

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

# EZEQUIEL ZAIDENWERG

*A tarefa do tradutor (de poesia)*

Tradução Simone Petry

ZAZIE   
EDIÇÕES



*A tarefa do tradutor (de poesia)*

2020 © Ezequiel Zaidenweg  
COLEÇÃO  
PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS  
COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Laura Erber  
EDITORES  
Laura Erber  
PREPARAÇÃO DE TEXTO  
Angela Vianna  
REVISÃO DE TEXTO  
Cecilio Andreo  
DESIGN GRÁFICO  
Maria Cristaldi

Bibliotek.dk  
Dansk bogfortegnelse-Dinamarca  
ISBN 978-87-93530-48-5

Zazie Edições  
Copenhague / Rio de Janeiro  
[www.zazie.com.br](http://www.zazie.com.br)

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

# EZEQUIEL ZAIDENWERG

*A tarefa do tradutor (de poesia)*

Tradução Simone Petry

ZAZIE EDIÇÕES



## Nota da tradutora

Antoine Berman destaca, no ensaio *A prova do estrangeiro*, que a tradução: “[...] é relação, ou não é nada”. Para além das inúmeras questões que produz na teoria da tradução, essa máxima bermaniana chama nossa atenção para toda a complexidade da tarefa do tradutor e, conseqüentemente, das suas escolhas. Complexidade que, inerente a todo tipo de relação (com um/uns outro/outros), envolve apropriação, redução, mas também, e ao mesmo tempo, pode propiciar “abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização” do(s) outro(s), consciente ou inconscientemente. Algo que Ezequiel Zeidenwerg também discute em alguma medida no ensaio *A tarefa do tradutor (de poesia)*, que tive o prazer de traduzir para o português; e sobre tal tradução tentarei aqui justificar (modesta e resumidamente) algumas escolhas, na crença de que “a tradução (não apenas a de poesia) é uma forma exponencial de leitura”.

Com base nessa imposição relacional que é a tarefa do tradutor (enfrentamento tão violento e delicado), a experiência de relação/tradução com o ensaio de Zeidenwerg, embora, à primeira vista, possa parecer *tranquila*, foi, ao contrário, deliciosamente arriscada, considerando que se trata de tradução da reflexão sobre tradução de um tra-

ditor de poesia, realizada por uma tradutora que também desenvolve pesquisa em teoria da tradução. O movimento de aproximação e distanciamento necessários, portanto, trouxe consigo alguns descompassos que precisaram ser driblados – com muito prazer, confesso.

Nesse sentido, a opção foi não traduzir para o português os poemas, ou trechos de poemas, bem como as suas traduções para o castelhano, pois a reflexão deste ensaio as tem como base crítica fundamental. O leitor precisará, no meu modo de ver, conviver com elas no original. Apresentar essas traduções em português causaria interferência considerável na reflexão de Zeidenwerg, ampliando a perspectiva crítica do problema de um modo que, acredito, ultrapassaria os interesses do autor, o que não coincide, também, com o projeto traçado para esta tradução. Oxalá que essas escolhas possam contribuir positivamente fazendo jus ao valor deste ensaio para os leitores de língua portuguesa, que, desse modo, provavelmente terão um entendimento mais adequado da problematização realizada pelo autor.

Simone Petry, 2020



## *A tarefa do tradutor (de poesia)*

Em termos gerais, há dois tipos de tradutores de poesia: os que acreditam que a tradução deve ser uma ponte perfeita entre línguas e cosmovisões, capaz de reparar, ao menos por um instante, as consequências do desastre de Babel; e os que consideram que a tradução deve deixar que as marcas dessa separação sejam notadas, quando não diretamente expostas, dando ênfase à estranheza e à violência da passagem de uma língua a outra.

Todos os tradutores de poesia, em alguma medida, são religiosos: os iniciados desse grupo, que em geral não tiveram a oportunidade de descer até o nível da tradução assalariada, adoram uma divindade negativa, e suas especulações agorafóbicas tendem a encontrar em certas repartições acadêmicas sua melhor estufa. Dentro desse grupo de iniciados – que ambiciona dismantelar a torre pedra por pedra – encontram-se os filólogos: são puristas, acreditam que o “sentido” ou a “verdade” poéticos estão encriptados no original. O caso extremo desse subgrupo são os tradutores de textos sagrados, para os quais uma tradução ideal deveria transmitir o significado de cada palavra. A última

facção desse grupo são os próprios poetas, que acreditam numa espécie de céu platônico da poesia, onde os poemas existem como formas puras, independentemente de sua encarnação linguística particular. A tarefa do poeta tradutor é apreender essa forma ideal que transcende o “original”, despojá-la de todos os elementos que a prendem indissolivelmente ao seu contexto de produção e injetá-la na tradição poética da língua de destino – claro que, além de ajustar sintaxe e léxico, trata-se fundamentalmente de encontrar um novo ritmo. O resultado deve ser um poema autônomo por si só, um processo, aliás, não muito diferente da escrita poética “tradicional”, que supõe uma destilação da experiência.

Mentes agnósticas que desconfiam – talvez com razão – da existência desse céu platônico da poesia quiçá tenham menos inconvenientes com uma ideia secular que, no entanto, é consequência lógica da anterior: se um poema em particular não é “obra” de um autor, sendo versão de uma forma preexistente que, por sua vez, não pertence a ninguém, então a poesia não é um conjunto de poetas, mas de poemas, e o que chamamos “tradução” apenas duplica a instância antológica.

Estava dizendo que o ritmo e a musicalidade são fundamentais em nossa experiência do poético, apesar de, com a – necessária – demolição das instituições do bem dizer e a queda em desgraça do repertório métrico tradicional, ao liberar o verso de suas ataduras formais, o ritmo ter se convertido em

uma prática estritamente pessoal, como se se tratasse de uma impressão digital da própria subjetividade, desligada dos repertórios tradicionais. Voltando à tradução de poesia, creio que os tradutores que não são completamente bilíngues ou falantes da língua de origem, paradoxalmente, levam vantagem sobre os que têm um domínio instintivo dela, porque isso os faz mais propensos a relevar descuidos e desarmonias linguísticas e rítmicas do “original” e, por consequência, facilita a imaginação – a percepção – dessa forma platônica do poema. Assim, a tradução de poesia se torna uma espécie de prótese musical. O que fica particularmente claro quando consideramos algumas letras das nossas canções preferidas, independentemente da música: quase sempre essa corrente de energia que nos atravessa, ao escutar a canção, se apaga sem pestanejar: como é possível que essas palavras torpes e frágeis tenham estado sempre ali?

A propósito das letras de canções, permitam-me uma digressão para tentar refutar um lugar-comum muito frequente, talvez produto da natureza daquela autonomia da figura do escritor e sua inserção no mercado, que resultou em particular traumática para os poetas. Contrariamente ao tão disseminado medo do desaparecimento da poesia diante do mercado, o século XX e, até esse momento, o século XXI têm testemunhado um espetacular reflorescimento, que devolveu à poesia o lugar de preeminência, entre os gêneros literários, que o romance lhe havia arrebatado de maneira efêmera. Em troca, no entanto, a poesia

precisou pagar um preço que, para algumas pessoas, parece intolerável. Refiro-me ao astronômico crescimento da música popular, cujo consumo – e os lucros que ele traz – supera amplamente aquele de qualquer outra produção verbal.

Letras de canções também são poesia e, de fato, por estarem vinculadas a um compasso, devem seguir uma métrica bem menos “livre” que a dos poemas não musicalizados. Além disso, a prática da rima, que caiu em desgraça – com exceções – na poesia contemporânea, continua bastante frequente na poesia musicada, e, na verdade, alcança níveis paroxísticos em gêneros mais populares como o rap, o hip-hop, o reggaeton etc. O objetivo dessa digressão, no entanto, não era apenas tentar resolver a polêmica, mas antes mostrar que a poesia, longe de ser um produto marginal na cultura, é um dos mais difundidos e, enquanto tal, continua a ser um objeto não só relevante, mas particularmente frutífero para a crítica.

Nesse sentido, a tradução de poesia pode ser uma ferramenta para o exercício da crítica cultural. Tomemos como exemplo um clássico do rock and roll estadunidense:

*Sweet Child of Mine*, do Guns N' Roses.

She's got a smile that it seems to me  
Reminds me of childhood memories  
Where everything  
Was as fresh as the bright blue sky

Now and then when I see her face  
She takes me away to that special place  
And if I stared too long  
I'd probably break down and cry

Sweet child o' mine  
Sweet love of mine

She's got eyes of the bluest skies  
As if they thought of rain  
I'd hate to look into those eyes  
And see an ounce of pain

Her hair reminds me of a warm safe place  
Where as a child I'd hide  
And pray for the thunder and the rain  
To quietly pass me by

*[3x]*

Sweet child o' mine  
Sweet love of mine

*[4x]*

Where do we go?  
Where do we go now?  
Where do we go?  
Sweet child o' mine

O Guns N' Roses foi um dos grupos de rock mais importantes da segunda metade da década de 1980

até a primeira metade da década de 1990. Os agudos do vocalista Axl Rose e os potentes riffs e solos de seu guitarrista principal, Slash, com a imagem glamourosa e rebelde do grupo, o tornaram tão rechaçado pelos setores conservadores quanto atraente para os jovens de um Ocidente que começava a ouvir a palavra “globalização”. Por outro lado, os frequentes escândalos nos quais seus integrantes se envolveram seguramente ajudaram a consolidar essa imagem e, por acaso, a vender mais discos.

Porém, se abstrairmos tanto a música quanto o contexto, as palavras podem parecer dizer algo muito diferente – na verdade, totalmente o contrário:

*Dulce muchacha mía*

Dulce muchacha mía, tu sonrisa  
me recuerda momentos de la infancia,  
cuando todo era fresco, limpio, puro,  
como el azur del cielo. Algunas veces,

cuando contemplo en éxtasis tu rostro  
me siento transportado al paraíso;  
pero si me demoro en tu semblante  
se me inunda de lágrimas el iris.

Dulce muchacha mía, son tus ojos  
del azul más azul del universo;  
mas si lloviera en tu pupila triste,  
ya no quisiera ver el sol de nuevo.

Y tu cabello es un lugar seguro,  
donde cuando era niño me escondía,  
y le rogaba a Dios por que la lluvia  
y el trueno se alejaran de mi casa.

Dulce muchacha mía, ¿adónde vamos,  
adónde hemos de ir, muchacha, dime?

Observem que, muito por causa da imperícia do tradutor, essa versão dispensa a rima, e, mesmo que a divisão estrófica mude, o conteúdo literal foi respeitado à risca. A estranheza que se percebe deve-se ao fato de que, tanto na escolha lexical quanto na rítmica, a tradução procura imitar o maneirismo modernista rubendariano. Longe de ser um hino à promiscuidade e ao consumo de entorpecentes, *Sweet Child of Mine* se revela uma nostálgica elegia à inocência perdida que oscila entre um rançoso paternalismo machista e repetidas efusões edipianas, equiparando a amada à mãe, ao mesmo tempo que a fetichizam, reduzindo-a a seu rosto, seus olhos, seu cabelo etc. Como se não bastasse, num gesto incomum para um gênero que supostamente levanta bandeiras contraculturais, a voz lírica se dirige a Deus e roga por seu amparo; e, de maneira apoteótica, o final da canção repete até o fade out uma variante do tradicionalíssimo tópico poético do ubi sunt. Essa reapropriação modernista obedece a dois propósitos. Por um lado, dar a *Sweet Child of Mine* uma musicalidade se não mais apropriada ao menos mais coerente: no final das contas,

por trás das guitarras distorcidas, e debaixo dos penteados esquisitos e das tatuagens multicoloridas, o rock and roll tende a proporcionar uma ideia do amor não apenas normativa como também, muitas vezes, condescendente e patriarcal, quando não claramente misógina. Por outro lado, o empréstimo dos marcantes ouropéis modernistas pretende mostrar sua validade secreta – não apenas a despeito da, mas, talvez, por causa da, cafonice – na imaginação comum dos hispanofalantes, em parte produto da escolarização, quando o divino Rubén se radicou na memória coletiva, mas, também, provavelmente através das marcas indeléveis que o próprio movimento deixou na história da canção popular latino-americana.

Essa operação também pode se estender a outros domínios. Por exemplo, é possível tomar um poema clássico e, em vez de despojá-lo de tudo aquilo que o prende a determinado contexto, torná-lo exageradamente regional. Como exemplo dessa segunda variante de tradução como crítica cultural, citarei um poema famosíssimo que, a rigor, é a passagem de uma obra dramática. Refiro-me ao monólogo da primeira cena do terceiro ato de Hamlet, aqui traduzido para o lunfardo – para os argentinos trata-se de uma gíria de origem marginal da cidade de Buenos Aires, ligada inicialmente à criminalidade e à prostituição, mas que acabou se tornando parte indissociável da fala coloquial dos portenhos:



Ser o no ser, papá, la cosa es ésa:  
¿qué te conviene más a vos, bancarte  
piola las biabas del destino puto,  
o hacerte el guapo si las papas queman  
y defender lo tuyo? Morir: apoliyar;  
nomás, y terminar, apoliyando,  
con el dolor de huevos y la mufa  
que nos viene en los genes: la verdad,  
qué bueno que estaría. Morir, apoliyar;  
a lo mejor soñar, ésa es la joda:  
porque, guarda, pensemos en los sueños  
que, a lo mejor, al estirar la pata,  
nos vengan a joder: ése es el tema  
que hace que todo mal dure cien años;  
¿o quién se bancaría ser un viejo choto,  
las injusticias del poder de turno,  
que le haga cara de asco un engrupido,  
que una mina lo deje, a los corruptos  
de la corte suprema, hacer mil colas  
por la jubilación, y que los chantas  
se rían en la cara del honesto,  
cuando podría terminar con todo  
cortándose las venas? ¿Quién, acaso,  
querría laburar de sol a sombra,  
si no fuera por miedo a lo que viene  
después que se te para el corazón,  
esa tierra de nadie, que te atonta  
las neuronas, y te hace andar diciendo:  
“más vale malo conocido que  
bueno por conocer”; y así, ya ves,

nos hace ser cagones pensar tanto:  
cuando decías “no me para nadie”,  
“salgo a romper la noche”, “ésta es la mía”  
te ponés a pensar, te cagás en las patas  
y te quedás en las gateras. ¡Shhhhh...!  
Quedate piola, Ofelia, y cuando reces  
no te olvidés de las macanas que hice.

Um clássico é, por definição etimológica, um modelo para ser ensinado em sala de aula porque, por determinadas características imanes, a ele é atribuída a capacidade de resistir à erosão do tempo. Quando um texto literário ingressa no cânone, ele posterga sua especificidade histórica e se torna fundamentalmente presente; mas, de modo paradoxal, ao afirmar sua relevância no presente a partir de uma divisão que se coloca como qualitativa perante outras obras que lhe são contemporâneas, ele é convertido em um objeto de museu, condenado de maneira irremediável ao passado, ao ser considerado irreproduzível. Mais do que disputar o lugar de clássico com o solilóquio de Hamlet, a tradução busca restituí-lo de maneira horizontal. Em vez de supor que um clássico é canônico porque é “universal” – ou seja, que destila uma série de valores compartilhados por todos –, essa versão quis demonstrar que o comum não vai do geral ao particular, mas que, ao contrário, se constrói a partir de singularidades e, não raramente, de mal-entendidos. Além disso, ao disputar o verticalismo de seu caráter canônico, a tradução quis subtrair

o solilóquio desta curiosa economia da qual costumam participar os produtos culturais exportados do mundo “central”, que tendem a reproduzir a natureza colonial e extrativa da racionalidade na qual eles mesmos estão inseridos. Como deixou assentado de uma vez por todas Borges, em *El escritor argentino y la tradición*, nossa tradição é toda a tradição e – alinhado com a antropofagia dos irmãos Campos – nada nos impede de ignorar o que quisermos com voracidade, seja de baixo para cima, enviesado ou obliquamente, mas nunca de cima para baixo.

Traduzir um poema se parece com o interpretar, em suas duas acepções – performática e hermenêutica –, uma peça musical. A partitura está ali, diante de nós, para que a sigamos de perto, mas também para que tomemos distância – uma distância crítica. Traduzir é uma arte do subterfúgio, é reinterpretar sem mudar uma linha do pentagrama. Em sua conferência *Juego y teoría del duende*, cujo título coloca justamente o interpretativo e o lúdico à frente do especulativo, Federico García Lorca explica-o da melhor maneira possível – nesta passagem:

às vezes, quando o músico ou o poeta não são tais, o duende do intérprete, e isso é interessante, cria uma nova maravilha que tem na aparência, nada mais, a forma primitiva.

Não importa, aqui, o que os torna músico ou poeta – dissemos que a poesia era questão de poemas, não de poetas. O importante, pelo contrário, é a natureza dessa nova maravilha: subsidiária, sim, porém só na aparência da qual supostamente era apenas uma versão. Abundam na tradição poética exemplos que colocam num mesmo nível “original” e “tradução”, ou que simplesmente fazem desta a versão autorizada. Por exemplo, Safo escreveu um poema célebre cujo original se perdeu, e que chegou até nós em uma versão fragmentária que, traduzida para o espanhol, poderia soar assim:

Semejante a los dioses me parece  
ese hombre que, sentado frente a ti,  
desde muy cerca escucha cómo le hablas  
con dulzura  
y te ve sonreírle, seductora:  
eso me hace parar el corazón,  
pues si te miro apenas un instante,  
pierdo el habla;  
la lengua, silenciosa, se me quiebra;  
y un fuego delicado me recorre  
la piel; no ven mis ojos y me zumban  
los oídos;  
me cae un sudor frío, y un temblor  
se apodera de mí; me pongo pálida  
como la hierba, y próxima la muerte  
me parece.  
Pero yo todo lo soporto, porque...

Séculos mais tarde, Catulo interpretou em latim o mesmo(?) poema. Talvez, se tivesse sido escrito em castelhano por alguém na Argentina do início do século XXI se assemelhasse a isso:

Me parece que a un dios es comparable,  
y aun supera a los dioses, si eso es lícito,  
el que sentado frente a vos te mira  
sin cesar y te escucha  
sonreír dulcemente. Y yo, por eso,  
¡ay de mí!, pierdo el juicio: porque sólo  
con verte, Lesbia, apenas puedo hablar  
con un hilo de voz,  
se me traba la lengua, un fuego suave  
me recorre los miembros, los oídos  
por su cuenta retumban y la noche,  
doble, tapa la luz.  
Es malo para vos, Catulo, el ocio:  
cifrás todas tus ansias en el ocio:  
a reyes del pasado perdió el ocio,  
felices, y a ciudades.

A história da tradução de poesia é a história dessas versões que, sem se importar com sua primogenitura, se metem a conversar mano a mano. Também é a história das subversões que fazem do “original” – justiça poética – um mero subalterno. Janus Vitalis, um esquecido poeta renascentista italiano que escrevia em latim, deixou alguns dísticos elegíacos que, apesar de terem chegado até nós, só *vivem* realmente nas

traduções de outros. Digo *vivem*, e não sobrevivem, porque permitem imaginar algo da força do poema ideal, que Vitalis só captou pela metade. Joachim du Bellay, poeta francês da Pléiade, apropriou-se deles para transformá-los em soneto. Como era de costume, Du Bellay – que morreu antes de completar 38 anos – tropeçou antes de alcançar sua meta e, após introduzir uma rima interna (*détruit/fuit*) e de exaltar magistralmente a aliteração do *f* (*ferme, fuit, fait*) para sugerir o sopro espectral do compasso do tempo, em vez de dar o golpe de misericórdia limitou-se a fazer caber na estrutura rimada o dístico final,

Disce hinc, quid possit fortuna; immota labascunt,  
Et quae perpetuo sunt agitata manent.

que significa algo como:

Aprende, pues, de qué es capaz la suerte:  
cede lo inamovible y quedan sólo  
las cosas que se agitan sin cesar.

Então, Du Bellay faz assim:

Ce qui est ferme, est par le temps détruit,  
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.

Ou seja, perdendo as aliterações, mas não a rima interna nem o metro:

A lo que es firme, el tiempo lo destruye;  
lo que huye, le hace resistencia al tiempo.

Francisco de Quevedo y Villegas, por sua vez, entendeu que o poema, para se aproximar um pouco mais de sua forma ideal – mais uma assíntota que um ponto de chegada – exigia este arremate em castelhano:

huyó lo que era firme y solamente  
lo fugitivo permanece y dura.

Por sorte, essa história não se limita aos clássicos, nem a um cânone suspeito de vetusto e solene – muito menos a algumas ruínas empoeiradas transformadas em atração turística ou parque temático. A história continua. Por exemplo, na boca de Bono – o vocalista do U2 que mescla um ativismo político aspiracional e turístico com técnicas New Age de autocuidado –, filmado por Anton Corbijn ao lado de uma mulher misteriosa e envolto por uma auréola de fumaça tão teatral que não é convincente como fumaça do cigarro que aparece nas imagens, *One* parece falar anedoticamente de uma relação amorosa, quando diz:

We're one but we're not the same  
We get to carry each other, carry each other.

Somos uno, aunque no somos el mismo.  
Nos toca sostenernos los unos a los otros.

Por outro lado, quando Johnny Cash, no final da vida, grava esses mesmos versos com sua voz cansada, o caso de amor um pouco melancólico de Bono, posto na boca de um velho, já no fim da festa, transforma-se em uma reflexão angustiante sobre a tarefa, tão impossível quanto inevitável, de viver e morrer com os demais:

Somos uno, aunque no somos el mismo.  
Nos toca sostenernos los unos a los otros.

E falando de dor, há outra canção, *Hurt*, que o próprio Cash incluiu no mesmo disco de versões em que está gravado o cover do U2, e que pode ser encontrada em quase todo karaokê. O “original”, no entanto, é de Nine Inch Nails, um grupo que teve seus quinze minutos de fama, mas hoje praticamente saiu de circulação. Trent Reznor, o líder do grupo e compositor da canção, reagiu desta maneira ao escutar – e ver – Cash interpretá-la:

I pop the video in, and wow... Tears welling, silence, goose-bumps... Wow. [I felt like] I just lost my girlfriend, because that song isn't mine anymore.\*<sup>1</sup>

Ocorreu-me que é isso que dizia Garcia Lorca quando falava do duende.

---

\* Coloco o vídeo e... uau! Jorram lágrimas, silêncio, me arrepio. Uau. Senti como se tivesse perdido minha namorada, porque a música não me pertencia mais. [N. T.]



A tradução de poesia é uma ferramenta crítica e interpretativa – tanto no sentido hermenêutico como no outro: aquele que envolve o corpo e, assim, toda a subjetividade, que inclui práticas não estritamente verbais e, no entanto, plenas de sentido.

Como o intérprete diante da partitura, a tradução de poesia faz conviver sem naufragar duas temporalidades antagônicas: a lentidão do pensamento, a súbita contração muscular.

A tradução de poesia é uma forma exponencial de leitura.

EZEQUIEL ZAIDENWERG (Buenos Aires, 1981) é poeta e tradutor. Publicou os livros de poemas *Doxa* (Vox Senda, 2007); *La lírica está muerta* (Vox Senda, 2011; Cástor y Pólux, 2017); *Lyric Poetry is Dead*, (Cardboard House, 2018); *Sinsentidos comunes* (Bajo la luna, 2015); *Bichos: Sonetos y comentarios* (Bajo la luna, 2017), este com a colaboração de Mirta Rosenberg; e *50 estados: 13 poetas contemporâneos de Estados Unidos* (Bajo la luna, 2018; Antílope, no prelo 2020). Traduz para o castelhano Mark Strand, Ben Lerner, Anne Carson, Weldon Kees, Robin Myers, Joseph Brodsky, Mary Ruefle, Denise Levertov, Brenda Hillman e Kay Ryan, entre outras e outros. Compilou e prefaciou a mostra de poesia *Penúltimos. 33 poetas de Argentina (1965-1985)*, realizada na Universidade Nacional Autônoma do México em 2014. Desde 2005 administra o site [zaidenwerk.com](http://zaidenwerk.com), dedicado à tradução de poesia.