

# TRADUÇÃO E CRIAÇÃO

Paulo Henriques Britto<sup>1</sup>  
Tradutor

## 1. Introdução

Uma questão muito discutida atualmente no campo dos estudos de tradução é a natureza da diferença entre original e tradução. Um número expressivo de teóricos influentes tem questionado as tradicionais visões dos dois conceitos, relativizando as diferenças entre “autor” e “tradutor” e entre “original” e “tradução” quase a ponto de aboli-las<sup>2</sup>. Naturalmente, há toda uma diversidade de posições com relação ao problema, e não uma visão monolítica; mas creio que seria possível pôr de lado divergências pontuais e esboçar o que denominarei de *visão pós-estruturalista*, à falta de nome melhor.

Tentemos resumir o argumento pós-estruturalista. O conceito de *original* pressupõe um sujeito criador autônomo que elabora consciente e intencionalmente um texto, no sentido estrito do termo, a partir de uma matéria-prima não textual – por exemplo, a própria vivência do sujeito no mundo extratextual. A *tradução*, por outro lado, seria um texto secundário, produzido por um sujeito mais reproduzidor que criador, elaborado a partir do original, com a intenção de ser o seu equivalente exato – ou seja, de funcionar, no contexto da língua-meta, de modo exatamente homólogo ao funcionamento do original na língua-fonte. Ora – prossegue a argumentação – todos os conceitos que entram nessas definições

de “original” e “tradução” são discutíveis. Para começar, a própria noção de “sujeito” estaria em crise; a idéia de um sujeito autônomo e único não passa de um mito iluminista que foi derrubado a partir das críticas levantadas nos últimos cento e cinqüenta anos. Depois que o marxismo apontou para os fatores infra-estruturais que determinam a ideologia do individualismo burguês, e que a psicanálise revelou o quanto há de inconsciente e irracional na psique, não se sustenta mais a visão de um sujeito autônomo e consciente<sup>3</sup>. Quanto ao aspecto da homologia entre original e tradução, a lingüística estrutural demonstrou que os diferentes idiomas não são sistemas rigorosamente homólogos, de modo que é impossível achar correspondências exatas entre dois textos escritos em línguas diferentes. Além disso, a teoria literária do século xx revelou que em última análise todo texto provém de outro texto, que a principal matéria-prima da literatura é a própria literatura, e – descartando o adjetivo limitador “literária” e convertendo-se em “teoria” pura e simples – tomou o passo mais ousado de declarar que a própria realidade não é mais que um emaranhado de textos a formar uma espessa tessitura de referências cruzadas. Se dermos um passo adicional e afirmarmos que esses textos são desprovidos de significado essencial, contido nas palavras que o compõem, e que o significado é na verdade uma elaboração do próprio leitor, desmontamos até mesmo a diferença entre autor e leitor<sup>4</sup>. Dentro de uma tal visão, como sustentar a diferença entre “original” e “tradução”? Mais ainda: esta suposta diferença – afirmam as teorias feministas de tradução, uma vertente bastante influente no interior do campo pós-estruturalista – não passa de um construto ideológico calcado na estratificação dos gêneros. O binarismo que caracteriza o pensamento ocidental inventa o par original/tradução na esfera do texto com base em outros pares tais como senhor/escravo, colonizador/colonizado, dicotomias cujo modelo original é o par homem/mulher. A tradução, vista como reprodução imperfeita de um original criativo, é na verdade apenas um texto em pé de igualdade com qualquer outro.

A meu ver, a aplicação da visão pós-estruturalista aos estudos da tradução acarreta conseqüências bastante problemáticas. Mas não é este o lugar para apresentar meus contra-argumentos, que já expus em outras oportunidades<sup>5</sup>. O que eu gostaria de ressaltar aqui é que a argumentação pós-estruturalista teve o mérito de obrigar todos os que se debruçam sobre as questões teóricas relacionadas à tradução – mesmo os que terminaram por rejeitar suas conclusões – a repensar, e por vezes rever, uma série de conceitos que vinham sendo aceitos sem questionamento há muito tempo. Meu objetivo aqui não é, pois, discutir a posição pós-estruturalista, e sim, pelo contrário, partir da hipótese de trabalho de que tanto originais quanto traduções partem de textos anteriores e empreender a análise comparativa da redação de um poema original e da tradução de um poema para tentar encontrar o que diferenciaria uma atividade da outra. Minha conclusão – desde já adiante – é que traduzir e escrever são de fato duas atividades *qualitativamente* diferentes. Porém meu ponto de partida pós-estruturalista permitirá que cheguemos a esta conclusão através de uma comparação cuidadosa e, espero eu, elucidativa, que talvez aponte para semelhanças e convergências entre as duas atividades às quais só se passou a dar a devida atenção com o advento da argumentação pós-estruturalista.

Os dois casos que pretendo analisar são a tradução de parte de um poema de Wallace Stevens por mim realizada e a redação de um poema de minha autoria. Se for necessário justificar a escolha de uma tradução e um poema feitos por mim, direi que, como será necessário recorrer à subjetividade do autor/tradutor e aludir a possíveis ressonâncias inconscientes ou semi-inconscientes, a opção pelo meu próprio trabalho apresenta vantagens óbvias.

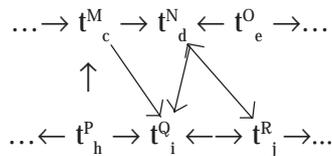
Antes de passar a analisar os dados concretos, tentarei esboçar minha hipótese de trabalho de modo um pouco mais rigoroso. Na visão tradicional – que herdamos, como tantas outras atitudes nossas, do romantismo – o texto poético é uma produção nova realizada por um sujeito único, consciente e criador, que toma por base essencialmente suas próprias experiências de vida, enquanto que a

tradução é um texto redigido a partir de um original, em outro idioma, com a intenção de substituí-lo. Assim, no caso da tradução de um determinado texto poético, teríamos a relação

$$T_i^A \rightarrow t_i^B$$

em que  $T$  é o original,  $t$  a tradução,  $A$  o idioma-fonte,  $B$  o idioma-meta e  $i$  representaria a equivalência entre  $T$  e  $t$  em seus respectivos idiomas – ou seja, o que se quer dizer quando se diz que um determinado  $t$  é uma tradução de um determinado  $T$ .

Por outro lado, segundo a hipótese pós-estruturalista que estou adotando para fins de argumentação no presente trabalho, todo e qualquer texto  $t$  refere-se a inúmeros textos precedentes e serve de referente para um número indefinido de textos subseqüentes, no mesmo idioma ou em outros. Assim, a estrutura da textualidade (segundo os mais radicais, a própria realidade) poderia ser representada assim:



Teríamos, pois, uma estrutura não linear, em que vários textos nos mais variados idiomas se remetem uns aos outros, um suscitando outro, sem que se possa dizer que um texto é equivalente a outro. O que tentarei aqui é, com base numa tal visão da textualidade, propor uma definição possível de tradução – não uma definição apriorística, e sim uma *processual*, que surgirá com base na análise comparativa do processo de tradução e do processo de escritura. Em ambos os casos, temos um ou mais textos de partida, ou *fontes*, que suscitam textos de chegada das mais diversas maneiras. O leitor pós-estruturalista poderá terminar a leitura do artigo aceitando minhas

conclusões empíricas e permanecer em paz com sua consciência, achando que tudo que demonstrei foi a existência de uma diferença *quantitativa* entre dois tipos de relações intertextuais; o leitor que, como eu, preferir uma posição mais tradicional, poderá por sua vez concluir que a diferença é de tal monta que é lícito continuar a traçar uma distinção *qualitativa* entre escrita criativa e tradução, havendo no caso desta um determinado texto-fonte que merece o nome especial de “original”; porém talvez lhe fique a sensação de que existem semelhanças entre criação e tradução que antes não lhe haviam ocorrido. É o que espero conseguir abaixo.

## 2. A tradução de “Sunday Morning”

A tradução deste poema de Wallace Stevens – da qual só examinarei aqui a primeira estrofe – foi iniciada em 1981, para meu próprio prazer, sem qualquer compromisso profissional; fiz duas versões em janeiro e março, e depois engavetei os rascunhos (v. Apêndice I). Cerca de cinco anos depois, porém, a Companhia das Letras encomendou-me uma antologia de Stevens, e ao mesmo tempo em que me pus a traduzir poemas adicionais resolvi retrabalhar os textos que havia tentando traduzir antes, inclusive “Sunday Morning”; assim, fiz várias mudanças na versão de março de 1981.

“Sunday Morning” é um poema em oito estrofes de quinze versos cada, em *blank verse* (pentâmetros jâmbicos não rimados). Numa manhã de domingo, uma mulher acorda tarde e, no meio de um gostoso café da manhã, sente-se culpada por não estar na igreja; começa então a questionar por que motivo deveria lembrar, naquela manhã ensolarada e agradável, os eventos trágicos que constituem a base do cristianismo. O poema passa então a refletir sobre o lugar da religião na modernidade, terminando por propor uma religião do belo como substituto do cristianismo, uma espécie de neopaganismo ensolarado e positivo. A primeira estrofe, que é

a que nos interessa aqui, desenvolve o contraste entre, de um lado, a manhã ensolarada, as laranjas e o café do desjejum, a presença de uma catatua, e, do outro, a “*old catastrophe*” do cristianismo, marcada por imagens de escuridão e morte. O verso de Stevens é fortemente musical, cheio de rimas internas (“*wings/things*” “*without sound*”) e aliteraões (“*holy hush*”, “*Winding across wide water*”).

Meu primeiro rascunho contém apenas duas emendas: no primeiro verso, “quimono”, primeira opção escolhida por parecer mais eufônica, é substituída por “penhoar”, por ser mais próxima do original, “*peignoir*”; e, no quarto verso, a primeira solução “essas coisas” é substituída por “isso” por questões de métrica. Por algum motivo, senti necessidade de colocar um nome ou pronome que remetesse aos itens mencionados no início do verso – quimono, café, laranjas, cacatua, tapete (ou será a cacatua um bordado no tapete?) – para ocupar a posição de sujeito do verbo que se segue.

Quando, dois meses depois, retomei o poema, as modificações mais importantes que fiz no primeiro rascunho foram as seguintes: (1) recoloquei “quimono” em lugar de “penhoar”; (2) substituí, no quinto verso, “silêncio” por “aura”; (3) os versos de 6 a 8 foram intensamente corrigidos e recorrigidos, com muitos riscos que indicam hesitação e insatisfação com as soluções encontradas; (4) o nono verso foi bastante modificado, (5) a tradução literal de “*day*” como “dia” foi substituída por “manhã”; (6) os três últimos versos foram também bastante modificados.

Cinco anos depois, retomando o poema, (1) “quimono” mais uma vez foi trocado por “penhoar”, completando pela segunda vez um movimento pendular iniciado nas duas opções consideradas na primeira versão; (2) o mesmo ocorreu com relação a “aura” e “silêncio”; (3) os versos 6 e 7 recebem uma redação diferente das duas anteriores; (4) o nono verso sofreu mais uma alteração; (5) a tradução de “*day*” como “manhã” foi mantida; (6) os três últimos versos foram modificados, principalmente o de número 13.

Examinando as mudanças feitas, podemos estabelecer entre elas uma classificação binária um tanto simplificadora, porém útil: há mudanças que parecem aproximar a tradução do original e mudanças que parecem afastá-la mais. Assim, para dar um par de exemplos bem simples, ao substituir “penhoar” por “quimono” fui guiado por considerações de eufonia que têm mais a ver com minha preocupação com meu texto enquanto poema em português do que enquanto tradução de Stevens. Por outro lado, ao novamente trocar “quimono” por “penhoar”, o impulso de manter-me próximo à escolha lexical de Stevens falou mais alto que a questão do som. Diremos que as mudanças do primeiro tipo apontam para uma tendência à *autonomização* do texto traduzido e que as do segundo indicam um movimento de *aproximação* ao texto-fonte. Nem todas as mudanças se enquadram neste esquema. Assim, o verso “*The holy hush of ancient sacrifice*” foi vertido primeiro como “O silêncio do antigo sacrifício”, depois como “A aura do antigo sagrado sacrifício” e por fim como “O santo silêncio do sacrifício”. Claramente, não conseguindo traduzir os dois termos sem alongar o verso demais, na primeira versão optei por privilegiar “*ancient*” em detrimento de “*holy*”; na segunda, minha hesitação está patente; e na terceira, opto por “*holy*”. Como ambos os elementos estão presentes no original, não se pode dizer que haja aqui um movimento de aproximação seguido de um de autonomização, ou vice-versa: o problema é optar por abrir mão de um item e não de outro. Mas na maioria dos casos a classificação pode facilmente ser aplicada, e várias vezes no decorrer da tradução observei o movimento pendular constatado com relação a “*peignoir*”.

Duas coisas me interessam particularmente quanto à tradução desta estrofe: os versos 12 e 13. No caso do verso 12, a primeira tradução manteve-se próxima ao original: “*day*” foi vertido como “dia”. Mas na versão seguinte ocorre aqui um movimento de autonomização, e “dia” vira “manhã”, o que é confirmado na versão final. Qual o motivo? No texto de Stevens, os versos 11 e 12 terminam ambos com o trecho “*wide water, without sound*”. Na

minha primeira tradução, uma opção literal daria “Atravessando as águas, silenciosa” para o verso 11 e “O dia é como a água, silencioso” para o verso seguinte, e as diferenças fônicas ente *-osa* e *-oso* destruiriam o efeito. Minha primeira solução, “O dia é como a água silenciosa”, se afasta do sentido original – segundo a qual é o dia que é “*without sound*”. Trocando “dia” por “manhã”, temos duas palavras femininas, “água” e “manhã”, e o problema está resolvido. Ou seja: por trás da aparente autonomização da troca de “dia” por “manhã” há na verdade um movimento de aproximação, referente ao verso como um todo.

Vejam agora o caso do verso 13. Até este ponto, minha versão segue o original de modo mais ou menos próximo; é só em passagens que contêm algum obstáculo – como “*late / coffee*” nos dois primeiros versos – que recorro a soluções mais distanciadas das opções lexicais e sintáticas do texto de Stevens. Porém o verso 13 do texto-fonte, “*Stilled for the passing of her dreaming feet*”, foi vertido como “Súbito lago a oferecer passagem” na primeira versão. Na segunda versão, “~~Súbito~~ Tornou-se lago a oferecer passagem”, percebi que “súbito” não correspondia a nada no original, porém insisti com “lago”. Foi só quando, anos depois, retomei o texto que a tradução desta passagem ficou mais próxima do original, com a introdução de “aquietou-se” e “pés sonhadores”: “Aquietou-se para dar passagem / A seus pés sonhadores”. Dei-me conta então de que o verso inicial, de onde saiu a imagem do lago, que embora estranha ao original sobreviveu até a segunda versão, fora sugerido por um item lexical e um padrão rítmico extraídos de uma segunda fonte que não o poema de Stevens: o soneto de Fernando Pessoa “Súbita mão de algum fantasma oculto”, que me veio à mente durante a elaboração da tradução e por algum motivo se intrometeu no meu texto. Quanto à coincidência rítmica, não há nenhuma dúvida:

\	<	<	/	<	<	<	/	<	/
Sú		bi		ta		mã	o		de
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

\	<	<	/	<	<	<	/	<	/													
Sú		bi		to		la		go	a	o		fe		re		cer		pa		ssa		gem
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10													

Na época, não levei adiante a investigação deste problema; porém agora, quase vinte anos depois, relendo o soneto de Pessoa, percebo os pontos em comum entre ele e o poema de Stevens que podem ter feito com que aquele me tivesse vindo à memória quando eu estava às voltas com a tradução deste: a idéia da mórbida lenda cristã interromper um devaneio matinal guarda certas semelhanças com a situação de um fantasma interromper o sono; e há em Stevens certos itens lexicais que evocam palavras do soneto de Pessoa – vejam-se os pares *dreams*-sono, *dark*-treva, *sepulchre*-insepulto. Seja como for, o fato é que o texto de Pessoa se intrometeu de tal modo em minha tradução que podemos, dentro da nossa hipótese de trabalho, tomá-lo aqui como segundo texto-fonte. Porém é importante observar que na terceira e última versão houve mais um movimento de aproximação ao primeiro texto-fonte, o que teve o efeito de fazer com que não restasse nenhum vestígio do verso inicial do soneto de Pessoa na versão final.

### 3. A escritura de “Pessoana”

Data de novembro de 1984 o rascunho mais antigo do poema que veio a se chamar “Pessoana” (v. Apêndice II). Como é comum acontecer comigo, o ponto de partida deste poema foi uma determinada estrutura verbal – no caso, dois versos – que me vieram à mente:

Quando não sei o que sinto  
seí que o que sinto é o que sou.

Esses versos estabeleciam ao mesmo tempo o início do poema, sua temática e um padrão métrico – / < < / < < / < || / < < / < < / – ou seja, uma sucessão de heptassílabos de estrutura dactílica, alternando-se versos graves e agudos. Num primeiro momento, não tive consciência de estar partindo de nenhuma fonte específica. O primeiro rascunho foi imediatamente seguido por um segundo não muito modificado, que me pareceu já um poema pronto. Este poema não tem uma métrica totalmente regular, embora predomine o esquema rítmico dos dois primeiros versos; a rima também não é regular, mas o eixo principal é a rima toante em [i], com dois versos não rimados e um par em [%oru] na última estrofe.

Comparando-se as duas primeiras versões, vê-se que a maior parte dos trechos riscados, na segunda e na quarta estrofes, diz respeito ao tema “vontade”. O poema começa com uma formulação concisa e ritmicamente satisfatória do tradicional tema da incapacidade da auto-apreensão da consciência; mas o tema da vontade, que viria contrapor-se à impotência da autoconsciência, não se resolve com muita facilidade. A contraposição não é muito nítida, pois a vontade seria só “o que penso” e não “o que vivo” – ou seja, é tão impotente quanto a consciência. A quarta estrofe pretende resolver o impasse por uma espécie de *coup de théâtre*, como se bastasse afirmar que uma coisa é para que ela passe a sê-lo. A última estrofe conclui que tudo que consigo com isso é não desesperar. Relendo o poema, achei-o frouxo, imaturo, francamente besta. E com isso engavetei-o por quatro anos.

Quando, em agosto de 1988, resolvi retrabalhar esses rascunhos, os dois versos iniciais foram repetidos intatos, só que a eles foi acrescentado um terceiro: “o que não entendo, não minto”, também seguindo o padrão / < < / < < / < (na verdade, ligeiramente alterado para \ < < / < < / < ) e conservando a alternância grave-agudo. Porém as três primeiras versões (das quais mostro apenas a primeira, para poupar o leitor) não conseguiam dar prosseguimento à primeira estrofe; todas as

soluções eram invariavelmente riscadas. Eu literalmente não sabia o que dizer; os versos iniciais me pareciam bons, mas não me ocorria nada que pudesse lhes dar prosseguimento que não tivesse sido dito antes por Fernando Pessoa. Foi neste ponto que me dei conta da principal fonte do poema, a famosa “Autopsicografia”. Mais exatamente, isto ocorreu quando, começando mais uma tentativa de concluir o poema, a sexta, percebi a intrusão de uma fonte diferente: a pouco menos famosa “Cantiga VII” de Sá de Miranda. Examinemos este processo mais detidamente, porque foi ele que finalmente resolveu o impasse do poema que eu não conseguia terminar.

Após escrever a primeira estrofe, a única que tinha dado certo até então, resolvi escrever outro terceto com estrutura semelhante, e saiu isto:

Mas Se comigo coincido,  
de mim logo suspeito:  
sei que um dos dois é fingido.

Tão logo acabei de escrever essa estrofe, senti que por trás dela estava o “comigo me desavim” de Sá de Miranda. Mas esta constatação, por sua vez, chamou-me a atenção para o fato de que “fingido” vinha de “Autopsicografia”; curiosamente, foi a presença menos óbvia de Sá de Miranda que me fez perceber a outra presença, gritante, de Pessoa. Essas constatações foram acompanhadas por um sentimento de frustração, irritação mesmo – afinal, eu queria escrever o *meu* poema, e não conseguia me livrar de meus ilustres (e esmagadores) antecessores. Por uma questão de honestidade, em reconhecimento ao *insight* que me fora dado por Sá de Miranda, escrevi o título: “Pessoana”. E mais uma vez dei o poema por pronto. Porém o poema não me satisfazia, porque ele era pouco mais de que uma paráfrase de “Autopsicografia” – uma psicografia de Pessoa – com uma pitada de Sá de Miranda. Mais uma vez, abandonei o poema, dessa vez por dois anos.

Em janeiro de 1990, retomei o texto. Relendo os rascunhos antigos, revivi a frustração de querer escrever um poema que fosse meu e só conseguir escrever um poema alheio. E então, finalmente, encontrei o verdadeiro tema do poema, que até então me escapava: a autoconsciência é impossível, talvez porque o sujeito seja uma ficção. Um lugar-comum do nosso tempo, sem dúvida, presente em boa parte das leituras teóricas que eu fazia na época. Era um tema bem mais simples, mais pobre e menos original que o de “Autopsicografia” – mas pelo menos era diferente dele. Agora eu tinha, além do ritmo definido quatro anos antes, uma estrutura de estrofe e rima – e um assunto. Mas resolvi me impor uma forma bem restrita, para impedir que as idéias fluíssem naturalmente – o que levaria, é claro, a uma mera repetição do surrado tema da morte do sujeito. Decidi, pois, que o primeiro e o terceiro versos de todos os tercetos seriam rimas toantes em [i], mas dentro de *cada estrofe* eles teriam que rimar perfeitamente. Quanto ao segundo verso de todas as estrofes, ele teria sempre que terminar com “sou” ou “estou” – acabei permitindo que um, situado mais ou menos no meio do poema, terminasse com “vou”. E, seguindo o modelo óbvio para um poema em tercetos – o de Dante – terminei com uma quadra, que acabei escrevendo como um terceto seguido de um verso isolado. (O que significa que a *Divina comédia* passou a ser o terceiro texto-fonte.) Bastaram dois rascunhos para que eu chegasse à forma do final do poema.

#### 4. Comparação e conclusão

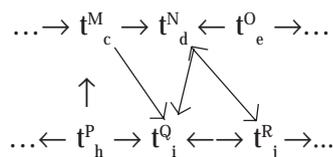
Se lembrarmos neste ponto o que foi dito acima a respeito da tradução da estrofe de Stevens, a diferença entre o modo como texto de tradução e texto de criação se articulam com suas respectivas fontes fica bem claro. Em ambos os casos, há momentos de autonomização e de aproximação, mas enquanto na tradução a

estrutura é mais ou menos equilibrada, no caso da criação o movimento de autonomização é claramente predominante. De modo mais preciso, podemos dizer que na tradução cada movimento de autonomização é imediatamente submetido a novo confronto com a primeira fonte – o original – sendo não raro seguido de um movimento corretivo de aproximação, como aconteceu com a oscilação entre *peignoir/quimono*. Quando se dá a intromissão de uma segunda fonte, ela é simplesmente descartada se a aproximação a ela leva a uma autonomização excessiva com relação ao original: foi o que vimos no verso “Súbito lago a oferecer passagem”. E muitas vezes uma autonomização pontual é explicada por uma aproximação de uma unidade maior – é o caso da troca de “dia” por “manhã” no verso 12. Podemos dizer, pois, que a primeira fonte, ou original, exerce um efeito de *controle* sobre a tradução:

sempre que ela começa a se afastar demais do original, este a puxa de volta para perto dele.

Mas quando se trata da redação de um poema novo, a primeira fonte não exerce o efeito de controle. Pelo contrário, a constatação de que “Pessoana” aproximava-se demais de “Autopsicografia” só não me fez abandonar o poema de vez porque consegui achar uma solução, a qual se deu no sentido de uma autonomização maior. Se a tradução se quer centrípeta, a criação é conscientemente centrífuga.

Podemos esquematizar esta diferença retomando o diagrama da primeira parte deste artigo. Seja uma estrutura de interxutualidade da forma



e seja uma sucessão de textos  $t_i^1, t_i^2, \dots$  em que cada termo é uma versão no processo de elaboração de  $t_p$  que é a *versão final*, então diremos que  $t_i$  é uma *tradução* de  $t_c$  se e somente se:

- (i) M (a língua em que está escrito  $t_c$ ) e Q (a língua em que está escrito  $t_i$ ) são diferentes;
- (ii)  $t_c$  foi escrito antes de  $t_i$ ;
- (iii) há entre  $t_c$  (e só  $t_c$ ) e  $t_i$  uma relação de *controle*, definida como intervenções sucessivas de  $t_c$  na série  $t_i^1, t_i^2, \dots, t_i$  no sentido de aproximar  $t_i$  de  $t_c$  quanto à escolha de itens lexicais, padrões métricos, sintáticos, etc.

Desse modo, desde que tenhamos acesso à sucessão de versões que resultam na produção de um texto de chegada e a seus possíveis textos-fontes, podemos dizer se o texto de chegada é ou não uma tradução. Creio que é possível, pois, demonstrar a diferença entre texto de tradução e texto de criação mesmo dentro de uma perspectiva de intertextualidade, e sem recorrer à problemática noção de equivalência. É claro que um pós-estruturalista empedernido poderá sempre argumentar que minha conclusão funda-se em outros conceitos problemáticos, como por exemplo a distinção entre diferenças ditas “essenciais” ou “profundas” e outras “acidentais” ou “superficiais”, ou na própria noção de “controle” – que, como sou o primeiro a reconhecer, está definida de modo insuficientemente rigoroso. Porém o esboço teórico apresentado acima me parece ter ao menos o mérito de demonstrar que, mesmo se aceitamos boa parte do argumento pós-estruturalista, ainda assim é possível apontar para a existência de diferenças nítidas entre o ato de “traduzir” e o de “criar” – ou o de escrever traduções e o de pura e simplesmente escrever.

---

## Notas

1. O autor gostaria de agradecer as críticas e sugestões de Maria Paula Frota e Walter Carlos Costa.
2. Venuti, por exemplo, afirma: “Neither the foreign text nor the translation is an original semantic unity; both are derivative and heterogeneous” (1992, p. 7). O mesmo autor sustenta que “[r]ecognizing the translator as an author questions the individualism of current concepts of authorship by suggesting that no writing can be mere self-expression, because it is derived from a cultural tradition at a specific historical moment. [...] Translators will do well to insist on their authorial relation to the translated text during negotiations. They should demand contracts that define the translation as an ‘original work of authorship’ instead of a ‘work-for-hire’” (1995, p. 311). Levine, por sua vez, defende seu direito, como tradutora feminista, de “subverter” o texto “machista” que está traduzindo, e afirma: “there are no originals, only translations” (1992, p. 83).
3. Com relação à questão do inconsciente na tradução, v. Frota (no prelo).
4. V., por exemplo, Fish (1980). Cito a tradução brasileira de um dos artigos reunidos na obra: “A interpretação não é a arte de entender (*construing*), mas sim a arte de construir (*constructing*). Os intérpretes não decodificam poemas: eles os fazem” (Fish, 1993, p. 159).
5. V. Britto (1995a, 1995b, inédito).

## Referências Bibliográficas

- BRITTO, Paulo Henriques (1995a). “Lícidas: diálogo mais ou menos platônico em torno de ‘Como reconhecer um poema ao vê-lo’, de Stanley Fish”. *paLavra* 3: 142-150.

\_\_\_\_\_. (1995b). "O lugar da tradução". In Candido José Mendes de Almeida et al. (orgs.), *O livro ao vivo*. Rio, Centro Cultural Candido Mendes/IBM Brasil.

\_\_\_\_\_. (inédito). "Em defesa da transparência". Texto apresentado no V Seminário de Ensino-Aprendizagem de Tradução, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 25 de novembro de 1997. [Para obter uma cópia, escrever para phbritto@ax.apc.org.]

FISH, Stanley (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. (1993). "Como reconhecer um poema ao vê-lo". Trad. de Sonia Moreira. *Palavra* 1: 156-165.

FROTA, Maria Paula (2000). *A singularidade na escrita tradutora: linguagem e subjetividade nos estudos da tradução, na lingüística e na psicanálise*. S. Paulo, Pontes/FAPESP.

LEVINE, Suzanne Jill (1992). "Translation as (sub)version: on translating *Infante's Inferno*". In VENUTI, Lawrence (org.). *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. Londres e Nova York, Routledge, pp. 75-85.

VENUTI, Lawrence (1992). "Introduction". In VENUTI, Lawrence (org.). *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. Londres e Nova York, Routledge, pp. 1-17.

\_\_\_\_\_. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres e Nova York, Routledge.

## APÊNDICE I

### MANHÃ DE DOMINGO (I)

*FONTES:*

<p><i>1ª fonte</i></p> <p>WALLACE STEVENS</p> <p>SUNDAY MORNING (I)</p> <p>Complacencies of the peignoir, and late Coffee and oranges in a sunny chair, And the green freedom of a cockatoo Upon a rug mingle to dissipate The holy hush of ancient sacrifice. She dreams a little, and she feels the dark Encroachment of the old catastrophe, As a calm darkens among water-lights. The pungent oranges and bright, green wings Seem things in some</p>	<p><i>2ª fonte</i></p> <p>FERNANDO PESSOA</p> <p>Súbita mão de algum fantasma oculto Entre as dobras da noite e do meu sono Sacode-me e eu acordo, e no abandono Da noite não enxergo gesto ou vulto.</p> <p>Mas um terror antigo, que insepulto Trago no coração, como de um trono Desce e se afirma meu senhor e dono Sem ordem, sem meneio e sem insulto.</p> <p>E eu sinto a minha vida de repente Preso por uma corda de</p>
---	---

procession of the dead,  
Winding across wide  
water, without sound.  
The day is like wide water,  
without sound,  
Stilled for the passing of her  
dreaming feet  
Over the seas, to silent  
Palestine,  
Dominion of the blood and  
sepulchre.

Inconsciente  
A qualquer mão noturna que  
me guia.

Sinto que sou ninguém salvo  
uma sombra  
De um vulto que não vejo e que  
me assombra,  
E em nada existo como a treva  
fria.

1ª VERSÃO (1/2/81)	2ª VERSÃO (3/3/81)	3ª VERSÃO (VERSÃO FINAL) (c. 1986)
<p>Complacência de um <del>quimono</del>, penhoar, café E laranjas ao sol das onze horas, Verde indolência de uma cacatua No tapete – <del>essas coisas</del> ajudam isso ajuda a dissipar O silêncio do antigo sacrifício. Em meio a sonhos, ela sente o negro Aproximar-se da velha catástrofe, Negra calma que desce ao mar. O cheiro da laranja, as asas verdes Virão talvez da procissão dos mortos, Atravessando as águas, silenciosa.</p>	<p>Complacência de um quimono, café E laranjas ao sol das onze horas, Verde indolência de uma cacatua No tapete – isso ajuda a dissipar A aura do <del>antigo</del> sagrado sacrifício. Ela sonha um pouco, e sente Ela sonha, e <del>então</del> <del>sette</del> <del>aproximar-se</del> <del>sette</del> sente-se <del>invadida</del> tragada Aquele catástrofe tão antiga, Pela catástrofe antiga e sombria, Pela <del>tragédia</del> catástrofe antiga e sombria, Como descer da noite sobre as águas. O odor das frutas, <del>as</del> <del>asas</del> o verde das asas</p>	<p>Complacência de penhoar, café E laranjas ao sol das onze horas, Verde indolência de uma cacatua No tapete – isso ajuda a dissipar O santo silêncio do sacrifício. Mas ela sonha, e sente aproximar-se, Escura e lenta, a catástrofe antiga, Como o descer da noite sobre as águas. O odor das frutas, brilho de asas verdes Virão talvez da procissão dos mortos, Que atravessa as águas, silenciosa. A manhã, como as águas, silenciosa,</p>

<p>O dia é como a água silenciosa,  Súbito lago a oferecer passagem  A ela, sonhadora peregrina,  À Palestina, ao sangue e ao  sepulcro.</p>	<p>Virão talvez da procissão dos  mortos,  Que atravessa as águas,  silenciosa.  A manhã, como as águas,  silenciosa,  Súbito Tornou-se lago a oferecer  passagem  A ela, sonhadora peregrina,  À Terra Santa de sangue e  sepulcro.</p>	<p>Aquietou-se para dar passagem  A seus pés sonhadores sobre os  mares  À Terra Santa de sangue e  sepulcro.</p>
--	--	---

## APÊNDICE II

### PESSOANA

Fontes:

<i>1ª fonte</i>	<i>2ª fonte</i>
FERNANDO PESSOA	SÁ DE MIRANDA
AUTOPSILOGRAFIA	CANTIGA VII
O poeta é um fingidor. Finge tão completamente Que chega a fingir que é dor A dor que deveras sente.	Comigo me desavim, No extremo som do perigo; Não posso aturar comigo Nem posso fugir de mim.
E os que lêem o que escreve, Na dor lida sentem bem, Não as duas que ele teve, Mas só a que eles não têm.	Com dôr da gente fugia Antes que esta assi crescesse; Agora já fugiria De mim se de mim pudesse. Que meo espero ou que fim Do vão trabalho que sigo Se trago a mim comigo, Tamanho imigo de mim?
E assim nas calhas de roda Gira, a entreter a razão, Esse comboio de corda Que se chama coração.	

1ª VERSÃO (28/11/84)	2ª VERSÃO (28/11/84)
<p>Quando não sei o que sinto sei que o que sinto é o que sou.</p>	<p>Quando não sei o que sinto sei que o que sinto é o que sou.</p>
<p>Minha vontade é só visgo; gruda em tudo, mas não cola em nada.</p>	<p>Minha vontade não cria: decifra. E o que entendo não vivo.</p>
<p><del>Minha vontade é o que vivo só</del> <del>o que penso que vivo.</del> mais que vivo. Minha vontade é só isso: o que penso e não vivo.</p>	<p>É quando não sei onde piso que sei que o que piso é meu chão.</p>
<p>Quando não sei É quando não sei onde piso que sei que o que piso é o meu chão.</p>	<p>Mas não ligo: danço na pista dou um passo de dança, viro e digo: minha vontade é o que vivo.</p>
<p>Mas não ligo: isso de não saber com um golpe já isso dou um golpe de verbo, vivo viro e digo: minha vontade é o que vivo, só isso. O resto é <del>só existe isso. O Não há resto.</del> não existe mais nada.</p>	<p>E quando quero o que quero sei que estou vivo. E não desespere.</p>
<p>E quando quero o que quero sei que estou vivo. E não desespere.</p>	

<p>3ª VERSÃO (9/8/88)</p> <p>Quando não sei o que sinto sei que o que sinto é o que sou: o que não entendo, não minto.</p> <p>Quando não sei onde vou Se não sei aonde vou, a algum lugar vou chegar</p>	<p><del>Não quero o mal maior</del></p> <p>Melhor que saber onde vou <del>é saber que estou dentro em</del> <del>breve é ter certeza que em breve</del> <del>não vou estar mais onde estou</del> é estar certo que</p>
<p>Se não sei aonde vou, certamente é algum lugar a algum lugar estou indo que não é aonde estou. que não é esse onde estou.</p> <p>Se não sei aonde vou, é sinal</p> <p>Se não sei aonde vou, respiro aliviado:</p> <p>do que já sei</p> <p>Não saber aonde vou Se não sei aonde vou, é porque sei que já é hora de não mais estar onde estou. O que desconheço Só que desconheço Se não sei aonde vou, sei que estar indo é melhor que ficar onde aonde estou.</p>	<p>6ª versão (9/8/88)</p> <p>PESSOANA</p> <p>Quando não sei o que sinto sei que o que sinto é o que sou: o que não entendo, não minto.</p> <p>Mas Se comigo coincido, de mim logo suspeito: sei que um dos dois é fingido.</p> <p>o que diz que sabe, mente; ou então o que diz sentir na verdade nada sente.</p> <p>E ao tentar Mas se o que sabe e o que sente vez por outra se revelam misteriosos, o que escreve é o que mais mente:</p> <p>pois finge falar por dois pois calando o que é sentido e dizendo</p>

<p>pois finge falar por dois que na verdade são um</p> <p>Se comigo coincido, desconfio de mim mesmo: sei que um dos dois é fingido. Mas se o que sabe e o que sente um ou dois são mentirosos, o que escreve é o que mais mente:</p> <p><del>fala por dois (que são um)</del> <del>ou diz bem o que não sente</del> <del>ou diz mal o que é verdade</del> <del>ou tenta dizer direito</del> ou não consegue dizer a verdade <del>sentida e pura</del> esquivada e pura ou diz no <del>mais belo sentido</del> verso mais firme o que é só literatura.</p>	<p>8ª versão (final) (22/1/90)</p> <p>PESSOANA</p> <p>Quando não sei o que sinto sei que o que sinto é o que sou. Só o que não meço não mintro.</p> <p>Mas tão logo identifico o não-lugar onde estou decido que ali não fico,</p> <p>pois onde me delimito já não sou mais o que sou mas tão-somente me imito.</p> <p>De ponto a ponto rabisco o mapa de onde não vou, ligando de risco em risco</p> <p>meus equívocos favoritos, até que tudo que sou é um acúmulo de escritos,</p> <p>penetrável labirinto em cujo centro não estou mas apenas me pressinto</p> <p>mero signo, simples mito.</p>
--	---