”.

não penses enquanto passa	denk nicht, während sie verstreicht
não olhes para trás com raiva	blick nicht zurück im Zorn
mas guarda e passa!	sondern sieh und zieh weiter!
se duvidarem do teu espírito	und zweifeln sie an deinem
críptico	kryptischen Geist
põe fora a tua metalíngua	streck ihnen deine Metazunge raus

(Leite, *Obras em Dobras* 125)

O próprio título, com sua referência músico-cinematográfica, apela para o horizonte e arquivo culturais do leitor: alude a um clássico do gênero *crooner*, embutido em *Casablanca*, de Michael Curtiz,<sup>14</sup> onde o personagem “Sam” (Dooley Wilson) o interpreta. Como deixa transparecer um olhar na letra, a canção trata da paixão erótica, do amor entre duas pessoas e da constância idealizada do sentimento.

You must remember this  
A kiss is still a kiss, a sigh is just a sigh.  
The fundamental things apply  
As time goes by.

And when two lovers woo  
They still say, “I love you.”  
On that you can rely  
No matter what the future brings  
As time goes by.

Moonlight and love songs  
Never out of date.  
Hearts full of passion  
Jealousy and hate.  
Woman needs man  
And man must have his mate  
That no one can deny.

It’s still the same old story  
A fight for love and glory  
A case of do or die.  
The world will always welcome lovers  
As time goes by.

Oh yes, the world will always welcome lovers  
As time goes by.<sup>15</sup>

Logo se torna evidente no poema de SUL a tensão entre a música romântica dos anos 1930 e o teor desiludido do poema, discrepância essa que serve um fim irônico-crítico. Outras dissonâncias são geradas por ambiguidades como a do verso “mas guarda e passa!”.

---

<sup>14</sup> Dediquei algumas deliberações aos espaços intermediários na poesia e ensaística do autor, tratando pormenorizadamente o interesse de SUL pelo cinema de ficção (veja Frosch).

<sup>15</sup> Música e letra de Herman Hupfeld, © 1931 Warner Bros. Music Corporation, ASCAP.

Inocente na aparência e prometendo uma tradução “lisa”, não obstante nos traz um problema considerável, pois é um empréstimo quase completo da *Divina Commedia* – “Non ragioniam di lor, ma guarda e passa” (Dante, *Inferno* III, 51). Assim é que seu guia Virgílio avisa Dante de não fazer caso dos inertes que ambos encontram na sua visita aos círculos infernais. O que no poema soa transparente se ofusca na tradução, pois nos vemos forçados a tomar uma decisão no tocante às duas acepções do termo “guarda”, com suas assonâncias e associações, fenômenos presentes na série inteira de “Pequenos venenos (em cinco pacotes)” (Leite, *Obras em dobras* 121-126), dedicada aos males da ditadura militar pós-1964. Temos que optar entre a versão italiana, “olha”, ou a portuguesa, que situaria o significado em algum ponto entre “retém”, “preserva” e “vigia”. Mais um insolúvel problema aparece na última palavra do poeminha, na “metalíngua” que lembra o trocadilho (idioma vs. órgão articulatório) usado por Apollinaire no seu famoso caligrama *La Tour Eiffel*:

S  
 A  
 LUT  
 M  
 O N  
 D E  
 DONT  
 JE SUIS  
 LA LAN  
 GUE É  
 LOQUEN  
 TE QUESA  
 B O U C H E  
 O P A R I S  
 TIRE ET TIRERA  
 T O U        JOURS  
 A U X        A L  
 L E M        A N D S (Apollinaire 214)

Como acabamos de ver, as soluções dificilmente serão satisfatórias, já que a interna incompatibilidade semântica de um termo foneticamente coexistente em italiano e em português resulta intransponível, como também a variedade de acepções de “guardar” em português. O único elemento que transita ileso de um idioma ao outro é a referência, bastante banal, à conhecida peça de John Osborne, *Look Back in Anger* (1956). O que a tradução tenta recuperar, através de assonâncias e a reciclagem de um mesmo termo, é a polivalência original. Assim, temos “sieh” e “zieh”, com sua proximidade fonética, reforçada pela recorrência do ditongo “ei”<sup>16</sup> (contida no substantivo central “raiva”, do

<sup>16</sup> A pronúncia em alemão é [aj], quase idêntica à do ditongo em <raiva>.



original): “verstreicht-weiter-zweifeln-Geist-deine”. Essa cadeia tenta recriar os efeitos sonoros produzidos pela aliteração em “*penses-passa-para-põe*” e o ritmo específico produzido pela cacofonia intencional nos proparoxítonos de “espírito críptico”. A proximidade ao “crítico”, presente no original, infelizmente é diluída na tradução, já que em “kritisch” e “kryptisch” também difere a vogal tônica: [i:] / [y]

Vejamos outro exemplo, intencionalmente lacunar, dos *Pequenos venenos*:

*A opinião sem ter razão*

*Die Meinung ohne recht zu haben*

há centenas de 13 anos  
eles querem ver prevalecer:  
carrego comigo  
nada no bolso e nas mãos  
a não ser frascos de vitríolo  
(Leite, *Obras em dobrás* 124)

seit Hunderten von 13 Jahren  
wollen sie es vorherrschen sehn:  
und ich schleppe nichts mit mir  
in der Tasche und in der Hand  
als Flakons mit Vitriol

O que de fato foi ao prelo em 1992, no número 116 da revista *manuskripte*, editada por Alfred Kolleritsch, foi o seguinte:

*Die Ansicht ohne Einsicht*

seit hunderten von 13 jahren  
sähen sie sich gern schon als die herrn:  
und ich trage bei mir  
nichts in den taschen in der hand  
nichts als fläschchen voller vitriol  
(Leite/Frosch 45, levemente adaptado na última linha)

Enquanto certas ideias – em parte caladas, devido à elipse do segundo verso – na primeira versão se traduzem com alguma facilidade, e resultam interpretadas mais claramente ainda na segunda, não parece existir solução satisfatória nem para a imitação fonética na rima interna do título (-ão – ão)<sup>17</sup> nem para a alusão intra-cultural a um verso de Caetano Veloso, que se encontra quase literalmente em *Alegria, Alegria* (“nada no bolso ou nas mãos”), uma canção apresentada em 1967 no *Festival da Record*, onde causou desagrado pelo arranjo, então inusitado, que incluía também as guitarras elétricas execradas pelos puristas da MPB. Assim, o vitríolo ecoa, na sua sonoridade, tanto a *vitrola* quanto o *violão*, instrumento bem-comportado, e sua dissolução/*violação* na música tropicalista, não apenas no material lexical, mas também no inusitado desfecho do poema por uma palavra esdrúxula. É evidente que nem a assonância que liga a substância química com o instrumento musical / o toca-discos, nem a contextualização político-cultural podem ser reproduzidas. Outro elemento por solucionar plenamente é a enigmática a arvezada

---

<sup>17</sup> A versão de 1992 aqui opta por uma interpretação mais ampla do termo “razão”, falsificando assim o sentido do original, mas introduzindo o jogo da repetição do elemento “sicht” (vista/visão).

expressão “centenas de 13 anos”.<sup>18</sup> Para concluir, fique declarada minha hesitação entre a versão algo desajeitada de 1992, que reproduz melhor a feiúra intencional do original, e a maior fluidez da segunda tentativa de 2015.

O jogo intertextual que se arma nesse poema nos leva a outro, o grande jogo conceptista-culteranista com os mitologemas das culturas do passado, ao lado das virtualidades da língua em si, pois é uma das características da criação poética de SUL que, segundo a fase em que o autor se encontra, podem ocorrer numerosos trocadilhos, paronomásias e jogos de palavra – sendo essa dimensão um dos maiores desafios para o tradutor. Sirva de exemplo o poema “Trívio”, de 1964, cujo título – outra vez a já conhecida tensão – joga com a trinca da erudição clássica (gramática, retórica, dialética) e a trivialidade como tal, desmentida no próprio poema, de que em 1992 fiz duas versões, uma aproximadamente literal e outra bastante livre.<sup>19</sup> Apenas isso: a versão literal dá os vários significados de expressões ambíguas, enquanto a mais livre tenta reduzir o material linguístico para se aproximar da contenção do original. Para não perder completamente a substituição de vogais na cadeia de palavras-chave, resolvi imitar o fenômeno, sem aderir rigidamente ao sentido. Deixo as duas versões falar por si, pois para quem entende alemão dispensam explicações e para outro leitor os muitos comentários que deveriam se introduzir tomariam demasiadas páginas.

1.1. O grafo da letra A letra grafada O grifo da letra.	1.1. die schreibweise des buchstaben der geschriebene buchstabe der greifvogel / das geheimnis des buchstaben <sup>20</sup>
1.2. O cravo da língua A língua cravada O crivo da língua.	1.2. der nagel / die nelke der zunge / sprache die durchnagelte zunge / sprache das sieb der zunge / sprache
2.1. A prega do verso O verso pregado A praga do verso.	2.1. die falte des verses der gefaltete vers der fluch des verses
2.2. A crosta do poema O poema crestado A crista do poema.	2.2. die kruste des gedichts das versengte gedicht der wogenkamm des gedichts

<sup>18</sup> Nos mantém indecisos entre a hipérbole (centenas, milhares) e a superstição do algarismo 13, com uma possível alusão ao chamado “Terceiro Reich”, “de mil anos” segundo o regime hitleriano, que de fato ficou erradicado no seu décimo terceiro ano.

<sup>19</sup> Forçado a me decidir entre os dois, optei pelo termo que se refere às *septem artes liberales*.

<sup>20</sup> Hoje aqui mencionaria outros sentidos ainda: o da palavra grifada (grifo sendo originalmente nome próprio de Francesco Griffio, impressor italiano renascentista); e o significado do adjetivo (também ligado ao processo da escritura), designando algo que tem “plumagem ou penas eriçadas”.

- |   |  |
|---|--|
| 3.1. O trevo da arte<br>A arte travada<br>O travo da arte.  | 3.1. das kleeblatt der kunst<br>die gefesselte kunst<br>der nachgeschmack der kunst          |
| 3.2. A droga do tempo<br>O tempo dragado<br>A draga do tempo.<br>(Leite, <i>Obras em dobras</i><br>147) | 3.2. die droge / der mist der zeit<br>die gebaggerte zeit<br>der schöpfkellenbagger der zeit |

A transcrição se apresenta assim:

- 1.1. das ziehen der lettern  
 die lettern gezogen  
 das zagen der lettern
- 1.2. der stachel der sprache  
 die sprache zerstoehen  
 der stichel der sprache
- 2.1. die fläche des verses  
 vers im verflachen  
 die flüche des verses
- 2.2. die schale des liedes  
 das lied schalgeworden  
 die schelle des liedes
- 3.1. die kirsche der künste  
 die kunst ein zerknirschtsein  
 das knirschen der künste
- 3.2. das scharfe der zeiten  
 die zeiten geschürft schon  
 der schorf der gezeiten

Enfoquemos agora um elemento essencial de quase todo poema moderno (i. e. pós-renascentista): o título, e tomemos como ilustração dois textos de 1988, “Lendo Pushkin” e “Lendo Pushkin n° 2”, ambos publicados em alemão em tradução minha. Na primeira ocasião, optei por “Puschkin lesend” (em *manuskripte* 1992), uma fórmula bastante infeliz, pois o gerúndio / participio do presente não corresponde às probabilidades gramaticais do alemão; na segunda publicação, mudei o título para uma construção sem verbo, “Bei der Lektüre Puschkins n° 2” (para uma antologia de poesia brasileira moderna organizada por Ellen Spielmann, *Reisende Diebe*, em 2001), em que o gerúndio é substituído por um substantivo, ainda por cima de raiz latina, o que “desnaturaliza” a simplicidade do verbo original. É óbvio que o que se ganha em espontaneidade no segundo caso, se perde em relação à fidelidade etimológica. São tais ponderações que muitas vezes determinam escolhas e decisões que no primeiro instante do ato da recepção ainda não se entenderiam.

Vejamos de mais perto a segunda versão:

*Lendo Pushkin n° 2*

As cartas não estavam  
marcadas. Como os segredos  
se transferem? Como  
ganhar as apostas? (cada  
um de nós seria capaz  
de pagar muito caro  
para saber). Joga-se  
com tudo.

Joga-se com a espera  
e co o medo. Mas segredos  
nem sempre se revelam.

*Les jeux sont faits:*

Ganha-se a aposta  
mas o jogo se perde.  
A dama está morta  
mas pisca um olho  
e sorri com mofa.

(Leite, *Obras em dobras* 29)

*Bei der Lektüre Puschkins n° 2*

Die Karten waren nicht  
gezinkt. Wie lassen sich  
Geheimnisse vermitteln? Wie  
Wetten gewinnen? (Ein  
jeder von uns wär' wohl bereit  
sehr viel zu geben,  
um das zu erfahren). Man spielt  
mit allem.

Spielt mit dem Warten  
und der Angst. Doch enthüllt  
werden Geheimnisse nicht immer.

*Les jeux sont faits:*

die Wette gewinnt man  
doch die Partie geht verloren.  
Die Dame ist tot  
indes sie zwinkert  
und lächelt spöttisch.

E consideremos ainda – o respectivo manuscrito foi um presente pessoal de Sebastião – a proposta fornecida por Sarita Brandt, com uma interpretação divergente na “espera”, naturalmente rejeitada pelo poeta.<sup>21</sup>

*Puschkin lesend Nr. 2*

Die Karten waren nicht  
gezinkt. Wie werden Geheimnisse  
weitergegeben? Wie lässt sich  
eine Wette gewinnen? (Jeder  
von uns würde vermutlich  
teuer bezahlen,  
um es zu erfahren). Gespielt wird  
um alles.

Gespielt wird um die Hoffnung  
und um die Angst. Geheimnisse jedoch  
werden recht selten enthüllt.

*Les jeux sont faits:*

Man gewinnt die Wette  
doch das Spiel ist verloren.  
Die Dame ist tot  
doch sie zwinkert mit einem Auge  
und lächelt voller Spott.

A meu ver, a tradução da colega berlinense, de forma geral bastante parecida com a minha, nem sempre consegue a máxima concisão do original. Assim, em “zwinkert mit einem Auge” me parece tautológico o substantivo “olho”, já que a “mofa” no verso seguinte desambigua de que tipo de piscar aqui se trata. Quando cada sílaba economizada conta para não fazer explodir a forma densa do original, também o sintagma nominal “voller Spott”

---

<sup>21</sup> Informação oral dada/recebida na ocasião de uma visita ao poeta em fevereiro de 1995, junto com a cópia do texto de Sarita Brandt.

pode e deve ser reduzido ao mero advérbio “spöttisch”, com uma sílaba de menos. O “recht selten” (“bastante raramente”) soa algo arbitrário, aqui optei pela mais precisa negativa “nicht immer”, conforme sugere o original. Como já indicado, a maior divergência aqui reside na interpretação do decorrer do jogo. Brandt evidentemente errou na tradução de “espera” por “Hoffnung” (que seria “esperança”) e ainda por cima interpretou o trecho como tematização do que se ganha, do lucro. Minha tradução, pelo contrário, fala aqui dos meios postos em ação (respeitando na íntegra o “com” do original) – a espera e a intimidação (medo da perda) como armas táticas, características de um jogo de naipes (como p. ex. o pôquer). Ao dizer “wie lassen sich Geheimnisse vermitteln” em vez de “Wie werden Geheimnisse weitergegeben” tentei evitar o efeito da repetição sonora na aliteração “w” “w” – “w” e uma espécie de gagueira no “-gege-” do verbo, ambas ausentes em SUL. O que as duas traduções têm em comum são as palavras problemáticas “man” e “jedeR”, signos do masculino exclusivo e alvos de crítica da parte de um discurso gênero-sensitivo.

O próximo exemplo é capaz de ilustrar os momentos de felicidade do tradutor, quando ele topa com um texto em que tudo parece encaixar, tanto no original quanto na tradução, em que no máximo o assaltam veleidades de explicitar em detalhe o que para o público leitor internacional fora do Brasil pode parecer obscuro ou apenas em parte inteligível.

<i>Questões de método (carta para Régis Bonvicino)</i>	<i>Methodenfragen (Brief an Régis Bonvicino)<sup>22</sup></i>
um monte de cadáveres em el salvador	ein Berg von Leichen in El Salvador
— no fundo da foto	- im Hintergrund des Fotos
carros e ônibus indiferentes — sera isso a realidade?	Autos und Busse teilnahmslos – soll das die Wirklichkeit sein?
degolas na américa central	Enthauptungen in Mittelamerika
presuntos desovados na baixada	versteckte Leichen in der Baixada Fluminense <sup>23</sup>
as teorias do state department	die Theorien des State Department
uma nova linha de tordesilhas	eine neue Linie von Tordesillas
qual a linha divisória	wo verläuft der Trennstrich
do real e do não real?	zwischen
questão de método: a realidade é igual ao real?	wirklich und unwirklich?
o homem dos lobos foi real? o panópticum?	Eine Methodenfrage: ist
o que é mais real: a leitura do jornal	Wirklichkeit

<sup>22</sup> Régis Rodrigues Bonvicino (n. São Paulo, 1955) é um poeta, tradutor, crítico literário e editor brasileiro. Veja sua bibliografia em <http://www.regisbonvicino.com.br/cat.asp?c=32> (15-02-2018).

<sup>23</sup> Na minha primeira tentativa de tradução, em 1992, e sem a ajuda de dicionários especializados, ainda não conhecia o termo informal “desovado”, usado nos meios da polícia e, como era de se esperar, errei. Na verdade, não se trata de cadáveres despedaçados (“zerstückelte Kadaver”), mas de cadáveres ocultados (“versteckte”).

ou as aventuras de indiana jones? o monólogo do pentágono ou orson welles atirando contra os espelhos? (Leite, <i>Obras em dobras</i> 12)	gleich mit dem Wirklichen? gab es den Wolfsmann wirklich? das Panoptikum? Und was ist wirklicher: das Zeitungenlesen oder die Abenteuer von Indiana Jones? der Monolog des Pentagon oder Orson Welles wie er auf Spiegel schießt?
---	--

O procedimento adotado nesse poema reflexivo à primeira vista não faz supor problemas: trata-se de um discurso crítico, evolução poética do gênero deliberativo da antiguidade, em que se misturam e contrapõem nas perguntas retóricas elementos da mídia (reportagens sobre atrocidades praticadas na América Latina contemporânea) e referências ao status de facticidade do transmitido, que cada vez mais, nas oposições indicadas, aproxima a irrealdade, através de crimes individuais e a política *yankee* fraudulenta, passando do documentário ao ficcional e culminando no universo da ficção cinematográfica, com sua apoteose em Orson Welles dentro do labirinto de espelhos em *The Lady from Shanghai* (1947), filme geralmente conhecido, pelo menos entre cineastas. As únicas dúvidas verdadeiras concernem a tradução do coloquialismo “presuntos” – pela falta de um termo adequado correspondente – e a (não-)evidência (num contexto centro-europeu) da Baixada Fluminense, região de péssima reputação situada no Estado do Rio de Janeiro. Quem sabe identificar o famoso paciente de Sigmund Freud<sup>24</sup> e a arquitetura penitenciária de Jeremy Bentham (1791), discutida por Michel Foucault em *Surveiller et punir* (publ. 1975)<sup>25</sup> não vai encontrar problemas nessas referências “eruditas”. Mencione-se de passagem, como exemplo do humor às vezes sarcástico do poeta, a posição das supostas verdades emitidas pelo ministério de “defesa” norteamericano, como que enquistado no ilusório universo hollywoodiano. Ao todo, trata-se assim de um poema quase ideal, em que, devido à irregularidade dos versos, não é preciso respeitar um ritmo específico, onde não há nenhuma rima e em que a ordem dos elementos da frase tampouco cria problemas.

Mais complicado se apresenta a tradução do seguinte poema extremamente conciso, até lapidar, com seu título luso-inglês, introduzindo e reinterpretando um conceito cinematográfico.

EM OFF	IM OFF
Post mortem Sem mensagem	post-mortem ohne botschaft

<sup>24</sup> O russo Sergej Pankejeff, cujo caso Freud descreve em *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (História de uma neurose infantil)*, publ. 1918, 26-157).

<sup>25</sup> Segundo informação pessoal do poeta foi somente essa a alusão visada e não a possível – produtiva e enriquecedora – referência a um museu de cera.

Sem memória	ohne erinnerung
Sem miragem	ohne trugbild
Sem ante	ohne vor
Sem pós	ohne nach
Só	allein
Com o	mit dem
Pó	stein
Miro a	ich sehe
Metade	die hälfte
Vivo o	lebe die
Ver-me	selbst-sicht

(Leite, *Obras em dobras* 26)

Logo se percebe, já que a aliteração dos substantivos dos primeiros dísticos não pôde ser conservada, a decisão foi a favor da mensagem-conteúdo, prejudicando o critério formal. No caso da miragem pareceu pouco aconselhável introduzir o termo realmente equivalente, “Fata Morgana”, a distância etimológico-lexical teria sido demasiado grande.<sup>26</sup> A solução de “sem ante / sem pós” não é ideal, mas aceitável, a opção pela *pedra* por motivos de rima (e alguma proximidade semântica) pode ser discutível, porém levei em conta a influência do conterrâneo João Cabral de Melo Neto no pensamento e na criação poética de SUL, sempre admitida e ressaltada por ele mesmo. Assim me atrevi a introduzir nesse poema de tonalidade e feitio cabralinos – pense-se em *Serial (1959-1961)* – com a palavra “pedra” (Stein) o termo central de numerosos poemas “nordestinos” do mestre. “Miro a metade” hoje em dia não traduziria mais como na primeira ocasião, sendo o resultado espanholizante em demasia, preferiria em vez disso algo como “*ich ziele auf die hälfte*”. Por fim, confesso a incapacidade de encontrar um equivalente do jogo de palavras envolvendo o ver-a-si-mesmo (foi na primeira tradução o motivo de desconsiderar o valor “marcial” de “mirar”) e o verme como bicho comendo a carne (alheia) em decomposição – assim introduzindo um eco machadiano, o da dedicatória espúria de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, eco que necessária e deploravelmente se perde em alemão.

No seguinte exemplo, elemento VIII da série “Mínima crítica”, se nos apresenta logo no início uma referência desconcretizadora – *qualquer* em vez de *tudo* – ao poema “Póstudo” (1984) de Augusto de Campos<sup>27</sup> e assim uma espécie de homenagem ao co-fundador de *Noigandres*, irreproduzível em alemão. O jogo entre o prefixo “pós” (post) e

<sup>26</sup> O termo alemão “Trugbild” oscila entre *miragem* e *fantasmagoria*.

<sup>27</sup> Em 27 de janeiro de 1985, Augusto de Campos publicou seu famigerado poema “Póstudo”, no suplemento *Folhetim*, encartado na *Folha de S. Paulo*. O poema concreto, com o neologismo em questão “agorapóstudo”, se encontra em *Despoesia* (Campos 34-35).

o plural de “pó” (poeira, polvilho ou – coloquialmente – cocaína) como também entre pó e pá (uma ferramenta com ligação ao reino da morte, cf. a expressão popular “jogar uma pá de cal”, literal em enterros e metafórica em outros contextos) provavelmente não podem encontrar correspondências em alemão (pelo menos eu não achei nenhuma).

Menos do que pósqualquer- coisa ele está mais para o pó. Não de essências mas resíduo de varredura que se recolhe com uma pá. (Leite, <i>Obras em dobrás</i> 36)	Weniger als wasimmernach- irgendetwas verendet er fast als Staub. nicht der des Wesenhaften sondern als Rest von Kehricht den man in eine Schaufel tut
---	--

O que aqui – em primeiro lugar – necessariamente se perde, e o que ilustra perfeitamente esse aspecto pragmático da tradução é então todo um contexto cultural, pelo menos para um público literariamente interessado, presente no original. Na alusão à acirrada discussão sobre a legitimidade ideológica do poema de Augusto (lançada pelo crítico Roberto Schwarz),<sup>28</sup> o poema de SUL dilui a disputa intelectual entre o concretista e seu crítico numa fina e benévola ironia, ao introduzir não a (supostamente) imarcescível eternidade do *pós-tudo* mais o perecível topos da *vanitas*, do *ubi sunt* (recurso retórico que abre também o poema “Nostalgia do topos”, Leite, *Obras em dobrás* 77).

A expressão truncada da terceira linha “está mais para o pó” se baseia em “estar mais para lá do que para cá”, isto é, “na beira da morte”. Por isso na tradução me decidi pela presença algo inesperada de um verbo semanticamente ligado ao falecimento, suavizando o efeito pela introdução do “fast” que corresponde ao valor restritivo do “mais” (e ainda não completamente). As “essências” trazem outro problema: não é claro se se trata de uma substância química, um líquido concentrado (para evocar o vitríolo de textos relacionados) ou se deveria – apesar do plural – antes ser entendido (minha opção aqui) como termo transcendental (e por isso desprezível, nas opiniões de SUL, amplamente confirmadas em conversas pessoais). Esse “não-pó de essências” aqui faz pensar num atomizador de perfume e na sua negação, o que introduz sinesteticamente a noção de um fedor a morte que perfeitamente convém à imagem desenvolvida nesse pequeno poema. A

---

<sup>28</sup> Em resposta ao poema, dois meses depois da publicação na *Folha*, nesse mesmo suplemento, o crítico Roberto Schwarz escreveu uma incisiva análise, apontando, segundo sua visão, as aspirações desse poema em se tornar monumento histórico na literatura brasileira. Uma semana depois, a resposta de Augusto de Campos foi publicada com o mesmo grau de acidez. Ao historiar esse confronto, mais do que apontar a controvérsia entre um crítico e um autor, este artigo indica que por trás da polêmica está a defesa de duas concepções teóricas bastante demarcadas e distintas na historiografia literária brasileira nas décadas de 60 e 70: a crítica de linhagem “sociológica” e a crítica de linhagem “formalista”, das quais um e outro são legítimos representantes e defensores (cf. a descrição do conflito em Rebechi Junior).



poeira, a de um corpo incinerado, não tem direito a uma urna e em vez disso é profanada e jogada fora como se fosse uma espécie de lixo que acaba pairando por cima do próprio texto. Resumindo, não se salvou a expressão idiomática “estar mais para lá do que para cá”, não se manteve o trocadilho entre pó e pá (ou restou pouco, na tentativa de aproximar *Staub* e *Schaufel*,<sup>29</sup> com um certo paralelismo fonético). O que não satisfaz, por ser expressivamente fraco e demasiado geral, é o “nach” no primeiro verso, “pós” no original, com seu duplo sentido, e além disso como prefixo uma das noções mais usadas no discurso teórico das últimas décadas, com toda uma série de fenômenos *pós* dominando campos de saber desde o neo-estruturalismo até o estudo das consequências do colonialismo.

Continuemos com as dificuldades de mais um poema curto e ao mesmo tempo complexo:

<i>Gênero vitriolo</i>	<i>Das Genus Vitriol</i>
do outro lado é o meu não-corpo	auf der anderen Seite ist mein Nicht-Leib
uns tomam éter outros vitriolo	manche nehmen Äther andere Vitriol
eu bebo o possível	ich trinke das Mögliche
bebo os mordentes	trinke die Beißenden
sou todo intestino	und bin ganz Darm
com fome de corrosão	hungrig nach Auflösung
bebo o anti-leite	trink ich die Gegen-Milch
com gosto de anti-matéria	sie schmeckt nach Anti-Materie
salto para o lado do meu outro	ich springe auf die Seite meines
aperto a mão	Anderen
do anti-sebastião u leite	drück ihm die Hand
e explodo	diesem Anti-Sebastião U Leite
(Leite, <i>Obras em dobras</i> 133)	und berste

A primeira ponta de dúvida se apresenta já no título, onde em alemão a introdução do artigo definido é de rigor, e concerne o significado do vocábulo “gênero”. Oferecem-se várias lições, sendo a primeira a da categorização do texto: gênero poesia. A segunda enfoca a da distinção entre feminino e masculino, tanto no sentido gramatical como no do discurso do *gender*, e mais outra um modo de existência (“gênero de vida”, dissolvente, no caso). A não-tradução devida à aporia lexical quase a contragosto introduz um novo componente em alemão, que encaixa perfeitamente no desenvolvimento do texto em torno do conceito da “deglutição” oswaldiana. “Genuss” (nos sentidos de *ingestão* e, de forma mais geral, *prazer*) facilmente se associa com os deleites (sendo deleite outra palavra usada pelo autor para brincar com seu próprio nome, p. ex. no seu falso epitáfio, cf. 1988: 140) do paladar e com o sabor da comida. A própria anti-comida tóxica, o *vitriolo*, levaria, na

<sup>29</sup> Segundo as propostas de uma busca na internet (a referência é o dicionário *Duden*, em primeiro lugar), a versão alemã da “Mistschaufel” austríaca seria “Kehrblech”. A tradução, para reduzir o material fonético, apagou a parte “lixo” (“Mist”, Kehrlicht) e deixou apenas a ferramenta.

assamblagem de todos os significados possíveis, em última consequência a uma noção alquímico-hermética, a sigla VTRIOL e à ridicularização das ciências ocultas, pois o sujeito na sua iminência apenas e no máximo pode encontrar-se com seu duplo-sombra.

V.I.T.R.I.O.L. é a sigla da expressão, do latim “Visita Interiorem Terrae, Rectificando, Invenies Occultum Lapidem”, que quer dizer: Visita o Centro da Terra, Retificando-te, encontrarás a Pedra Oculta (ou Filosofal). Filosoficamente ela quer dizer: Visita o Teu Interior, Purificando-te, Encontrarás o Teu Eu Oculto, ou, “a essência da tua alma humana”. É o símbolo universal da constante busca do homem para melhorar a si mesmo e a sociedade em geral. O termo é atribuído a um monge beneditino chamado Basile Valentin que viveu em meados do século XV, na Alemanha. (Santos 1)

Outro problema é acarretado pelos “mordentes” – um termo musical italiano que aparentemente aqui não vem ao caso, descrevendo um fenômeno que em alemão se chamaria “Triller”, isto é, um *tremolo* de um instrumento, e que além disso sugere, através de uma metatense, dormentes (termo ferroviário, com todas as associações, p. ex. a dor e a mente, então uma mente do/lo/rida, e ao mesmo tempo palavra que rima com *serpentes*, símbolo-metáfora constante na poesia de SUL<sup>30</sup>). Aqui o termo precisa ser entendido como fusão de pelo menos dois elementos, sendo o primeiro outro animal com presença obsessiva no universo poético de SUL, o morcego,<sup>31</sup> e o segundo, na íntegra, os já mencionados dentes, ávidos de sangue, de forma que o pouco usado participio do presente se enriquece irreprodutivelmente de associações e de um engenhoso jogo de palavras.

O termo “anti-leite”, variante da anti-matéria de outros poemas e do título do livro do poeta *Antilogia* (1979), aqui é ainda o antídoto, já que se trata de formas de intoxicação e dissolução de tecidos corporais. Nele se integra com a maior naturalidade o nome do autor, gerando uma cáustica auto-referência, um espelhamento que não tem maneira de ser salvo na versão alemã. Estou convencido de que as possibilidades e os recursos do tradutor em casos tais encontram seus limites e que a única ideia que se pode preservar é a cadeia semântico-alegórica corporal.

Terminemos com alguns comentários ao seguinte poema, de 1968, um texto-montagem difícil nas relações intertextuais e um verdadeiro incentivo para a versatilidade do tradutor.

NON POSSUMUS

De quoilque non vede yo my recorde  
não (vejo) nada  
Nem uma nesga de nada

<sup>30</sup> Tomo meio ao acaso três poemas: “Enroscado no serpens”, e os poemas “valéryanos” “Esboço” e “Outro esboço”, (Leite, *Obras em obras* 18-20), os últimos dois se referindo a “Ébauche d’un serpent” (cf. Valéry 138-145).

<sup>31</sup> Com suas correspondências no campo semântico do vampirismo (cf. Andrade 40-45, o capítulo “Vampiros: teatro de sombras”).

Nem uma nuga de nada  
Nem uma nódoa de nada

o virgem verso

*Sur le blanc papier que la blancheur défend*

O nada                    o nihil                    o néant  
O nunca                    o never                    a névoa  
El sueño de la razón

¡NO TE ESCAPARÁS!

Goya y la Nada

Mallarmé et le

Rien, ou quase uma arte

que se parte  
ou se reparte  
em pequenos nadas de Moz  
art  
is a joy forever  
de Keats ao Kitsch

Nada e o seu nadir

A persona ou a sombra nua do nada

A mandrágora envenenada do nada

As coordenadas do nada

As metáforas                    as metonímias &

As polissemias do nada

O nada e sua regra de ouro

*Che dolce cosa é la prospettiva* do nada

A nox                    o nec                    a nit

O Parergo e o Paralipomenos do nada

A poesia e a verdade do nada

O ser e o nada

A anima sensibilis                    a ars combinatoria

E a philosophia perennis do nada (Leite, *Obras em obras* 153)

De quoilque non vede yo me recorde

Ich (sehe) nichts

Nicht einen Flecken von nichts

Nicht einen Flicker von nichts

Nicht einen Spritzer von nichts

der jungfräuliche Vers

*Sur le blanc papier que la blancheur défend*

Das Nichts                    das nihil                    das néant  
Das Niemals                    das never                    der Nebel

El sueño de la razón

¡NO TE ESCAPARÁS!

Goya y la Nada

Mallarmé et le

Rien, oder fast eine Kunstwelt

die zerfällt  
oder auch zufällt  
in kleinen Stücken von Moz  
art  
*is a joy forever*  
von Keats zum Kitsch

Nichts und sein Nadir

Die persona oder der nackte Schatten des Nichts



provavelmente por engano),<sup>32</sup> hesitei na tradução / não-tradução do que diz respeito a Goya: “El sueño de la razón / ¡NO TE ESCAPARÁS! / Goya y la Nada”. Enquanto o castelhano é um idioma em estreita relação com o português, o mesmo não é verdade no caso do alemão. Assim, a simples tradução diminuiria a impressão de estranheza causada pelos elementos da língua parente, a não-tradução, pelo contrário, produz um maior grau de obscuridade expressiva. Optei pela competência intelectual e artística do eventual leitor e mantive os títulos das famosas águas-fortes, como também a fórmula “Goya y la Nada”.

Uma dificuldade, insolúvel e por cima desnecessária, resulta de outro deslize de citação na linha 28, cujas palavras originais, de Paolo Uccello, segundo testemunho de Giorgio Vasari, deveriam ser: “Oh che dolce cosa è questa prospettiva” (apud Vasari 66). Como se trata de uma variante pensável, admitindo a interferência do português no prefixo, nesse caso deixei a citação como se encontra em *Obra em dobras*, de 1988. Outro problema, que me levou a uma solução algo temerária, é a referência à obra de Schopenhauer, cujo título aqui é transformado num singular. Quando perguntei ao poeta pelo motivo, confessou que não se lembrava mais.<sup>33</sup> Interferi com o verso no sentido que se vê, produzindo segundas intenções em alemão, estratégia não muito evidente no original. Assim, resultou um jogo entre o grego *ergon* e o latim *ergo* (advérbio filosoficamente nobilitado através do cartesiano *Cogito ergo sum*) e, além disso, entre o sufixo grego *-menon* e outra vez um termo latim, *minus*. Para não isolar o fenômeno como ocorrência esporádica, aproveitei a próxima oportunidade para introduzir outro trocadilho em “anima sensi-bilis”, insinuando pela separação do adjetivo alguma influência da teoria dos humores, negros e niilistas no caso em questão (*atrabilidade/atrabilismo*), e reforçando assim a alegoria contínua do Nada que permeia o poema. Para completar, nos últimos versos da tradução construí ainda uma “ars com-binatória”, sugerindo um procedimento binário, quase digital, com uma leve referência à estocástica de certos poemas concretistas.

Poderíamos continuar ainda, combinando interpretações e identificações de intertextos, literários, visuais ou outros, para explicar certas decisões incontornáveis, mas como o dito já demonstra alguns dos encantos, desafios e desesperos que essa poesia crítica, incisiva e lúcida traz ao tradutor, podemos igualmente parar aqui e aceitar humildemente o resto restante inassimilável, e mesmo assim produtivo, também no sentido

---

<sup>32</sup> Verifiquei as quatro variantes conhecidas de “Brise marine”, em Mallarmé 15; 81; 108; 122.

<sup>33</sup> “Não sei pq pús [sic, FF] no singular ‘Parergo’ e ‘Paralipomenos’. É preciso corrigir. No resto, tradução perfeita”. Carta pessoal do autor enviada a mim em 08-01-1992.

dado ao termo resto por Derrida.<sup>34</sup> E poderíamos aduzir mais um conceito da filosofia francesa das últimas décadas para descrever o fenômeno polifacetado da obra poética em questão: o rizoma de Gilles Deleuze/Félix Guattari (cf. esp. *Capitalisme et schizophrénie II. Mille plateaux*, 1980), que aqui se expressa na recorrência de metáforas, anti-metáforas, topoi, alusões, palavras-chave, em obsessões verbais e isotopias, rizoma esse que obriga a quem aborde no trabalho da tradução os textos, a sempre respeitar o grande todo, a ter em mente a contínua co-presença de escolhas lexicais por vezes idiossincráticas, para preservar intacta na medida do possível a densidade da rede original e singular, desenvolvida insistentemente e pacientemente através de quatro décadas de produção literária.

### Anexo – Ilustrações



Anônimo: “La Dame aux pensées”



Francisco de Goya y Lucientes:  
“No te escaparás”

### Bibliografia

- Andrade, Paulo. *O poeta-espião: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- Apollinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy. Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1965.
- Barbosa, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- Campos, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

<sup>34</sup> “Le reste est indicible, ou presque : non par approximation empirique mais à la rigueur indécidable” (Derrida 8).

- Carroll, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Trad. por Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Fontana/Summus Editorial, 1977.
- Dassie, Franklin Alves. *Sebastião Uchoa Leite: poética, vozes e espaços*. Niterói: Universidade Federal Fluminense (tese de mestrado), 2007.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. *Capitalisme et Schizophrénie II. Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.
- Freud, Sigmund. *Studienausgabe in zehn Bänden*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2006.
- Frosch, Friedrich. “Sebastião Uchoa Leite intertextuel intermédial”. *Letterature d’America. Rivista trimestrale* XXXV: 155, 2015, pp. 31-50.
- Keats, John. *The Complete Poems*. Introduction by Paul Wright. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 2001.
- Leite, Sebastião Uchoa. *Obras em Dobras*. São Paulo: Duas Cidades, 1988 (inclui *Dez sonetos sem matéria*, 1960; *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*, 1962; *Signos/Gnosis*, 1970; *Antilogia*, 1979; *Isso não é aquilo*, 1982; *Cortes/toques*, 1988).
- \_\_\_\_\_. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A regra secreta*. São Paulo: Landy, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Leite, Sebastião Uchoa/Frosch, Friedrich. “Ein Gang über vermintes Land. Interview und Gedichte“, *manuskripte* 116, 1992, pp. 42-49.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. vol. I. Édition présentée, établie et annoté par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998.
- Morgenstern, Christian. *Canções da forca*. Trad. por Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.
- Paes, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- Pessoa, Fernando. *Álvaro de Campos – Poesia / Dichtungen. Portugiesisch und Deutsch*. Aus dem Portugiesischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Georg Rudolf Lind. Zurich : Ammann, 1987.
- Pfersmann, Andréas. *Séditions infrapaginales: poétique historique de l’annotation littéraire (XVIIe-XXIe siècles)*. Genève: Droz, 2011.
- Queiroz, Rachel de. *Die drei Marias*. Deutsch von Ingrid Führer. München: dtv, 1994.

- Ramos, Graciliano. *São Bernardo*. Übersetzt von Wilhelm Keller. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Angst*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Willy Keller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Karges Leben*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Willy Keller. Berlin: Klaus Wagenbach, 2013.
- Rosa, João Guimarães. *Grande sertão*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- Spielmann, Ellen (org.). *Reisende Diebe – Ladrões Itinerantes. Brasilianische Gedichte von 1970-1990*. Portugiesisch-deutsch. München: Peter Kirchheim, 2001.
- Vasari, Giorgio. *Opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino*. Vol. II, Parte Seconda. Firenze: S. Audin e C. Livrai, 1822.
- Valéry, Paul. *Œuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hytier, t. I. Paris: Gallimard, 1957.
- Villon, François. *Poesia*. Organização e tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 2000.

### **Hemerografia:**

- Bonvicino, Régis Rodrigues. Site oficial. <http://www.regisbonvicino.com.br> (15-02-2018).
- Daniel, Claudio. “Sebastião Uchoa Leite: o poeta à beira da navalha” (2005). Online: [http://www.revistazunai.com/materias\\_especiais/sebastiao\\_uchoa\\_leite\\_poeta\\_a\\_beira\\_da Navalha.htm](http://www.revistazunai.com/materias_especiais/sebastiao_uchoa_leite_poeta_a_beira_da Navalha.htm) (20-12-2017).
- Debord, Guy-Ernest e Gil J. Wolman. “Mode d’emploi du détournement” (1956). Paru initialement dans *LES LÈVRES NUEES* N.8 (maio 1956). Online: [http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord\\_wolman\\_mode\\_emploi\\_detournement.html](http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html) (07-01-2017)
- Guimarães, Júlio Castañon. “Um poeta erudito: Sebastião Uchoa Leite traduz François Villon”, na *Folha de São Paulo* (11-11-2000). Online: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB\\_JulioCastanonGuimaraes\\_Um\\_poeta\\_erudito\\_Sebastiao\\_Uchoa\\_Leite.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_JulioCastanonGuimaraes_Um_poeta_erudito_Sebastiao_Uchoa_Leite.pdf) (20-12-2017).
- Rebechi Junior, Arlindo. “Entre o marco histórico e a dialética da maledicência: a polêmica entre Roberto Schwarz e Augusto de Campos em torno do poema *Póstudo*”. *Revista Diadorim*. Vol. V (2009). Online:



<http://www.revistadiadorim.letras.ufjf.br/index.php/revistadiadorim/article/view/166> (05-08-2010)

Santos, Joaquim G. “Os símbolos sal e enxofre da câmara de reflexões e a sua interpretação no rito francês”. Online: [https://www.academia.edu/22995337/OS\\_S%C3%84DMBOLOS\\_SAL\\_E\\_ENXOFRE\\_DA\\_C%C3%82MARA\\_DE\\_REFLEX%C3%95ES\\_E\\_A\\_SUA\\_INTERPRETA%C3%87%C3%83O\\_NO\\_RITO\\_FRANC%C3%8AS?auto=download](https://www.academia.edu/22995337/OS_S%C3%84DMBOLOS_SAL_E_ENXOFRE_DA_C%C3%82MARA_DE_REFLEX%C3%95ES_E_A_SUA_INTERPRETA%C3%87%C3%83O_NO_RITO_FRANC%C3%8AS?auto=download) (27-02-2018)

Vedelago, Angelica. “*Eine unendliche Annäherung*”: Hölderlin übersetzt Sophokles. Tesi di Laurea. Padova: Università degli Studi di Padova (Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane), 2015. Online: [http://tesi.cab.unipd.it/49007/1/ANGELICA\\_VEDELAGO\\_2015.pdf](http://tesi.cab.unipd.it/49007/1/ANGELICA_VEDELAGO_2015.pdf) (20-11-2017)

## Ilustrações

Apollinaire, Guillaume. La Tour Eiffel (calligramme)

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Guillaume\\_Apollinaire\\_-\\_Calligramme\\_-\\_Tour\\_Eiffel.png](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Guillaume_Apollinaire_-_Calligramme_-_Tour_Eiffel.png) (20-11-2017)

Anônimo. “La Dame aux pensées” © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard.

[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=2069](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2069) (20-11-2017)

Goya y Lucientes, Francisco de. “No te escaparás”. Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/no-te-escparas/eb49a700-8a7c-48ac-8a79-6d7699301b77> (20-11-2017)

**Friedrich Frosch** é formado em Letras na Universidade de Viena (teses: *The Treatment of Historical Material in John Barth's Sot-weed Factor*; *A la recherche d'une identité antillaise : l'œuvre romanesque de Simone Schwarz-Bart*). Doutorado em estudos brasileiros, com uma tese sobre função e significado da topografia na obra de Graciliano Ramos (*Die Fährnis des Raumes / Os perigos do espaço*, 1995). Atualmente professor associado de literatura e estudos midiáticos (com enfoque na América Latina e a Francofonia). Tese de livre docência (2006): *Bastille der Vernunft (Bastilha da razão humana. Transcrições da loucura nas literaturas de França, Portugal e Brasil, 1820-1920. Com um aparte sobre Cervantes)*. Ensaios sobre cinema, narrativa, teatro e poesia.

Correio eletrónico: [friedrich.frosch@univie.ac.at](mailto:friedrich.frosch@univie.ac.at)