

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TANIA REGINA VIEIRA

MANOEL DE BARROS:
HORIZONTES PANTANEIROS EM TERRAS ESTRANGEIRAS

Goiânia
2007

TANIA REGINA VIEIRA

MANOEL DE BARROS:
HORIZONTES PANTANEIROS EM TERRAS ESTRANGEIRAS

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras e Lingüística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Doutor em Letras e Lingüística.

Área de concentração: Estudos culturais, comparativismo e tradução.

Orientadora: Profa Dra. Ofir Bergemann de Aguiar

Co-orientadora: Profa Dra. Dilys Karen Rees

Goiânia
2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Bibliotecária Yara de Pina Mendonça CRB1/1900)

Vieira, Tania Regina.

V658m

Manoel de Barros: horizontes pantaneiros em terras estrangeiras / Tania Regina Vieira. - Goiânia : Universidade Federal de Goiás, 2007.
134 f.

Orientador: Professora Dra. Ofir Bergemann de Aguiar.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, 2007.
Referências: f. 123-132.

1. Manoel de Barros – tradução em língua estrangeira. 2. Literatura brasileira - poesia.
3. Estudos culturais, comparativismo e tradução – tese. I. Aguiar, Ofir Bergemann de. II. Universidade Federal de Goiás. III. Título.

CDU 821.134.3(81)-1.09

TANIA REGINA VIEIRA

MANOEL DE BARROS:
HORIZONTES PANTANEIROS EM TERRAS ESTRANGEIRAS

Tese defendida no Curso de Doutorado em Letras e Lingüística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Doutor, defendida e aprovada em 30 de outubro de 2007, pela Banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa Dra. Ofir Bergemann de Aguiar - UFG
Presidente da Banca

Profa Dra. Goiandira Ortiz de Camargo – UFG

Prof. Dr. José Fernandes – UFG

Profa. Dra. Diva Cardoso de Camargo – UNESP

Prof. Dr. Nelson Luis Ramos – UNESP

À memória de meu avô,
Abel Vieira de Lima.

AGRADECIMENTOS

À Deus,
que nos ilumina em todos os momentos, verdadeira proteção e força constante.

Aos meus Pais, Elso Vieira Resende e Maria Elci Prado Vieira,
minha eterna gratidão.

À Prof^a. Dr^a. Ofir Bergemann de Aguiar,
pelo incentivo, confiança e dedicação dispensados na orientação deste trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Dilys Karen Rees,
pelas valiosas sugestões e críticas construtivas.

À Coordenação do Programa de Doutorado,
pelo incentivo e apoio.

Aos Professores do Programa de Doutorado,
pelas inovações conteudísticas.

E àqueles que aqui não foram citados, mas com viva lembrança pela ajuda inestimável, meus sinceros agradecimentos!

... Passei anos me procurando por lugares nenhuns.
Até que não me achei – e fui salvo. ...

... Notei que descobrir novos lados de uma
palavra era o mesmo que descobrir novos lados
do Ser. ...

... Eu me horizonte.
Eu sou o horizonte dessas garças.

Manoel de Barros

RESUMO

Este trabalho visa analisar a recepção da obra de Manoel de Barros em terras estrangeiras, enfocando a tradução de alguns de seus poemas para as línguas inglesa, espanhola e francesa. O objeto de nosso estudo é composto de um livro fotográfico com poesia barrosiana vertida para o inglês por João Rache, *para encontrar o azul eu uso pássaros/ to find blue I use birds*; de uma antologia espanhola, *Todo lo que no invento es falso*, traduzida por Jorge Larrosa, e de uma tradução de *O Livro das Ignorâncias* para o francês, intitulada *La parole sans limite: une didactique de l'invention*, realizada por Celso Libânio. Dentre os três livros, foram eleitos poemas significativos e marcantes da produção literária do autor, que possibilitam discutir o problema da recepção de sua obra fora do Brasil. A escolha de Manoel de Barros se deve ao teor reflexivo e renovador de sua obra que, partindo de temas regionalistas e telúricos, transcende as fronteiras pantaneiras para atingir horizontes universais, permitindo a extensão de sua obra para o estrangeiro. A relação entre a teoria da tradução, especialmente da tradução literária, e a teoria da linguagem servem de base para os nossos estudos. Apoiamo-nos, sobretudo, nas reflexões teórico-críticas de Laranjeira, Meschonnic e Riffaterre e na hermenêutica filosófica de Gadamer. Salientamos que nossa proposta é utilizar uma prática que nos permita uma penetração mais profunda na obra de Manoel Barros e uma compreensão do processo tradutório como um todo. Acreditamos que na diversidade é possível estabelecer um encontro entre as culturas por meio da tradução, enriquecendo e ampliando os conhecimentos do leitor de chegada com relação à cultura de partida.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Tradução, Cultura, Manoel de Barros.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the reception of Manoel de Barros's work in foreign lands, focusing on the translation of some of his poems to English, Spanish and French. The object of research is a bilingual photograph album with Barrosian poetry translated into English by João Rache, *para encontrar o azul eu uso pássaros/ to find blue I use birds*, a Spanish anthology, *Todo lo que no invento es falso*, translated by Jorge Larrosa, and a French translation of *O Livro das Ignorâncias* entitled *La parole sans limite: une didactique de l'invention* by Celso Libânio. Poems that were more expressive and representative of the author's literary production were selected to discuss the reception of his work abroad. Manoel de Barros was chosen because of the reflective and innovative content of his work, which from regional and telluric themes transcends the Pantanal's frontiers to reach universal horizons, allowing the extension of his work to foreign lands. This investigation is based on translation theory, especially on literary translation, and on language studies. The theoretical and critical framework is based on the reflections of Laranjeira, Meschonnic and Riffaterre and on the philosophical hermeneutics of Gadamer. We point out that our purpose is to develop an analysis which permits us to get an insight into Manoel de Barros's work to learn more about it and to understand the overall translation process. It is our belief that it is possible to find a meeting point in the diversity of the cultures through translation, enriching and broadening the knowledge of the target reader about the original culture.

KEYWORDS: Poetry, Translation, Culture, Manoel de Barros.

ABREVIATURAS

Das obras de Manoel de Barros citadas na tese:

GEC	Gramática expositiva do chão: poesia quase toda (1990)
LPC	Livro de pré-coisas (1997)
PEA	Para encontrar o azul eu uso pássaros/ <i>to find blue I use birds</i> (2000)
MP	Matéria de poesia (2001a)
LSN	Livro sobre nada (2001b)
FA	O fazedor de amanhecer (2001c)
AA	Arranjos para assobio (2002a)
TQNI	<i>Todo lo que no invento es falso</i> (2002b)
LPSL	<i>La parole sans limite</i> (2003)
LI	O livro das ignorâncias (2004a)
CCA	Concerto a céu aberto para solos de aves (2004b)
RAC	Retrato do artista quando coisa (2004c)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. TRADUÇÃO E FRONTEIRAS CULTURAIS	28
1.1 A socialização pela linguagem	28
1.2 Interpretação e compreensão	30
1.3 Horizontes emergentes na tradução	36
1.4 Poética e tradição cultural	44
2. A (RE)CRIAÇÃO DO IDIOLETO MANOELÊS	51
2.1 Manoel de Barros e seus versos	51
2.2 Versos em exportação	58
2.3. Percepção poética e visibilidade	63
2.4 A invenção do verbo	82
2.5 Retratos dos horizontes pantaneiros	96
REFLEXÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	123
ANEXOS	133

INTRODUÇÃO

A tradução literária e, principalmente, a tradutibilidade de poemas são fatos controversos e geradores de polêmicas. Alguns teóricos acreditam não ser possível transpor a carga semântica e, sobretudo, o efeito retórico-formal de uma língua para outra, devido às diferenças lingüísticas, estéticas, culturais e ideológicas inerentes a cada povo. No entanto, a diversidade babélica jamais representou um obstáculo intransponível à necessidade de comunicação mundial. Verifica-se, pelo contrário, que é fator enriquecedor para as culturas globais. Ao longo da história, temos testemunhos dos importantes legados que a tradução tem levado a civilizações distintas. É incontestável a influência cultural de gregos e latinos da Antigüidade, de grandes obras da literatura universal, como os poemas épicos a *Ilíada* e a *Odisséia*, ou a *Divina Comédia*, para citar algumas, que só chegaram até nós por meio de traduções. Não fosse a versão da Bíblia do hebraico para o latim e do latim para outras línguas, o cristianismo, provavelmente, teria permanecido como privilégio dos poucos clérigos e nobres que a ela tinham acesso. De fato, na introdução à versão inglesa autorizada da *Bíblia Sagrada* de King James de 1611, o tradutor é visto como aquele que desvela o que estava oculto: “É a tradução que abre a janela, para deixar a luz entrar; que quebra a casca, a fim de podermos comer a polpa; que abre a cortina, a fim de podermos olhar o lugar mais sagrado; que remove a tampa do poço, a fim de podermos tirar água...”¹ (*apud* MILTON, 1998, p. 2). De modo similar, no jogo de palavras em francês *sourcier-sorcier*, o

¹ *Holy Bible*, King James Edition. Oxford University Press, 1853.

tradutor é considerado um “descobridor de fontes” (*sourcier*), ao mesmo tempo que um “mágico” (*sorcier*).

Entretanto, geralmente atribui-se ao tradutor uma imagem negativa, principalmente com relação à tradução literária. Ele é visto como um traidor, no velho adágio italiano *traduttore-traditore* (tradutor-traidor), numa referência ao fato de o tradutor “trair” – ainda que involuntariamente – o sentido “original” do que traduz, idéia defendida por aqueles que almejam uma identidade absoluta entre original e tradução. Há, também, aqueles que acreditam que traduzir é destruir um texto, é descaracterizá-lo, ou que esta é uma técnica impossível. Conforme continua discorrendo Milton (1998, p.3), Robert Frost considera que “poesia é o que se perde na tradução”, para Heine, a tradução é uma tentativa de “empalhar os raios de sol”, ou ainda é considerada por outros como “o avesso da tapeçaria”.

Vizioli (1983, p. 109), por outro lado, argumenta que “poesia é também o que se ganha na tradução”, uma vez que algumas versões são tidas pelos críticos como superiores aos próprios originais. Há traduções que se impõem como textos autônomos, como a *Vulgata*, uma tradução para o latim da Bíblia escrita em meados do Século IV por São Jerônimo, a pedido do Papa Damaso I, declarada a versão oficial do texto sagrado da Igreja Católica pelo Concílio de Trento de 1546. Ao longo da história, a tradução se fez determinante, seja para a invenção de alfabetos, a padronização das línguas nacionais, a disseminação do conhecimento, a transmissão de valores culturais ou para a emergência das literaturas nacionais (DELISLE; WOODSWORTH, 1998, p.179). Atualmente, com a globalização, é praticamente inconcebível não se ter acesso a textos por não se conhecer a língua em que foram escritos. É imperativo estabelecer um diálogo possível entre as

culturas diversas da aldeia global. Por isso, cada vez mais reflexões teóricas têm sido implementadas a fim de se estudar e aprimorar essa comunicação.

A tradução, como atividade de compreensão humana, se realiza por meio da interpretação. Na concepção de Gadamer (2005, p.498), “toda tradução já é, por isso, uma interpretação”. A partir de uma hermenêutica filosófica, cuja tarefa é “explicar ‘o milagre da compreensão’” (REES, 2003a, p. 29, grifo da autora), novas perspectivas são abertas ao colocar-se a interpretação do texto como uma ponte entre o mundo familiar do leitor e o significado estranho do outro texto. Não traduzimos apenas palavras, mas também significados e referências entre culturas diversas. Essa visão é apresentada por Gadamer (2005, p.248), para quem “compreender, significa, de princípio, entender-se uns aos outros”, é estabelecer um diálogo com o “tu”. No entanto, o texto é como um tu sem a dialogia do corpo. Uma tradução deve ser fundamentada no diálogo entre o texto e o tradutor que se deixa guiar pelas perguntas, ou temas, que a obra coloca. Assim sendo, a leitura em língua estrangeira, com suas diferenças lingüísticas e gramaticais, que poderiam representar uma barreira para o entendimento, tornam-se transponíveis diante do esforço de compreender o conteúdo de forma reflexiva, permitindo desvelar a estranheza do outro, do tu ou do texto.

A linguagem, nesse sentido, é o recurso usado para o entendimento, para a argumentação, o perguntar e responder, uma vez que “a linguagem é por sua essência a linguagem da conversação” (GADAMER, 2005, p. 575). Ao lograr-se a compreensão imediata pelo mal-entendimento, faz-se necessário refazer o caminho para chegar a um acordo. Segundo o pensamento gadameriano, o acordo é para dialogar e não para concordar. Ao questionar-se como o outro chegou à sua opinião, “o esforço da compreensão vai perceber a individualidade do tu e considerar sua

peculiaridade” (GADAMER, 2005, p.249; grifo do autor). Daí advém o encontro de olhares que se fundem em uma perspectiva, formando conceitos como elaboração da intenção comum.

Porém, “*a compreensão deve ser pensada menos como uma ação da subjetividade e mais como um retroceder que penetra num acontecimento da tradição*”, onde o texto está situado socio-historicamente, esclarece Gadamer (2005, p. 385; grifos do autor). Como se sabe, a língua carrega consigo toda uma carga cultural, na qual a palavra adquire significados distintos conforme o contexto, a região e o tempo em que é usada. Daí Fantini (1997) enfatizar que língua e cultura, e acrescentamos tradução, estão intrinsecamente ligadas. Em um mundo globalizado em que as fronteiras estão se atenuando, torna-se essencial a compreensão entre os povos. O tradutor desempenha, portanto, um papel importante ao possibilitar esse diálogo. Sem a tradução, as informações que se fazem necessárias para contribuir com o desenvolvimento social e cultural da humanidade não atingiriam um grande número de pessoas, como vimos anteriormente, no caso da tradução do texto bíblico. Apesar da revolução tecnológica na atualidade, a preservação de uma cultura depende de seu registro para a posteridade. No século passado, no período pós-guerra, preocupado com a constelação de culturas existentes nas Ilhas Britânicas e a conseqüente absorção de uma cultura menor por uma outra mais forte, T.S. Eliot discutiu a importância não apenas de se conservar, mas também de se harmonizar, e enriquecer com as culturas das áreas vizinhas. Para tanto, salientou o papel da língua literária:

[...] devemos recordar que, para a transmissão de uma cultura – uma maneira especial de pensar, sentir e agir – e, para a sua conservação, não existe salvaguarda melhor do que a língua. E, para sobreviver, para este fim, terá de continuar a ser uma língua literária – não necessariamente uma língua científica, mas, por certo, uma

língua poética: de outra forma, a divulgação da educação logo a eliminará. A literatura escrita nessa língua não provocará, claro está, qualquer impacto direto sobre o mundo em geral; mas, se ela deixar de ser cultivada, o povo a quem pertence (estamos considerando os galeses) tenderá a perder o seu caráter racial. (ELIOT, 1965, p. 57)

Com esse mesmo ponto de vista, Umberto Eco (2001, p.13), em ensaio a respeito da permanência dos clássicos na era da realidade virtual, argumenta que “a literatura mantém a língua em exercício e, sobretudo, a mantém como patrimônio coletivo” e acrescenta mais ainda, ao dizer que “sem Dante não teria existido um italiano unificado [...] e só o conseguiu porque a comunidade dos que acreditavam na literatura continuou a se inspirar naquele modelo”.

A língua pertence antes a uma sociedade que a um indivíduo, “é uma acepção de mundo, em virtude daquilo que foi falado nela pela tradição e cultura ali existentes” (REES, 2003a, p. 31). E a tradição, por sua vez, se configura como uma “essência unificadora”, que incorpora silenciosamente o passado, o presente e o futuro (EAGLETON, 2001, p. 99). A fusão desse processo marca a ação da memória, conforme demonstra Bosi:

A consciência histórica é a matriz das conotações. Ao decifrar um texto antigo, tentamos descobrir os “valores” que lhe eram próprios, mas, às vezes, juntamos os nossos aos dele, ou mesmo substituímos os dele pelos nossos. A consciência histórica é insidiosa e mutável. Vejo, nessa altura, o texto como uma produção multiplamente constituída por vários tempos. [...] Nesse encontro de tempos heterogêneos dá-se a produção do poema. E dá-se, em outro momento de convergência, a sua reprodução pelo leitor para quem o ritmo, a figura e os sentidos historicizáveis devem igualmente fundir-se na hora difícil da interpretação. Esse encontro, que se opera primeiro no poeta, depois no leitor atento e sensível, supõe a existência de um processo comum a ambos, precisamente o espírito humano que, para retomar ainda uma vez Hegel, “sabe abrandar os intervalos da sucessão, reunir num só quadro a série variada das múltiplas figuras, manter esse quadro na representação e desfrutá-lo”. (BOSI, 1993, p.123; grifo do autor).

A tradição de cada povo participa da cultura universal. Um povo é valorizado pela história segundo a sua contribuição para a cultura de outros povos florescendo em seu tempo e segundo a sua contribuição para as culturas que surgem depois dele. E a escrita é o registro que sobrevive ao tempo. Gadamer (2005, p. 228) esclarece que “a literatura é, antes, uma função da preservação e da transmissão espiritual e traz, por isso, a cada situação presente, a história que nela se oculta”. Daí a preocupação com a interpretação de textos de épocas e culturas diferentes. Conseqüentemente, sem a tradução, seja ela intralingual ou interlingual², as culturas de povos como os gregos e os romanos, por exemplo, que são a base da cultura ocidental, estariam fadadas ao esquecimento, o que implicaria um eterno recomeço, a volta a uma tábula rasa, uma vez que o que havia sido desenvolvido por aquela cultura, talvez se perdesse e não teria ressonância em uma outra posterior a ela. Segundo Whitehead³,

[a] diversificação entre as comunidades humanas é essencial para prover o incentivo e o material para a Odisséia do espírito humano. As outras nações de hábitos diferentes não são inimigas: são dádivas de Deus. Os homens requerem dos seus vizinhos algo de suficientemente semelhante para ser compreendido, algo de suficientemente diferente para provocar a atenção e algo de suficientemente grande para causar a admiração (*apud* ELIOT, 1965, p. 50).

Proveniente de uma região considerada de periferia no contexto cultural brasileiro, Manoel de Barros é um poeta matogrossense, cuja obra tem como cenário o Pantanal, um mundo mágico que se revela por meio de coisas banais em seu estado primitivo. Em seus versos, a necessidade de repensar o mundo se manifesta

² A tradução intralingual refere-se àquela que é feita dentro de uma mesma língua, por exemplo, no caso de uma adaptação de vocábulos antigos ou em desuso para outro mais atual e a interlingual é aquela que se faz de uma língua para outra (JAKOBSON, 2000, p.63-72).

³ Alfred North Whitehead. *Science and the Modern World*. New York: Free Press, 1925.

como um estatuto ontológico da língua e da literatura, integrando o homem com o mundo que o cerca: “No uso de cantos e recontos / O pantaneiro encontra o seu ser./ Aqui ele alcança a altura das manhãs / E os cinzentos do entardecer.” (LPC, p. 33). A natureza local se transfigura pelo poder da linguagem, na busca do ser por sua essência original: “Quisera humanizar de mim as paisagens./ [...] Que eu possa cumprir esta tarefa sem / que o meu texto seja engolido pelo cenário.”(PEA, 2000).

No Pantanal de Barros se mesclam o humano, o animal, o vegetal e o mineral; água, terra e ar se penetram, tudo apodrece e renasce ao mesmo tempo. O ambiente pantaneiro, deste modo, não é apenas um pano de fundo pitoresco, e sim material a ser reinventado e transformado, assim como a infância e os seres do chão, temas geradores de sua poética. No poema “29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis” de *Gramática expositiva do chão* (GEC, p. 164), por exemplo, o poeta cria uma relação entre os seres: “O chão viça do homem/ no olho/ do pássaro viça/ nas pernas/ do lagarto/ e na pedra”. Nessa passagem, nota-se como o autor parte de aspectos regionalistas, que transformam a realidade existencial em realidade estética. Porém, sua poesia vai além da descrição dos costumes ou tradições regionais. A natureza é mitificada, transmutando-se na mãe parideira: “O chão pare a árvore/ pare o passarinho/ pare a/ rã – o chão/ pare com a rã/ o chão pare de rãs/ e de passarinhos/ o chão pare do mar” (GEC, p.164). Ao mesmo tempo em que está na linguagem, o mito está além dela. Então, novos horizontes se abrem na fusão do homem com a terra, elevando o ser ao encontro de sua essência. A poesia local dá origem a um linguajar inovador, cheio de neologismos que, no limite da agramaticalidade, liga a língua portuguesa a suas raízes mais profundas, a seus mistérios mais primitivos, instaurando um mundo tão novo como o que existia no momento seguinte ao da criação, ainda não organizado,

em metamorfose, em estado de nascimento. A esse respeito, Castro (1992, p. 141) esclarece que

[...] o poeta contamina as palavras com o devir do mundo, do insignificante, do escuro e do esconso como condição de ressurreição para novo sentido. [...] O objetivo é forçar as palavras a aceitarem o dizer das coisas, do mundo, que elas sejam o mundo para expressá-lo.

Essa busca do princípio do mundo e da língua está impregnada por uma atitude lúdica para que a linguagem ganhe nova roupagem. A origem do ser é, assim, representada pelo tempo idealizado da infância, que é marcado pela inocência e pelo lúdico. Este é o período de gênese da linguagem e de todas as invenções, que permitem ao poeta elaborar imagens surreais. De acordo com Fernandes (1987, p. 8), devido às suas técnicas composicionais originais, “Manoel de Barros [é] o poeta brasileiro que melhor traduz traços estilísticos de uma das correntes mais expressivas das artes deste século, o *surrealismo*” (grifo do autor). Com relação a este movimento, Menegazzo (1991, p. 181) explica que “o sentido das coisas se define por seu contra-sentido, o mundo sensível, unido aos dados do inconsciente, dá nascimento a surrealidades que definirão a posição do ser no mundo”. Manoel de Barros percebe o estado de ruína do mundo e da inevitável fragmentação do sujeito. De acordo com o poeta, “a evolução de meu trabalho em relação ao primeiro livro é lingüística. Também me tornei mais fragmentado, o que é consequência do mundo moderno, sem ideologias. Com o tempo, a gente perde a unidade divina” (RODRIGUES; MAIA, 2001, p.14). Camargo (1996, p. 138) explica que “o verso, então, é lugar de acolhimento das perdas e, a partir daí, lugar de reconstrução”.

Manoel de Barros possui um estilo incomparável, que o torna um poeta *singular* e, talvez, por isso mesmo, *sin-lugar*, no trocadilho de Jorge Larrosa (TQNI, p. 8). E o único acesso a esse “sem-lugar” é aí mergulhar com todos os sentidos para desvendar os caminhos, sem os mapas da palavra esclarecedora para nos guiar. Esta se desconstrói, nas hábeis mãos do poeta, para retornar ao primevo, o princípio mítico do mundo, o jardim do Éden (ou do Pantanal), quando Adão (aqui Manoel de Barros) deu às coisas o nome original. Restitui-se, assim, o vínculo imediato entre o nomeador, a nomeação e a coisa nomeada. O mito, que é parte integrante da língua, é então exposto pela palavra por meio do discurso poético. Manoel de Barros esclarece que “o sentido normal das palavras não fazem bem ao poema” (GEC, p.299) e “a poesia não é para compreender, mas para incorporar” (AA, p.37). O signo lingüístico se renova, adquire novo significado, revela-se polifônico, impregnando-se dos seres e das coisas em sua poesia.

Esta poética *sui generis* de Manoel de Barros é marcada por influências de autores franceses fundadores do modernismo, tais como Mallarmé, Baudelaire e, principalmente, Rimbaud. Pertencendo cronologicamente à geração da segunda metade do século XX, a origem de sua poesia se deve à revolução modernista de 1922. Verifica-se, ainda, afinidades com seus contemporâneos Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Raul Bopp. A partir de um movimento dialético com as inovações desses autores, a obra barrosiana adquire matizes próprios, expandindo-se até chegar ao desregramento de todos os sentidos, recriando a linguagem, entrelaçando realidade e fantasia em imagens surreais. Para o poeta, a essência do mundo é a palavra, impregnada dos seres, das coisas, sem limites, capaz de inovar e desvelar o que está encoberto. Nesse sentido, é dito que Manoel

de Barros está para a poesia brasileira, assim como Guimarães Rosa está para a prosa.

Dentre os poemas mais conhecidos de Manoel de Barros estão os do *Livro das ignoranças*, “Autoretrato falado” e “Uma didática da invenção”. Este último foi considerado um dos cem melhores poemas brasileiros do século XX (MORICONI, 2001). Até recentemente, apesar de existirem mais de 15 livros de poesias de Manoel de Barros publicados, havia poucos estudos sobre sua poesia. Entre estes, podemos citar os livros *A loucura da palavra* (FERNANDES, 1987), *O lodo lúdico* (ANTUNES, 1988) e as teses de doutoramento, *A poética de Manoel de Barros* (CASTRO, 1992), publicada em forma de livro, e *A poética do fragmentário* (CAMARGO, 1996), tese de doutorado ainda inédita. Mesmo nos volumes sobre a história da literatura brasileira, o nome do poeta não é mencionado, embora seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, date de 1937. Nos últimos anos, no entanto, houve um despertar do mundo acadêmico para suas obras como fonte de pesquisa e estudos. Vários trabalhos de mestrado e doutorado têm procurado desvendar sua lírica. Este é também o nosso objetivo ao analisarmos as traduções da poesia barrosiana já realizadas.

Para que um autor seja consagrado mundialmente, faz-se necessário que sua obra seja traduzida (CASANOVA, 1999). Apesar do grande potencial de Manoel de Barros, sua obra não é suficientemente divulgada. Talvez, como coloca Moriconi (2001, p. 23) na apresentação do livro dos *Cem melhores poemas brasileiros do século*, por ser “uma poesia que se quer programaticamente anticanônica ou não canônica, e isso de maneira tão clara e declarada que na verdade constitui seu tema principal”. Verificamos que, devido ao fato de a tradução de obras literárias em prosa sobressair à de poemas, a prosa é mais consagrada tanto no mercado literário

internacional como no Brasil. Isto pode ser constatado em estudos sobre a recepção de obras brasileiras traduzidas para o inglês, como o realizado por Heloisa Barbosa (1994), *The virtual image: Brazilian literature in English translation*, ou para o francês, como o investigado por Marie-Hélène Torres (2001), *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Em uma pesquisa estatística sobre a poética traduzida editada no Brasil, Laranjeira (2003) surpreendeu-se com o grande número de livros de poesia vertidos para o português, apesar de reconhecer que a tradução poética é a que apresenta os maiores desafios para o tradutor e, portanto, a menos praticada. Esta aceitação de textos poéticos estrangeiros pelo público leitor brasileiro evidencia uma abertura do mercado nacional para este tipo de obra, o que não se verifica com relação à poesia brasileira no estrangeiro.

No que se refere à obra de Manoel de Barros, até o momento, encontramos versos traduzidos para o inglês, o espanhol, o francês e o alemão. Alguns desses poemas compõem o objeto de nosso estudo. Por não termos domínio sobre a língua alemã, trabalhamos apenas com fragmentos traduzidos para o inglês, o espanhol e o francês. Dispomos de um livro fotográfico com poesia barrosiana vertida para o inglês por João Rache em 1999, *para encontrar o azul eu uso pássaros/ to find blue I use birds* (PEA, 2000), patrocinado pela Petrobrás. Para o espanhol, contamos com a antologia *Todo lo que no invento es falso* datada de 2002, que tem como tradutor Jorge Larrosa (TQNI, 2002). *La parole sans limite: une didactique de l'invention* (LPSL, 2003), obra patrocinada pelo Centro de trocas de informação sobre a tradução literária da UNESCO, constitui a tradução para o francês, realizada por Celso Libânio, com ilustração de Cícero Dias, de *O Livro das Ignorâncias*.

De acordo com informações do poeta Manoel de Barros (ANEXO 1), em uma correspondência que nos enviou juntamente com uma cópia do livro *Todo lo que no invento es falso*, *O livro das ignorâncias* também foi traduzido, por completo, por Curt Meyer-Clarson e editado na Revista *Alkzent* de agosto de 1996, em Berlim. Além dessas obras, há em Portugal uma reunião de poemas editada pela Editora Quase da Vila Nova com o nome de *Semantadas de Palavras*. O *Livro de Pré-Coisas* foi traduzido por Alberto Paredes na Capital do México, mas ainda está sem editor. A tradução do *Livro de Pré-Coisas* para o inglês, feita por João Rache, também não foi publicada ainda. Há notícias de outras traduções, mas nada concreto, revela o autor. Foram também publicados alguns poemas em uma revista espanhola, *El Paseante*, e em uma francesa, *Infos Brésil*.

Considerando o papel primordial da tradução através dos tempos, justifica-se o nosso interesse pela tradução da poesia barrosiana. Alguns questionamentos que nos instigaram a desenvolver a investigação foram: Como se dá a recepção em terras estrangeiras das inovações lingüísticas e semânticas que Manoel de Barros promove? Como são traduzidas as imagens poéticas exacerbadas, a sintaxe *sui generis* e transgressora de sua obra? Quais estratégias são utilizadas pelos tradutores para encontrar similaridade de expressões e de estrutura? Enfim, as traduções realizam o projeto da poética barrosiana? A fim de responder a essas indagações, propomo-nos a analisar a obra pouco vertida em língua estrangeira do poeta Manoel de Barros. Para tanto, foram eleitos, dentre os três livros citados anteriormente e publicados em inglês, espanhol e francês, poemas significativos e marcantes da produção literária do autor, que nos possibilitam discutir o problema da recepção de sua obra fora do Brasil. Devido ao pequeno número de obras traduzidas, o *corpus* comum às três línguas foi limitado. Portanto,

selecionamos alguns poemas vertidos para as três línguas; em outros casos, vertidos para duas das línguas, trazendo, então, geralmente, nossa proposta de tradução para a terceira língua. Apresentamos também alguns poemas que foram traduzidos para uma única língua a fim de ilustrar as características que foram privilegiadas nas análises: os traços na percepção poética e na espacialização, as inovações lingüísticas e a retratação do pantanal.

Ao compararmos as traduções nas três línguas com o original, tratamos da importância de cada um dos poemas examinados. Da análise desse material, pudemos abstrair as estratégias utilizadas e as dificuldades enfrentadas pelos tradutores no seu trabalho com a poesia barroiana. Com isso, pretendemos demonstrar que em meio à diversidade é possível estabelecer um encontro entre as culturas por meio da tradução. Assim, os legados culturais do poema traduzido se perpetuam, enriquecendo e ampliando os conhecimentos do leitor de chegada com relação à cultura de partida.

A escolha desse poeta como nosso objeto de estudo se deve ao teor reflexivo e renovador de sua obra que, partindo de temas regionalistas e telúricos, transcende as fronteiras pantaneiras para atingir horizontes universais. Poderíamos, assim, dizer que a poesia de Manoel de Barros é sua tradução do mundo mediada por uma linguagem modernista, que nos é apresentada de forma fragmentada e esfacelada. Ao discutir sobre a iluminação da natureza e da escória que sua poesia realiza, Manoel de Barros explica a Severino Francisco [199-] do *Jornal de Brasília*:

Não escolhi as pobres coisas do chão, premeditadamente, para meu tema. Nasci neste século e a minha sensibilidade se impregnou dos seus ideais: fazer o desprezível ser prezado. Meu olho unge o chão. Eu queria consagrar de minhas palavras a escória, e o rebotinho humano. É uma coisa cristã e humana: se a gente olhar para baixo estará se elevando. [...] Se eu conseguisse com a minha poesia

iluminar o cisco, – seria uma glória! Que seja nas desgrandezas que meu olho pouse. Sou místico das desgrandezas.

Nesse sentido, o desvendamento da “palavra” barrosiana, por meio da análise da tradução de seus versos se configura como um meio de trazer à luz o jogo lúdico da linguagem aí presente. Segundo alguns teóricos, como Etiemble (*apud* BARROSO, 1998) e Pound (1977), o estudo das traduções ou o ato de traduzir são uma das melhores formas de se conhecer bem o trabalho de um autor. Por outro lado, a respeito do ato tradutório, Vizioli (1983, p. 111) salienta que:

[...] trabalhar com poesia constitui exercício indispensável para todos os que, – não importa o gênero, – pretendem dedicar-se à tradução. Dada a complexidade da linguagem do verso, somente lidando com ela pode o tradutor aprender a aferir com justeza o valor dos sons do idioma, a conhecer os diferentes níveis do discurso, a julgar o peso das conotações, – em suma, a sentir verdadeiramente as potencialidades e as limitações da língua como instrumento de comunicação.

A relação entre a teoria da tradução, especialmente da tradução literária, e a teoria da linguagem servem de base para os nossos estudos. Esta relação é discutida por vários autores. Entre eles, Meschonnic (1999, p. 10-12) argumenta que na tradução traduz-se não apenas a linguagem, mas os textos, onde o elemento determinante é o ritmo e seu contínuo. Não se deve, no entanto, confundir língua com discurso. Segundo o autor, a língua é o sistema da linguagem que identifica uma mescla inextricável de uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, dos indivíduos e daquilo que eles fazem. No sentido lingüístico da palavra, traduzir é fazer passar o que é “dito” em uma língua para outra, ou seja, o discurso – linguagem em uso, isto é, linguagem que foi produzida em um ato de comunicação. Por outro lado, se o discurso é a atividade do “homem falando” – comunicando,

jamais se teria realmente acesso a esse evento virtual, posteriormente, se não fosse registrado por meio da escrita. Assim, a escrita é a organização de uma subjetivação do discurso na medida em que ela transforma os valores de uma língua em valor de discurso. Ao tratar da fixação da fala pela escrita, Ricoeur (1976, p. 38-39) explica que “o facto humano desaparece [e] as ‘marcas’ materiais transportam a mensagem”. O que é fixado “é o discurso, não a linguagem como *langue*”. O que se escreve é o *noema* (“pensamento”, “conteúdo”, “substância”) do falar, não é o acontecimento de falar, mas o que foi “dito”. É o significado do acontecimento de falar, não o acontecimento como acontecimento. Compreendemos pelo que foi “dito” no falar, essa exteriorização intencional constitutiva do objetivo do discurso, graças ao qual o *sagen* – o dito – torna-se *Aus-sagen* – a enunciação, o enunciado. Para Meschonnic (1999, p. 16), a enunciação resulta de uma atividade do sujeito que, de sujeito da enunciação, pode se tornar uma subjetivação do contínuo, dentro do contínuo do discurso, rítmico e prosódico. A tradução, assim, deve procurar uma equivalência não de língua para língua, mas “de texto para texto, trabalhando, ao contrário, para mostrar a alteridade lingüística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade” (MESCHONNIC, 1999, p.16). Deste modo, não se traduz mais a língua, é o discurso, a escrita que se deve traduzir. Trata-se, também, da atividade de retraduzir, pois o texto literário é um acúmulo de traduções de textos anteriores a ele mesmo, tornando-o ao mesmo tempo histórico e a-histórico.

Conforme Paz (1990b, p. 54), o poema é histórico como “produto social”, ao mesmo tempo em que transcende o histórico para “encarnar-se de novo na história e repetir-se entre os homens”, ou seja,

é uma categoria temporal especial: um tempo que é sempre presente, um presente potencial e que não pode realmente realizar-se a não ser fazendo-se presente de uma maneira concreta em um aqui e um agora determinados. O poema é um tempo arquetípico; e por sê-lo, é tempo que se encarna na experiência concreta de um povo, um grupo ou uma seita.

A fim de demonstrar a possibilidade da conversão dos sentidos em uma perspectiva comum às culturas cotejadas, como antecipado, recorreremos às reflexões filosóficas da hermenêutica de Gadamer (2005). Apoiamo-nos, também, em *A poética da tradução*, de Mário Laranjeira, que prega a possibilidade da tradução poética, sustentando:

Tão específica é a tradução do poema que muitos a julgam, por natureza, impossível. A posição que defendo, entretanto, é a de que não só o poema pode ser traduzido mas pode instaurar um “texto” na língua-cultura de chegada, tão válido quanto qualquer outro texto produzido nessa mesma língua-cultura. A intradutibilidade do poético não é um fato ligado a uma natureza, mas a uma ideologia dualista [que opõe conteúdo e forma, autor e tradutor, original e tradução] que recuso aceitar (LARANJEIRA, 2003, p. 146).

A teorização de Laranjeira sobre a tradução poética norteará as análises realizadas neste trabalho. O teórico, que também é tradutor de poesias (LARANJEIRA, 1996), baseia-se no já mencionado Henri Meschonnic e em Michael Riffaterre (1983), cuja obra *Sémiotique de la Poésie* é trazida no decorrer do nosso estudo.

Salientamos que nossa proposta é utilizar uma prática que nos permita uma penetração mais profunda na obra de Manoel Barros e uma compreensão do processo tradutório como um todo. Holmes (1972, *apud* LEFEVERE, 1975, p. 38) alerta-nos para as dificuldades do caminho, ao afirmar que “nenhuma forma de versificação de qualquer língua pode ser totalmente idêntica à forma de versificação

de uma outra, por mais similar que sejam suas nomenclaturas e por mais cognatas que sejam as línguas”.

Este trabalho será dividido em duas partes: referencial teórico e análise. A primeira parte tratará de aspectos lingüísticos, culturais e de tradução. Na segunda parte, faremos as análises dos poemas selecionados e de suas traduções com base nos teóricos apresentados. Antes disso, apresentaremos, rapidamente, a obra barroiana e os livros publicados em língua estrangeira.

1. TRADUÇÃO E FRONTEIRAS CULTURAIS

*Language is the key to opening the culture's coffers of interrelationship and knowledge riches.*⁴ (SEELYE; WASILEWSKI, 1996, p. 46)

Desde a segunda metade do século XX, a tradução tornou-se objeto de pesquisa em razão do desenvolvimento dos estudos lingüísticos. Por isso, esse tema tem despertado o interesse não apenas de lingüistas e professores de língua e literatura, mas também de outras áreas que necessitam de traduções técnicas. A fim de discutirmos a presença dos aspectos culturais na tradução de textos literários, devemos levar em consideração as relações fundamentais entre linguagem, cultura e tradução. Assim, iniciaremos com os conceitos de linguagem e cultura estabelecendo suas relações com a prática tradutória.

1.1 A socialização pela linguagem

No princípio, segundo a *Bíblia Sagrada* (GÊNESIS: 1,2), o mundo foi criado pela Palavra: “E Deus disse: Faça-se a luz. E fez-se a luz”. Em seguida, Ele criou todas as coisas sobre a terra e o céu. Acabados o céu e a terra, o Todo Poderoso criou o homem e a mulher. Abençoando-os, disse: “Crescei e multiplicai-vos, e enchei a terra, e tende-a sujeita a vós, e dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, e sobre todos os animais que se movem sobre a terra”. Para tanto, foi-lhes concedido o privilégio da palavra criadora, diferindo-os, assim, dos

⁴A linguagem é a chave que abre o cofre de inter-relações e riquezas de conhecimentos da cultura. (Todos os textos em língua estrangeira vertidos para o português são traduções minhas.)

outros animais. E é por meio da palavra, ou seja, da linguagem, que o indivíduo concebe o mundo em que vive. A linguagem humana serve, assim, como meio de cognição e comunicação.

De acordo com Saussure (1993, p. 17), a instituição social da linguagem, a língua, é “um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos”. A forma como um povo percebe, interpreta e expressa uma idéia está intrinsecamente ligada ao fator social e, conseqüentemente, cultural. Geertz (1989, p. 5) defende a idéia de que uma cultura é formada de símbolos e significados compartilhados pelos atores de um sistema cultural. Para que uma palavra em si assuma um significado é preciso que haja um aval social. Um mero ato de “pisca” pode assumir conotações diversas. Pode ser considerado um flerte, ou simplesmente um ato fisiológico, ou até mesmo um tique nervoso. Mas para que essas ações adquiram esses significados é necessário um acordo social que as legitime. Como esclarece Gadamer (2005, p. 560), “a linguagem é o meio em que se realiza o acordo dos interlocutores e o entendimento sobre a coisa”. Deste pacto social resulta a formação cultural de um povo.

Para Laraia (1993), o homem é o produto do meio cultural em que foi socializado, mas se não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema comunicativo para expressar-se não existiria a cultura. De acordo com Kramsch (2001, p.4) as palavras referem-se a uma experiência comum sobre fatos, idéias ou eventos vivenciados por um grupo ou comunidade e expressam uma realidade cultural. Nesse sentido, a linguagem é vista pelo grupo como um símbolo de sua identidade social. Destarte, a língua afeta a cultura, assim com a cultura afeta a língua, condicionando a visão de mundo do homem. A este respeito, Gudykinst

(1997) argumenta que cultura e comunicação influenciam uma a outra. Tanto a cultura na qual o indivíduo está inserido influencia sua comunicação, como a sua forma de expressar pode, com o passar dos tempos, alterar a sua cultura. Língua e cultura são, portanto, intrinsecamente ligadas. Conforme Fantini (1997, p. 4), a língua não só reflete como afeta a visão de mundo do indivíduo, ou seja, como ele percebe, interpreta, pensa e se expressa. Kramsch (2001, p.6) coloca que o uso da linguagem, ou das normas de interação e interpretação, faz parte de um ritual invisível imposto pela cultura nos usuários da língua. Sendo assim, o mundo externo é percebido de acordo com a língua, a cultura, e as experiências de cada povo. Daí advêm as dificuldades de comunicação em relações interculturais.

1.2 Interpretação e Compreensão

Segundo o mito bíblico da Torre de Babel, uma grande confusão se formou quando os homens estavam construindo uma torre muito alta para chegar aos céus. O Senhor, então, os puniu pela audácia, fazendo com que as pessoas falassem línguas diferentes, gerando um problema de comunicação. Esta exposição simbólica pode representar a dificuldade de entendimento que deve ter ocorrido nos primeiros contatos entre povos de várias línguas, o que, conseqüentemente, deu início às primeiras traduções e interpretações.

Originário do latim *traducere*, o verbo “traduzir” significa “conduzir ou fazer passar de um lado para o outro”. Nesta visão, a mensagem da obra original deve ser transportada para o texto traduzido, estabelecendo uma ponte entre os dois documentos. No caso da tradução, esse processo se realiza por meio da linguagem

que é mediada pelo tradutor. Por conseguinte, essa leitura resultará em uma interpretação.

Consideremos o tradutor como um leitor/intérprete da obra a ser traduzida. Temos então um texto a ser decodificado, uma mensagem a ser transmitida e um destinatário/receptor desta obra. O que se deve buscar na interpretação? Aquilo que o autor queria dizer, aquilo que o texto diz, ou ainda, como o leitor interpreta a mensagem? Vários estudiosos tentam desvendar os mistérios que envolvem a criação de uma obra, os efeitos dessa obra sobre os leitores, as intenções subjacentes a este texto. Afinal, como se deve entender o processo de leitura de um texto? Deparamos-nos, assim, com uma tricotomia de intenções da interpretação, a saber, a *intentio auctoris*, a *intentio operis* e a *intentio lectoris* (ECO, 1995, p.6). Qual delas privilegiar?

A obra literária possibilita uma liberdade de interpretação, pois as ambigüidades do discurso e da vida permitem atingir níveis de leitura diversos. Porém, a visão tradicional buscava descobrir em um texto a *intentio auctoris* como a única interpretação fidedigna. Em “A abertura de *Obra aberta*” (ECO, 2003), o tradutor Giovanni Cutolo aponta para as contribuições de Umberto Eco para a formulação de uma poética sobre a abertura da obra. Retomando o discurso cultural interrompido pela ditadura fascista na Itália, intelectuais da geração de Eco propuseram uma nova leitura para textos aparentemente exauridos, “uma quase restituição à sua perdida virgindade” (ECO, 2003, p.8). Nesse sentido, o autor apresenta uma proposta de participação ativa do leitor na interpretação de obras literárias, privilegiando a *intentio lectoris*. No entanto, o conceito de abertura proposto pelo semiólogo italiano não implica que o processo interpretativo seja aleatório. Ele defende que, embora um texto possibilite uma gama virtualmente

inesgotável de leituras, existe uma estrutura reguladora para essas leituras. Deve-se respeitar a coerência do texto, ou seja, a unidade e a continuidade de sentido que ele possui, a *intentio operis*. É apresentada, portanto, uma dialética entre os direitos dos textos e os direitos de seus intérpretes. Essa discussão é retomada em suas obras posteriores, *Lector in fabula* e *Interpretação e superinterpretação*. De acordo com esse autor, “interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas” (ECO, 1993, p.28).

Embora nos últimos anos, a vantagem tenha sido concedida à intenção do leitor, a teoria da recepção advoga que o círculo hermenêutico deve se completar, passando da parte ao todo e retornando à parte, a fim de solucionar o problema. Em todo texto, mas principalmente no texto literário, como é o caso de nosso estudo, as partes devem ser capazes de se adaptar coerentemente ao todo. Segundo Eco (1995, p. 15),

[o] texto é um objeto que a interpretação constrói na tentativa circular de validar-se com base naquilo que constitui. Círculo hermenêutico por excelência. [...] Seu código secreto está nesta sua vontade oculta, que se faz evidente quando traduzida em termos de estratégias textuais, de produzir esse leitor, livre para arriscar todas as interpretações que queira, mas obrigado a dar-se por vencido quando o texto não aprova suas ousadias mais libidinais.

Na concepção de Wolfgang Iser (1997, p.126), da Escola de Constância da Estética da Recepção, a interpretação não se esgota com uma única versão correta. O texto literário oferece uma infinidade de possibilidades ao leitor, levando-o a selecionar algumas conexões específicas, que lhe parecem mais familiares, em detrimento de outras que permanecem virtuais e, por isso, denominadas “associações alienígenas”. Porém, essas “associações”, que se acumulam e

bombardeiam a interpretação formulada, reorientam os atos de apreensão levando a mudanças na atitude do leitor. O conflito só se resolve ao emergir uma terceira dimensão. Assim, o leitor participa da produção textual ao se encontrar inserido na própria história, como se estivesse vivendo uma outra vida. Esse efeito ilusório criado pelas “associações alienígenas” faz com que o leitor experimente o texto como um evento. Porém, o leitor deve construir um texto internamente coerente. Para tanto, o conhecimento das técnicas e convenções literárias incorporadas ao repertório de um texto literário podem auxiliá-lo, oferecendo uma orientação rumo a uma nova compreensão da realidade de seu cotidiano. De acordo com Eagleton (2001, p. 107), na concepção de Iser,

[p]ara ler, precisamos estar familiarizados com as técnicas e convenções literárias adotadas por uma determinada obra; devemos ter certa compreensão de seus ‘códigos’, entendendo-se por isso as regras que governam sistematicamente as maneiras pelas quais ela expressa seus significados. [...] a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais.

Apesar dessas tendências formalistas, concordamos com Iser a esse respeito e com Eco (1993, p. 75, 61), quando diz que “reconhecer a *intentio operis* é reconhecer uma estratégia semiótica. Às vezes a estratégia semiótica é detectável com base em convenções estilísticas estabelecidas” e, ainda, que “se não há regras que ajudem a definir quais são as ‘melhores’ interpretações, existe ao menos uma regra para definir quais são as ‘más’”.

Como vimos, o tradutor é, primeiramente, um leitor. Ao traduzir um texto, pode privilegiar o autor do texto original, sob uma perspectiva conservadora, o próprio texto, ou o leitor do texto traduzido. Seja qual for a perspectiva adotada, o tradutor busca compreender o texto, partindo inicialmente de seus pré-conceitos em

direção à opinião do outro. Esse deslocar de horizontes permite uma visão mais ampla na tradução. O tradutor consciente da importância do seu papel de mediador se torna mais apto a estabelecer uma ligação entre culturas e nações, facilitando o trânsito dos leitores à cultura de partida. Deste modo, é importante que o intérprete e tradutor da obra estabeleça esta ponte entre o texto original e a sua versão, para que o leitor, ao deslocar-se, possa ampliar os seus horizontes e ter acesso aos aspectos culturais presentes no texto e, conseqüentemente, atingir sua compreensão.

A reflexão hermenêutica de Schleiermacher (2001, p.14-20) trouxe importantes contribuições à “arte da compreensão correta do discurso de um outro”, seja no domínio da linguagem falada ou escrita, abandonando as divisões tradicionais dos discursos. Procura-se, assim, adquirir um sentido universal ao se colocar o problema da incompreensibilidade em outro patamar, no qual os problemas da interpretação são considerados como problemas de compreensão. Nessa perspectiva, “o mal-entendido se produz por si e a cada ponto a compreensão deve ser desejada e buscada”. Para tanto, é preciso que o eu se desloque até a situação do outro e se ponha de acordo sobre a coisa a fim de compreendê-la. O acordo, assim, não é empatia com o outro ou entrar no lugar do outro, mas é “a abertura à opinião do outro” (GADAMER, 2005, p. 358). Este distanciar-se de si mesmo permite que se tome consciência da alteridade. Seguindo essa linha de pensamento, Gadamer (2005, p. 514) esclarece que

[n]a análise do processo hermenêutico, a obtenção do horizonte da interpretação é, na realidade, uma fusão horizôntica. [...] A interpretação é a realização da própria compreensão, que não se cumpre primeiramente só para aqueles em cujo benefício se interpreta, mas também para o próprio intérprete.

Nesse sentido, a hermenêutica filosófica nos mostra que o significado se renova quando a obra passa de um contexto histórico para outro. Nesse deslocar, novos horizontes se descortinam, pois segundo este teórico “o horizonte é o âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que é visível a partir de um determinado ponto. [...] o horizonte do passado, do qual vive toda vida humana e que está aí sob a forma da tradição, põe em movimento o horizonte abrangente” (GADAMER, 2005, p.399-400). O texto adquire, portanto, novos significados estabelecendo um diálogo entre passado e presente, o que possibilita não ficar limitado ao que está mais próximo, mas enxergar além disso. A compreensão, então, se realiza na fusão destes “horizontes” culturais e temporais de significados distintos. É nessa fusão que se dá o entendimento. Ou seja, o entendimento ocorre quando o “horizonte” de significados e suposições históricas se “funde” com o “horizonte” dentro do qual a própria obra está colocada. Ao penetrarmos no mundo estranho do artifício, ao mesmo tempo em que o situamos em nosso próprio mundo, chegamos a um entendimento mais completo de nós mesmos. Damen (1987, p. 141) explica que “a consciência transcultural envolve o desvelamento e a compreensão dos nossos próprios comportamentos e pensamentos culturalmente condicionados, assim como os moldes dos outros”. Rees (2003b, p. 25) também declara que “as metáforas hermenêuticas buscam ilustrar que o encontro com outras culturas vem através do caminhar da vida e que esses encontros podem levar ao crescimento”. Por conseguinte, a idéia de deslocamento sugere que o entendimento hermenêutico se situaria na manifestação de um terceiro ponto, *a third place* na denominação de Kramersch (1993, p.236), onde se realiza a fusão dos horizontes culturais, “esse milagre da compreensão, que não é uma comunhão misteriosa das almas mas uma

participação num sentido comum” (GADAMER, 2005, p.387). Esse é o ponto de equilíbrio que deve ser almejado na tradução, como iremos discutir a seguir.

1.3 Horizontes emergentes na tradução

De Adão nasceu a língua primeva que permitia aos seres humanos uma compreensão mútua, uma comunicação perfeita. Mas após a queda de Babel, a confusão se instaurou e um não entendia a língua do outro. Desde então, a busca por uma linguagem universal, com a qual todos os povos pudessem se entender, tem sido incansável. De uma perspectiva inversa à da dispersão dos povos, o mito de Babel pode ser visto como o retorno a uma unidade lingüística:

Do mesmo modo que a Queda pode ser entendida como contendo a vinda do Redentor, a dispersão das línguas em Babel tem em si, numa condição de potencialidade moral e prática, o retorno da unidade lingüística, o movimento em direção a Pentecostes e para além dele. Vista assim, a tradução é um imperativo teleológico, uma teimosa busca para fora de todas as frestas, de todas as comportas, de todas as superfícies translúcidas através das quais as correntes desjuntadas do falar humano perseguem seu *retorno previsto a um só mar*. (STEINER, 2005, p.267, grifo nosso)

A busca da convergência a “um só mar” reflete o enigma que representa a pluralidade de línguas para a razão humana. O mito de uma linguagem originária mantém acesa a esperança de uma comunhão entre os povos. É no entendimento da linguagem que se manifesta o mundo e é dessa relação que advêm nossas percepções do outro. Pensamos o outro a partir de pré-conceitos, de uma visão e concepção prévias impostas por intuições ou noções populares. Essa noção sugere

a idéia de que o outro não é uma tábula rasa, pois demonstra sua condição de ser-no-mundo, estabelecendo um diálogo entre o passado e o presente, entre a tradição e as circunstâncias nas quais ela se revela. A consciência da “situação” hermenêutica é a obtenção do horizonte mediante o questionamento. De acordo com Gadamer (2005, p.492), na experiência hermenêutica

[a] dialética de pergunta e resposta [...] apresenta a relação da compreensão como uma relação recíproca semelhante à relação que se dá na conversação. É verdade que um texto não nos fala como o faria um tu. Somos só nós, que compreendemos, que temos de trazê-lo à fala a partir de nós mesmos. Mas já vimos que esse trazer-à-fala, próprio da compreensão, não é uma intervenção arbitrária de uma iniciativa pessoal, mas se refere, por sua vez, como pergunta à resposta latente no texto. A latência de uma resposta pressupõe, por sua vez, que aquele que pergunta foi atingido e se sente interpelado pela própria tradição.

Esse diálogo com o texto representa, portanto, uma recordação originária, estabelecendo uma intermediação do intérprete com o texto, entre seus conceitos do passado e o próprio pensar. A fixação escrita permite uma participação atual no que o texto nos comunica. Para compreender um texto é preciso aplicá-lo a nós próprios para recuperar o “presente vivo do diálogo”. Na tradução dá-se o mesmo. Como o intérprete, o tradutor participa do assunto trazendo à linguagem o tema do texto. Contudo, procura resguardar os direitos da língua para a qual traduz, ao mesmo tempo em que acolhe o adverso e o estranho expressos no texto. A conversação hermenêutica só é possível quando se coincidem compreensão e acordo, quando se encontra uma linguagem que possa se adequar tanto à língua da tradução quanto à do texto original. É preciso elaborar uma linguagem comum a ambos. Conforme Gadamer (2005, p.503):

A linguagem é o médium universal em que se realiza a própria compreensão. A forma de realização da compreensão é a interpretação. A diferença entre a linguagem de um texto e a de seu intérprete, ou o abismo que separa o tradutor de seu original, não são, de modo algum, uma questão secundária. Bem ao contrário, os problemas da expressão de linguagem já são, na realidade, problemas de compreensão. Todo compreender é interpretar, e todo interpretar se desenvolve no médium de uma linguagem que pretende deixar falar o objeto, sendo, ao mesmo tempo, a própria linguagem do intérprete. (grifos do autor)

Nesse sentido, a relação entre o texto de partida e a intertextualidade do tradutor, sua historicidade, é a de uma *écriture d'une lecture-écriture*. Para Meschonnic (2001, p.365), a distinção tradicionalista entre texto e tradução é uma categoria idealista.

A tradução trabalha, indissociavelmente, as estruturas lingüísticas e as formas literárias: texto na língua de chegada, mas guardando uma dupla relação com a língua de partida, com o texto de partida. É o ativo possível de uma língua. Ela não pode racionalizar dentro de uma lingüística da palavra, do *sentido* próprio, que a construção saussuriana e a lingüística distribucional desapropriou. Ela não pode mais racionalizar com a heterogeneidade entre língua e pensamento. [...] A teoria se funde em uma prática de traduzir que contribui com o trabalho indefinidamente em curso, lingüístico e poético, de renovação e de sentido, sobre as formas da escritura.⁵

O confronto da tradução com a literatura é, portanto, o confronto permanente da língua com o discurso, das ideologias da língua e da literatura com o funcionamento histórico da literatura. Nos termos de uma historicidade radical da linguagem e do discurso, a tradução não está na língua, ela está no discurso. A

⁵ *La traduction travaille indissociablement les structures linguistiques et les formes littéraires : texte dans la langue d'arrivée mais gardant un double rapport avec la langue de départ, avec le texte de départ. C'est le possible actif d'une langue. Elle ne peut plus raisonner dans une linguistique du mot, du sens propre, qu'a dépossédée la construction saussurienne et la linguistique distributionnelle. Elle ne peut plus raisonner avec l'hétérogénéité entre le langage et la pensée. [...] La théorie se fonde dans une pratique du traduire qui contribue au travail indéfiniment en cours, linguistique et poétique, de renouvellement et de sens, sur les formes de l'écriture.*

tradução é uma atividade empírica. Meschonnic (2001, p.311) assim discute a importância da tradução literária para a história das culturas e seus intercâmbios:

A historicidade de uma relação de tradução entre dois domínios lingüístico-culturais produz na língua de chegada um material semântico e sintático primeiramente limitado às traduções, depois fator de desenvolvimento de certas propriedades da língua. [...] O momento da tradução conta tanto quanto a especificidade lingüístico-cultural da relação em jogo. A tradução, sendo instalação de uma nova relação, só pode ser modernidade, neologia, ao passo que uma concepção dualista vê a tradução de um texto como forma e arcaísmo⁶.

A tradução é um produto histórico cultural. É um trabalho na língua, uma descentralização. Como exemplo, Meschonnic (2001, p. 357) cita a *Vulgata* de São Jerônimo que acabou inventando uma sintaxe, um estilo e uma língua popular e nobre, um latim diferente que antecipou as línguas românicas. O trabalho da *Vulgata* foi de modernização. De acordo com Gadamer (2005, p.504),

[a] tradição de linguagem é tradição no sentido autêntico da palavra [...] O que chegou a nós pelo caminho da tradição de linguagem não é o que restou, mas é transmitido, isto é, nos é dito – seja na forma de tradição oral imediata, onde vivem o mito, a lenda, os usos e costumes, seja na forma da tradição escrita, cujos signos de certo modo destinam-se diretamente a todo e qualquer leitor que esteja em condições de os ler.

Segundo Meschonnic (1999, p. 12-13), a teoria da linguagem não possui, talvez, melhor terreno que o ato de traduzir como meio de revelar a linguagem, especialmente de traduzir a literatura, onde a linguagem realiza mais do que diz. No

⁶ *L'historicité d'une relation de traduction entre deux domaines linguistiques-culturels produit dans la langue d'arrivée un matériel sémantique et syntaxique d'abord limité aux traductions, puis facteur de développement de certaines propriétés de la langue. [...] Le moment de la traduction compte autant que la spécificité linguistique-culturelle du rapport en jeu. La traduction, étant installation d'un nouveau rapport, ne peut qu'être modernité, néologie, alors qu'une conception dualiste voit la traduction d'un texte comme forme et archaïsme.*

caso da poética, é preciso reconhecer o contínuo dentro da linguagem, mascarado pelo descontínuo. Ela vai passando, pouco a pouco, da língua para o discurso e para o texto como unidade, tendo na literatura a sua maior realização. O teórico salienta ainda o fato de que é o discurso, a escrita, que se deve traduzir, não a língua. A escrita transforma os valores da língua em valores de discurso. Liberta a linguagem da dependência da transmissão oral, o passado se faz presente para qualquer atualidade. Para Gadamer (2005, p. 505):

A consciência que traz ao presente as notícias do passado, quando voltada para a tradição literária, ganha uma possibilidade autêntica de avançar os limites e ampliar seu horizonte, enriquecendo assim seu próprio mundo com toda uma nova dimensão de profundidade. A apropriação da tradição literária supera inclusive a experiência vinculada com a aventura das viagens e da imersão em estranhos mundos da linguagem. O leitor que se aprofunda em uma língua e literatura estrangeiras mantém, a todo momento, a liberdade de voltar de novo a si mesmo, e assim está ao mesmo tempo aqui e acolá.

A língua de partida e a língua do tradutor estão em duplo movimento: em relação a si mesma e à outra língua. A língua é arbitrária e convencional, portanto, moldada por costumes socioculturais que estão em constantes mudanças. Sendo assim, o significado não pode se separar da forma de expressão.

Steiner retoma a dissonância semântica na tradução apontada na poesia, no fato de que “cada palavra num poema é semanticamente única, de que ela estabelece sua própria completude em termos de extensões contextuais e de tonalidades” (STEINER, 2005, p.264). Daí a controvérsia de que a alma, a chama viva de uma língua não pode ser traduzida. No entanto, os mesmos argumentos podem ser usados para a prosa, especialmente quando se trata de filosofia. Steiner (2005, p.266) coloca que

[a] compreensão da filosofia – não menos que a da poesia – é um exercício hermenêutico, uma busca e uma medida de confiança num chão lingüístico instável. Entre a metafísica ou o poema mais hermético e a prosa mais banal, a questão da traduzibilidade é apenas um grau. [...] Estritamente considerado, nenhum enunciado é completamente repetível (o tempo passou). Traduzir é compor, de segunda e terceira mão, a irrepetibilidade. *L'intraducibilità* é a vida do discurso.

As escolhas realizadas na tradução para a transferência do significado configura-se como um movimento hermenêutico que, conforme Steiner (2005, p. 317-321), pode ser dividido em quatro estágios. O primeiro, considerado vulnerável e psicologicamente arriscado, é o da confiança inicial na significação do texto, com base em experiências prévias, nas quais “isto” pode significar “aquilo”. O segundo estágio é o invasivo e extrativo; partindo de um postulado heideggeriano, a compreensão, o reconhecimento, a interpretação constituem um modo compacto, inevitável de ataque, um ato de apropriação de outra entidade. Em alguns casos, a invasão chega a exaurir o texto pela tradução, ao passo que, em outros, a tradução excede o original. O terceiro movimento é o incorporativo, com modulações de assimilação e acomodação do recém-adquirido, variando da completa domesticação ao permanente estranhamento. Ocorre que as apropriações compreensivas de outra língua ou cultura afetam nosso próprio ser. São os riscos da tradução, que se tornam perigosos se o movimento for incompleto. Daí a necessidade do quarto estágio, o vaivém do êmbolo, que completa o círculo. Conforme Steiner (2005, p. 321):

Nós nos “curvamos em direção” ao texto que está à nossa frente [...]. Cercamos e invadimos cognitivamente. Retornamos ao lar repletos e, portanto, desbalanceados, havendo causado desequilíbrio por todo o sistema ao retirar do “outro” e somar ao nosso – embora possivelmente com conseqüências ambíguas. O sistema está agora pendendo para um lado só. O ato hermenêutico tem de fazer compensações. Se é para ser autêntico, ele deve fazer a mediação entre troca e paridade reconstituída. O estabelecimento de

reciprocidade para reconstituir o equilíbrio é o coração do *métier* e a base moral da tradução.

Essas considerações nos ajudam na busca do terceiro ponto em que se realiza a fusão de horizontes culturais possibilitando a tradução, que tem um modelo de realização mais sistemático apresentado por Mário Laranjeira (2003). Em *A poética da tradução*, o autor compreende a tradução poética “como a reescritura de uma leitura do poema por um sujeito que tem a sua própria história social e individual” (LARANJEIRA, 2003, p. 123). Segundo ele (2003, p.124), “o sujeito da tradução opera o trabalho do traduzir que gera um texto seu. Mas esse trabalho se faz a partir da leitura de um texto que não é seu, leitura que é uma expedição às profundezas do texto alheio para roubar-lhe a centelha viva do fogo sagrado: a significância”. O conceito de significância é encontrado por Laranjeira em Riffaterre (1983, p.11-17) que a considera a maneira oblíqua de o texto gerar seu próprio sentido, ultrapassando o nível mimético e atingindo o nível semiótico. Ressalte-se que este autor reserva o termo “sentido” para a sucessão linear de unidades de informação do nível mimético e considera o poema um todo semântico unificado: “é o texto todo que constitui a unidade da significância”⁷ (RIFFATERRE, p. 17). Esta constitui a unidade formal e semântica que contém todos os sinais da obliquidade.

Laranjeira (2003) pensa a tradução como uma forma de gerar na língua de chegada um texto tão válido como o original, ou que seja apreendido em sua essência pela cultura que o recebe. Para tanto, concebe a fidelidade em tradução como algo dinâmico, e não como uma “simples superposição coincidente de duas estruturas-fora enquanto objetos”. A partir daí, estabelece quatro tipos de fidelidades tradutórias, a saber:

⁷ *C'est le texte entier qui constitue l'unité de signifiante.*

- a *fidelidade semântica*, isto é, o transporte do “sentido” de um texto em língua A para um texto em língua B;
- a *fidelidade lingüístico-estrutural*, ou seja, a preservação na reescritura dos jogos de significantes da cadeia original que constituam bases de apoio à significância;
- a *fidelidade retórico-formal*, em que a presença ou ausência de elementos tais como, metro, ritmo, rima, etc., inserem a poesia numa tradição cultural;
- a *fidelidade semiótico-textual*, que permite a passagem do nível mimético ao nível semiótico, caracterizando assim o texto como poema. (LARANJEIRA, 2003, p. 123-144).

Compartilhando essa perspectiva com o referido autor, acreditamos que uma tradução que mantenha os quatro tipos de fidelidades propostos, com ênfase na fidelidade semiótico-textual, produzirá um texto homogêneo ao texto de partida, na medida em que, por meio de um trabalho na cadeia dos significantes, seja capaz de dar autonomia e vida ao poema. Concordamos, igualmente, com Vizioli (1983, p. 109) que argumenta que a crença na impossibilidade de traduzir poesia, provavelmente, é relativa à “chamada ‘tradução literal’, que, negligenciando a carga emotiva das conotações, dos ritmos e das sonoridades, cuida apenas do aspecto superficial, denotativo, insuficiente para preservar as qualidades artísticas do texto original”, demonstrando, assim, as enormes dificuldades inerentes à tarefa do tradutor. Essa menção de Vizioli às qualidades sonoras e aos ritmos do texto nos remete a um dos três elementos que Ezra Pound (1977, p.11) distingue na poesia e os usa para o processo tradutório: a melopéia. De acordo com o autor, “as palavras são impregnadas de alguma propriedade musical [...], que orienta o seu significado”. Trata-se, portanto, de elemento praticamente intraduzível, diferentemente da “fanopéia”, que é “um lance de imagens sobre a imaginação visual” e está

relacionada com a imagética, com a atmosfera do poema, o que é recuperável na tradução. O terceiro elemento, a “logopéia”, é considerado “a dança do intelecto entre as palavras”, o contexto em que o leitor espera encontrá-las, refletindo a atitude do autor, o tom do poema, não podendo ser traduzido, embora possa ser parafraseado.

Deparamo-nos novamente, portanto, com a discussão sobre a (im)possibilidade de tradução de poesia. Mas afinal, o que vem a ser poesia? Qual a diferença entre poesia e poema? Estas questões sobre a linguagem poética e outras sobre os caminhos que tornam viável sua tradução serão tratados nas reflexões a seguir.

1.4 Poética e tradição cultural

No princípio, música, poesia e dança eram um todo. Essas manifestações poéticas se verificam desde a infância dos povos. Na época em que era ligada ao canto, a poesia era indiferenciada, anônima e coletiva. Ao dissociar-se da música e tornar-se a expressão de um indivíduo (o bardo), a poesia deixou de ser uma manifestação coletiva dos anseios de uma comunidade.

Essa ruptura se agrava no século XV. Com a invenção da imprensa, a poesia perdeu sua função na oralidade. Esta se tornou, então, mais uma operação mental, uma vez que a leitura geralmente é individual e silenciosa. Além disso, a escrita é um trabalho que implica reflexão, em que se procura utilizar a palavra precisa, diferentemente da fala que é mais natural. Desse modo, a tecnologia tomou

o papel do diálogo, desapareceu aquele que diz e aquele que ouve. Conforme Paz (1990b, p.116),

[o] homem é linguagem porque é sempre os homens, o que fala e o que ouve. Suprimir o sujeito que fala seria consumir definitivamente o processo de submissão espiritual do homem. As relações humanas já viciadas pelas diferenças de hierarquia entre os interlocutores, modificaram-se substancialmente quando o livro substituiu a voz viva, impôs ao ouvinte uma só lição e retirou-lhe o direito de replicar ou interrogar. Se o livro reduziu o ouvinte à passividade do leitor, estas novas técnicas tendem a anular o homem como emissor da palavra.

A linguagem escrita se torna soberana e o mundo das imagens desaparece sobreposto pelo da realidade. A interação passa a ser entre texto e leitor e a figura do poeta se esvanece. Nessas relações introspectivas e reflexivas, a linearidade do texto se impõe tornando a comunicação unívoca e estreita. A rebeldia da arte moderna advém justamente contra essa equivalência verbal. A crise em torno da palavra se instaura, pois ela não podia dar conta das realidades, deixando um vazio, e a poesia propende mais ao silêncio. Segundo Steiner (1988, p.40), “a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio”. A opinião de Van Gogh com relação à pintura pode ser estendida a outras expressões artísticas em geral, ao afirmar que “o pintor retrata, não aquilo que vê, mas o que sente. Aquilo que se vê pode ser transposto em palavras: aquilo que se sente pode ocorrer em um nível anterior à linguagem ou fora dela.” (apud STEINER, 1988, p.40-41). Na verdade, um quadro é algo mais que linguagem pictórica, assim como o poema é algo mais que a linguagem. Entrementes, o meio de expressão do poeta é a linguagem e só por meio dela poderá concretizar sua obra. Paz (1990a, p.23) explica que

[s]em deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido – o poema é algo que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só pode ser alcançado através da linguagem. O quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica. [...] Em resumo, o artista não se serve de seus instrumentos – pedra, som, cor ou palavra – como o artesão, a não ser que os use para que recuperem sua natureza original. Servidor da linguagem, qualquer que seja, transcende-a [...] produzindo a imagem. O artista é criador de imagens: poeta.⁸

Na modernidade, a linguagem da poesia é recriação constante. O poeta se torna um operador de enigmas, cuja solução cabe ao leitor encontrar por meio da consciência da leitura e da recuperação da qualidade histórica do poema. O poema assume, assim, a forma de uma interrogação. João Alexandre Barbosa (1986, p. 15) acredita que “consciência e história são vinculadas pelo mesmo processo de intertextualidade”, uma vez que a forma como a realidade se apresenta por meio da linguagem é influenciada pelas experiências individuais e culturais do indivíduo. As marcas da historicidade transitam de um poema a outro, de um poeta a outro. Para este crítico, “a linguagem do poema que se erige sobre a consciência da historicidade do poeta e da poesia, refazendo o nó das circunstâncias pela leitura das interseções culturais, é marcadamente crítica” (1986, p. 16). Deste modo, a significação do poema se encontra na conjunção do eu e do tu, na abrangência do horizonte cultural.

Mas qual a diferença entre poesia e poema? Dentre as tantas definições que Paz (1990a, p.13) traz sobre poesia, destacamos as seguintes:

Arte de falar em uma forma superior; linguagem primitiva.

⁸ [s]in dejar de ser lenguaje – sentido y transmisión del sentido – el poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje. Un cuadro será poema si es algo más que lenguaje pictórico. [...] En suma, el artista no se sirve de sus instrumentos – piedra, sonido, color o palabra – como el artesano, sino que los sirve para que recobren su naturaleza original. Servidor del lenguaje, cualquiera que sea éste, lo trasciende [...] produce la imagen. El artista es creador de imágenes: poeta.

*Regreso a infancia, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Analogía: o poema é un caracol de onde ressona a música do mundo e metros e rimas non son senón correspondencias, ecos, da harmonía universal. Voz do pobo, lingua dos escollidos, palabra do solitario.*⁹

Um poema é uma obra, a poesia é a essência, a revelação que emana das palavras. Um soneto, por exemplo, não é um poema, a não ser quando iluminado pela poesia, por meio do fio condutor e transformador da corrente poética que é o poeta. Por conseguinte, nem tudo que tem a forma de poema, tem poesia, explica Paz (1990a, p.14):

Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos costumam ser poéticos: são poesia sem ser poemas. [...] Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola em um produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é a criação, a poesia erguida. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem.¹⁰

Nesse sentido, contrapõe-se a liberdade criativa com a história literária que, segundo este teórico, aprisiona as obras em seus rótulos. Fala-se de formas épicas, líricas, dramáticas; contudo, esses artifícios não ajudam a entender, nem a compreender a poesia. São classificações externas. Apesar de se complementarem na produção literária, criação e técnica se distinguem, uma vez que a técnica é um procedimento que permite a repetição. Vários autores podem fazer um soneto,

⁹ *Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario.*

¹⁰ *Hay máquinas de rimar, pero no de poetizar. Por otra parte, hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas. [...] Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre.*

utilizando a mesma técnica de metrficação e versificação, ao passo a criação é única, singular.

De acordo com Paz (1990a, p.17), “o poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – isto é, o estilo de seu tempo – mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única”¹¹. A técnica faz parte de um processo histórico, se enquadra em uma história literária. Porém, o elemento distinto que separa um poema de tratado em verso é a poesia. “Só ela pode nos mostrar a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio”¹² (PAZ, 1999a, p. 21).

A poesia é algo mais sutil, irredutível, inapreensível, é a própria natureza humana que se materializa por meio do poema. O que torna Shakespeare tão atual após mais de quatrocentos anos é a essência de suas obras, a sua poesia, a natureza humana. Na poesia, isso se dá naturalmente, de uma forma que a história não é capaz de expor. Esta pode nos revelar um período de uma vida, mas as descrições continuam sendo exteriores. O poeta como mediador do processo nos conduz ao cerne, criando uma pluralidade de imagens. A transformação é inevitável quando se adentra o campo poético. Sem deixar de ser palavra, o poema transcende os limites da linguagem, se converte em imagem, permitindo ao vocábulo retornar à sua natureza original.

Nas mãos do poeta hábil, palavras, sons, cores, tudo se transforma. O que é envolvido no círculo da poesia transmuta-se, não em outra coisa, mas a mesma, em sua natureza original. “Ser ‘outra coisa’ quer dizer ser a ‘mesma coisa’: a coisa mesma, aquilo que real e primitivamente são.” (PAZ, 1999a, p.26). Nesse sentido é que Paz define, inicialmente, poesia como “linguagem superior e primitiva”.

¹¹ *el poeta utiliza, adapta o imita el fondo común de su época – esto es, el estilo de su tiempo – pero transmuta todos esos materiales y realiza una obra única*

¹² *Sólo ella puede mostrarnos la diferencia entre creación y estilo, obra de arte y utensilio*

É devolver a matéria ao que é, negando sua utilidade. Como expressa o autor, “o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador” (PAZ, 1990a, p. 26), é a volta ao ser tão natural quanto a água e o sonho. A poesia se configura como a volta do homem ao seu estado natural:

No poema, a linguagem recupera sua originalidade inicial, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os significativos. A palavra, enfim em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de estourar no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria.¹³ (PAZ, 1990a, p. 22)

Essas considerações assemelham-se as de José Paulo Paes que articula a poesia com o princípio mítico do mundo e da criação da língua adâmica. Paes (1990, p.47) diz que

[a] tarefa primordial da poesia tem sido sempre a de tentar reparar essa perda ou pecado lingüístico original fazendo o socioleto alienante reverter ao idioleto primevo em que nome e coisa formavam uma unidade a tal ponto íntima que o nome assumia por assim dizer a materialidade de coisa. [...] Precisamente porque aspira ao idioleto originário, o poeta está sempre redescobrimdo o mundo, vendo-o como se nunca ninguém o tivesse visto antes, como se fosse ele o primeiro homem sobre a face da Terra.

O autor sustenta ainda haver, nesse itinerário pós-edênico do poeta, “um paralelo simétrico, mas inverso, no itinerário do tradutor recriador” (PAES, 1990, p. 48). Acrescenta ele:

¹³ *En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a los significativos. La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia.*

Aquele forceja por preservar, no socioleto, o idioleto; este parte de um socioleto (a língua-fonte) rumo a outro socioleto (a língua-meta), para neste tentar reconstruir o idioleto virtual naquele. Só que, por força da refração lingüística – o trânsito por meio de diferente densidade –, reconstrói não o mesmo idioleto, mas outro, equivalente dele e congenial da língua-meta. (PAES, 1990, p.48)

Manoel de Barros, como já antecipado, recorre ao mito para reconstruir a realidade pela expressão da linguagem poética, num movimento cosmogônico, em busca do tempo primordial. Para tanto, criou seu idioleto, que traz seu estilo, revela a sua maneira individual de expressar-se, a sua marca pessoal que o diferencia dos demais. Segundo Cohen (1978, p. 16), “[é] estilo aquilo que não é corrente, normal, conforme ao ‘padrão’ usual; mas não impede que o estilo, tal qual é praticado pela literatura, possua um valor estético”. Conferimos atenção, sobretudo, aos “operadores poéticos”, como os denomina Paes, uma vez que, na tradução de poesia,

[n]ão se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores poéticos nele presentes, sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a sua poeticidade mesma (PAES, 1990, p. 37).

Os recursos retóricos não se constituem como meros ornamentos, que possam ser dispensados sem corromper o discurso. Veremos, a seguir, características do idioleto barrosiano e as estratégias empregadas para sua tradução em línguas inglesa, espanhola e francesa.

2. A (RE)CRIAÇÃO DO IDIOLETO MANOELÊS

Escrevo o idioleto manaelês archaico¹⁴ (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (LSN, p.43)

A análise da obra traduzida do poeta será dividida em três partes, enfocando, respectivamente, os desvios na percepção poética e na visibilidade, a linguagem peculiar usada e o cenário pantaneiro apresentado nos poemas. Antes de adentrarmos no texto em línguas estrangeiras, porém, faz-se indispensável um breve comentário acerca da poética de Manoel de Barros, assim como das traduções encontradas e dos autores dessas versões.

2.1 Manoel de Barros e seus versos

Manoel de Barros é considerado um dos maiores poetas brasileiros vivos. Nascido no Beco da Marinha, em Cuiabá (MT) em 1916, mudou-se para Corumbá (MS) ainda na sua infância. Aos oito anos, foi mandado para estudar em colégios de padres no Rio de Janeiro. Na adolescência, foi a Bolívia e ao Peru e, em seguida, aos Estados Unidos para estudar cinema e pintura no Museu de Arte Moderna em Nova York, onde entrou em contato com a vanguarda artística da época. Escreveu seu primeiro poema aos 19 anos, mas sua revelação poética ocorreu aos 13 anos

¹⁴ Falar em archaico: aprecio uma desviação ortográfica para archaico. Estâmago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estâmago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés. (Nota do autor) no texto original.

de idade quando ainda estudava no Colégio São José dos Irmãos Maristas. Em 1949, após terminar seu curso de Direito, retorna ao Pantanal para trabalhar nas terras que herdou de seu pai, onde reside até hoje.

Sua vida dedicada à poesia rendeu-lhe mais de 15 livros dos quais *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937, foi o primeiro. A segunda publicação só viria cinco anos mais tarde, em 1942, com *Face imóvel*. As próximas publicações tiveram uma boa distância de tempo, quatorze anos mais tarde, em 1956, com seu terceiro trabalho intitulado simplesmente de *Poesias*. Além dessas obras, foram publicados *Compêndio para uso de pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Matéria de poesia* (1970), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Poesia quase toda* (1990), *Concerto a céu aberto para solo de aves* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Ensaio fotográficos* (2000), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001). Em 1999, Manoel de Barros inicia a publicação de poesias para crianças com *Exercício de ser criança*. Em seguida, vieram *O fazedor de amanhecer* (2001), *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001), *Memórias inventadas: a primeira infância* (2003), *Cantiga de por um passarinho à toa* (2003), *Poemas Rupestres* (2004), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) e *Poeminha em língua de brincar* (2007).

Apesar de seu primeiro livro ter sido editado em 1937, Manoel de Barros foi reconhecido tardiamente como poeta, na década de 1980, por críticos e personalidades como Antonio Houaiss, Millôr Fernandes e Ênio Silveira, quando teve seus poemas divulgados em *Arranjos para assobio*. A partir daí, despertou o interesse do público e alcançou a consagração da crítica, apesar de timidamente. Atualmente, tem se destacado como um dos escritores contemporâneos mais

premiados, com distinções como Jabuti, Nestlé e Associação Paulista dos Críticos de Arte.

O universo poético de Manoel de Barros é formado por coisas banais retiradas do cotidiano do Pantanal, local ancestral onde os seres miúdos e os animais silvestres reinam e compõem um bestiário particular. O cenário é o da floresta, do mato embrenhado, das extensões dos rios. Tudo se mistura num processo de troca e sinestesia. A natureza se humaniza, confundindo-se com o próprio homem. Vem daí o dom a que foi eleito: “Deus disse: Vou ajeitar a você um dom/ Vou pertencer você para uma árvore./ E pertenceu-me. (RAC, p. 61).

O poeta recebeu o dom de ser árvore pela palavra e, como pertencente à natureza, pode transmutar seus diferentes reinos: animal, vegetal e mineral. Desse modo, ele se torna o porta-voz de um mundo mágico e insólito. Averso às repetições e ao uso de expressões surradas, inventa a natureza com sua linguagem mutiladora, transfigurando-a com “o feitiço das palavras”. Segundo Manoel de Barros, “temos que enlouquecer o nosso verbo, adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza. Humanizá-la.” (LI, orelhas).

A poética barrosiana se constitui de um idioleto próprio, de um linguajar prosaico aparentemente informal e despojado. O fato é que Barros expõe a palavra a um burilamento constante, subjugando-a aos seus propósitos criadores. Na elaboração de sua arte, as inovações vão desde neologismos de significado a alterações da função e da forma gramatical. Percebe-se uma hostilidade à frase estruturada com uma sintaxe e vocábulos comuns. Além da criação de neologismos, uma das marcas de sua poética, o poeta dá nova vida aos termos arcaicos relegados ao esquecimento, removendo os limos que aí se incrustaram ao longo dos

tempos, buscando o silêncio anterior à sua formação. Bachelard (1996, p.3-4)

explica que

[a] poesia é um dos destinos da palavra. Tentando sutilar a tomada de consciência da linguagem ao nível dos poemas, chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir as idéias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem. [...] Desde que uma imagem poética se renova, mesmo em um só de seus traços, manifesta uma ingenuidade primordial.

Na busca desse mundo edênico, onde a “coisa” está latente, sonho e realidade se misturam nos textos de Manoel de Barros. A fragmentação da realidade no mundo moderno é representada não pela lógica racional, por um estilo informativo, puro e simples, mas por oposição, como um espelhamento. Assim, o poeta devaneia, criando um universo de imagens exacerbadas. No poema VIII de O guardador de águas (GEC, p.299), o poeta explicita sua profissão de fé:

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica,
inaugural –
Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às
crianças que foram
Às rãs que foram
Às pedras que foram.
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua.
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?
Seria uma demência peregrina.

Essa forma de encarar o mundo advém de influências do surrealismo, o último movimento da vanguarda européia. O movimento origina-se a partir de tendências do expressionismo, como a revalorização do passado, redescobrimdo

escritores como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, entre outros, motivados pelo *esprit nouveau*. Ambos os movimentos, conforme Teles (1992, p. 170),

[...] buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral, da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais. Daí a recorrência à magia, ao ocultismo, à alquimia medieval na tentativa de se descobrir o homem primitivo, ainda não maculado pela sociedade.

Disso resultam as imagens exacerbadas do poeta, tão afins a esse movimento. André Breton (*apud* TELES, 1992, p.188), em seu *Manifesto do Surrealismo*, retoma um texto de Pierre Reverdy¹⁵ para precisar sua definição de imagem poética:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais longínquas e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética... etc.¹⁶

Seja qual for a força do cenário, a imagem reproduz em sua literalidade perceptiva o espetáculo significado de que é o significante. Na opinião de Antonio Houaiss, ao comparar o poeta a São Francisco de Assis, “sob a aparência surrealista, a poesia de Manoel de Barros é de uma enorme racionalidade. Suas visões, oníricas num primeiro instante, logo se revelam muito reais, sem fugir a um substrato ético muito profundo” (NOGUEIRA JR., 2007). Tal superação dos limites da razão e da consciência humana é uma característica da cultura da nossa época.

¹⁵ Pierre Reverdy, *L'image*, Nord-Sud, n. 13, mars 1918; reeditado em Nord-Sud, Paris, Flammarion, 1975, p. 73.

¹⁶ *L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.*

De acordo com Steiner (2005, p. 218), “o surrealismo, o *lettrisme* e a ‘poesia concreta’ avançaram para quebrar a associação não só entre palavra e sentido, mas também entre signos semânticos e aquilo que pode ser dito”.

Daí a associação de diferentes impressões sensoriais. Na interpretação de Chisini [199-], a originalidade da obra barroiana reside na transfiguração do real por meio de recortes de envolvimentos sinestésicos:

Olhar, ouvir, tatear, cheirar, degustar são sentidos que interpenetram essas correspondências inusitadas. Por isso o teor poético realiza trançados perceptivos, fiados pela colocação justa da palavra, que ata, desata as pontas, os limites dos fios imaginários autorais. Entre convergências e divergências dos sentidos realiza-se o ato poético, o qual amarra-se com sugestivos pontos os temas universais, calcado nas formas emblemáticas da vida regional.

O poeta se vale do substrato pantaneiro revigorado pelos filtros da linguagem poética, destilando daí as manifestações da linguagem e das tradições locais. O linguajar de Manoel de Barros retoma a fala dos humildes, das crianças, da pureza da linguagem desprovida de todo empolamento. Seu protesto não é para negar toda a história e regras de seu tempo. Pelo contrário, ele as reutiliza – o que é descartado é reelaborado em sua linguagem poética, caracterizada por inversões, elipses, neologismos, construções sintáticas simples permeadas de traços de erudição. Isso representa uma renovação lingüística absoluta.

O jogo lúdico com as palavras, criado pelo poeta, desconstrói a gramática normativa à maneira de crianças a experimentar novas travessuras. Manoel de Barros explica que na infância:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.
A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.
O truque era só virar bocó.
(LSN, p.11).

A criança, na sua inocência, é capaz de transformar a palavra, “fabricar” poesia pura, criando novas imagens. Porém, o que parece despropósito está imbuído de profundo estudo e conhecimento da língua e suas transformações. Segundo o “Padre Ezequiel”, o primeiro professor de agramática do poeta, “Gostar de fazer defeitos na frase é muito/ saudável, [...] Há que apenas saber errar bem o idioma (LI, p.87)”. E isso ele faz com maestria.

O poeta está constantemente em busca dessa infância em sua poesia, da palavra em seu sentido original. Note-se que, no poema “A língua mãe” (FA), a estética da valorização da língua original afeta a percepção de mundo de Manoel de Barros: “Não sinto o mesmo gosto nas palavras:/ *oiseau* e pássaro./ Embora elas tenham o mesmo sentido./ Será pelo gosto que vem de mãe? De língua mãe?” Em seguida ele explica: “(Faço este registro/ porque tenho a estupefação/ de não sentir com a mesma riqueza as/ palavras *oiseau* e pássaro)/ Penso que seja porque a palavra pássaro em/ mim repercute a infância/ E *oiseau* não repercute”. Vejamos o poema na íntegra:

Não sinto o mesmo gosto nas palavras:
oiseau e pássaro.
Embora elas tenham o mesmo sentido.
Será pelo gosto que vem de mãe? de língua mãe?
Seria porque eu não tenha amor pela língua
de Flaubert?
Mas eu tenho.
(Faço este registro
porque tenho a estupefação
de não sentir com a mesma riqueza as
palavras *oiseau* e pássaro)
Penso que seja porque a palavra pássaro em
mim repercute a infância
E *oiseau* não repercute.
Penso que a palavra pássaro carrega até hoje
Nela o menino que ia de tarde pra
debaixo das árvores a ouvir os pássaros.
Nas folhas daquelas árvores não tinha *oiseaux*
Só tinha pássaros.
É o que me ocorre sobre língua mãe.

Gadamer (2005, p.357-38) discute esse estranhamento em uma língua estrangeira, devido ao hábito que nos é familiar no uso da linguagem cotidiana, esclarecendo que “o que nos faz parar e perceber uma possível diferença do uso da linguagem é só a experiência do choque que um texto nos causa – seja porque ele não faz nenhum sentido, seja porque seu sentido não concorda com nossas expectativas”. Percebe-se, assim que o enigma para a compreensão causada pela diferença entre o uso costumeiro da linguagem e seu uso textual e, conseqüentemente, para a tradução, “implica sempre colocar a opinião do outro em alguma relação com o conjunto das opiniões próprias”, estar receptivo à alteridade do outro.

2.2 Versos em exportação

Os desfazimentos lingüísticos de Manoel de Barros, de acordo com o próprio poeta, é um dos motivos que dificulta a publicação de seus poemas em outras línguas, que torna sua poesia de difícil tradução. Mas justamente aí está sua genialidade, o que diz e como diz, a sua inventividade verbal. Em uma entrevista à revista *Poesia sempre*, ao ser questionado se os produtos de sua oficina poderiam ser considerados de exportação, Manoel de Barros (1999, p. 194) responde:

Os meus desobjetos penso que sejam de difícil exportação. Quem vai comprar um “alicate cremoso”, quem? Quem vai me traduzir para ser exportado? Sou um poeta mais adversativo do que demonstrativo. Se os outros idiomas cultos fossem tão transitivos como o nosso, como a língua dos Guatós, por exemplo, aí eu seria mais exportável.

No entanto, seus “produtos exóticos” estão ganhando terreno no exterior, ainda que timidamente. Da pesquisa que realizamos, verificamos que não é abundante a obra traduzida do poeta. Das traduções encontradas, a obra *O Livro das Ignorâncias* (1993) foi a mais traduzida. Alguns poemas desse livro constam da antologia *Todo lo que no invento es falso*, organizada e traduzida por Jorge Larrosa, que habita em Barcelona, na Espanha. Nessa edição bilíngüe, constam ainda fragmentos de *Arreglos para silbido* (1982), *El guardador de águas* (1989), *Concierto a cielo abierto para solo de ave* (1991), *Libro sobre nada* (1996) e *Ensayos fotográficos* (2000). Ao comentar sobre sua tradução, Larrosa (TQNI, p.20) revela que foi obrigado a deixar alguns poemas que considerava *bellísimos* por não ter sido capaz de tornar legível o caráter altamente idiomático¹⁷ do vocabulário de Manoel de Barros. Além disso, algumas coisas e animais não existiam em seu país e preferiu não abusar de notas explicativas com termos botânicos ou zoológicos, apesar de que, em alguns momentos, faz uso desse recurso. Quando necessário, utilizou notas de fim de página. Outro problema encontrado pelo tradutor foi a transposição das descrições, dos pedaços de fala, ou dos escritos de personagens como Bernardo, João, Felisdônio, Apuleio, e dos paratextos que compõem o texto principal. Larrosa (TQNI, p.21) confessa:

Este livro é algo assim como uma breve antologia recente de alguns dos poemas cuja tradução creio ter conseguido apenas sem necessidade de notas, sem recorrer a paráfrases, desfazendo-os sem perder muito de seu contexto, tentando manter a extrema tensão lingüística do poema e deixando transparecer tanto a força do português como o extremo rigor das violências que o poeta faz a sua língua.¹⁸

¹⁷ A seleção de poemas, por parte de Larrosa, que não causassem grandes dificuldades para a tradução, justifica o fato de o cotejo entre o original e a tradução não ter resultado em análises mais diferenciadas.

¹⁸ *Este libro es algo así como una breve antología reciente de algunos de los poemas cuya traducción creo haber conseguido apenas sin necesidad de notas, sin recurrir a paráfrasis, desgajándolos sin demasiada pérdida de su contexto, tratando de mantener la extrema tensión*

Larrosa abre o livro com “Uma didática da invenção”, poema que considera ser o que melhor expressa a poética barrosiana, e termina com “Auto-retrato falado”, por ser um dos mais citados por estudiosos e críticos de Manoel de Barros. Ambos os poemas são de *O livro das ignoranças*. Em seus agradecimentos, ele elogia as belezas do Brasil e a alegria e hospitalidade do povo brasileiro e admite que traduzir Manoel de Barros foi uma experiência ímpar, primeiramente, por não ser ele um tradutor e, segundo, pela oportunidade que lhe permitiu “apalpar as intimidades” das duas línguas. Ressaltamos que Larrosa é um teórico que se interessa pela tradução como educação, com livros publicados inclusive em português: *Linguagem e educação depois de Babel*, *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*, *Estudar = estudar*, dentre outros. Em seu livro *Leer es traducir*, Larrosa apresenta a tradução, e principalmente a tradução literária, como um exercício mais que didático, pois influencia na formação do indivíduo.

O livro das ignoranças também foi traduzido na íntegra para o francês por Celso Libânio com o título *La parole sans limite (Une didactique de l'invention)*, o que comprova a popularidade deste livro. O tradutor é um brasileiro que trabalha na Embaixada do Brasil na França, portanto, conhecedor das duas culturas e línguas. A primeira página antes do prefácio apresenta uma nota esclarecendo a patronagem da publicação:

Esta obra foi publicada com o apoio do Centro de trocas de informação sobre a tradução literária da UNESCO, que encoraja a tradução literária como instrumento de promoção da diversidade cultural e como meio de conhecimento e de diálogo entre as culturas e os povos¹⁹.

lingüística del poema y dejando transparentar tanto la fuerza del portugués como el extremo rigor de las violencias que el poeta le hace a su lengua.

¹⁹ *Cet ouvrage a été publié avec l'aide du Centre d'échange d'information sur la traduction littéraire de l'UNESCO qui encourage la traduction littéraire en tant qu'instrument de promotion de la diversité culturelle et en tant que moyen de connaissance et de dialogue entre les cultures et le peuples.*

Trata-se, portanto, de um reconhecimento do papel de Manoel de Barros na Europa, levando-se em conta a importância da organização internacional. Salientamos que Lefevere (1992b) considera a patronagem um dos mecanismos de controle do sistema literário capaz de influenciar a canonização de certas obras e impedir a divulgação de outras. A escolha da obra de Manoel de Barros como parte da Coleção Unesco torna-o um poeta visível no mundo de língua francesa.

Ao passo que Larrosa se limitou a traduzir apenas os poemas que não apresentassem aspectos culturais de difícil transposição, Libânio foi mais ousado e traduziu o livro completo. Procurou também preservar a integridade dos versos, utilizando poucas notas explicativas de fim de texto, apenas 12 no livro todo, para esclarecer ao leitor que se tratava de um animal, uma cidade ou um nome inventado. Devido à proximidade das línguas, a tradução se torna mais provável de ser bem sucedida que em uma língua de raiz germânica, como a língua inglesa, por exemplo, em que a equivalência semântica e sintática é mais problemática.

Encontramos ainda alguns versos de *O livro das ignorâncias* traduzidos para o inglês por João Rache, no volume bilíngüe *Para encontrar o azul eu uso os pássaros/ to find blue I use birds* (PEA, 2000). Por ser um fazendeiro que habita a região do Pantanal e por ter morado por algum tempo na Inglaterra, Rache possui os conhecimentos lingüísticos e culturais sobre as duas línguas, que podem contribuir para o sucesso da empreitada da tradução.

É a única versão em língua inglesa de poemas de Manoel de Barros publicados em um livro até o momento. Nesse trabalho patrocinado pela Petrobrás, as imagens capturadas pelas lentes de Asa Roy e Osmar Onofre são interpretadas por Manoel de Barros. Alguns poemas foram produzidos especialmente para o livro, ao passo que outros já haviam sido publicados em diferentes épocas. Na introdução,

“Aliados do Pantanal”, o editor da Petrobrás comenta que “[se] o olhar do fotógrafo capta sabiamente ângulos inusitados, o olhar do poeta capta o invisível, a beleza escondida e menos óbvia, [...] mas que encanta pelo seu mistério”, enaltecendo a obra dos artistas.

Com relação à tradução, no entanto, não há alusão ao tradutor nos textos introdutórios. Os nomes do autor e dos fotógrafos aparecem nas primeiras páginas, em letras garrafais, ao passo que tivemos dificuldade para identificar o tradutor, pois seu nome só é mencionado no final do livro, em meio aos créditos, em letras minúsculas. A invisibilidade do tradutor (VENUTI, 1995) evidencia a desvalorização do exercício da tradução, considerada um subproduto, uma traição, uma cópia empobrecida do texto original, como resultado de concepções teóricas tradicionais que abordam a tradução em termos de equivalência e não de diferenças – lingüísticas, culturais, ideológicas etc (RODRIGUES, 2000).

Na introdução da edição bilíngüe *para encontrar o azul eu uso os pássaros/ to find blue I use birds*, a cultura pantaneira representada pelos versos exuberantes de Manoel de Barros é antecipada pelas palavras do editor:

Como falar do Pantanal? A poesia de Manoel de Barros, fugindo aos adjetivos fáceis, fala de lembranças, de infância, de vivências e deixa a emoção aflorar. Só ela pode ser justa com a natureza. Só a sua força pode criar palavras que parecem pequenas face à exuberância da vida que é sempre maior, mais poderosa que qualquer expressão. Mas a ousadia e a emoção de Manoel de Barros não se deixam intimidar e insistem... (PEA)

Além desse livro em língua inglesa, encontramos outro álbum de fotografias de Araquém Alcântara com textos bilíngües sobre o Pantanal, em que constam alguns versos introdutórios e um poema, “Agroval”, traduzidos por João Rache para o inglês. Encontramos também um artigo de José Geraldo Couto (1999),

Beyond the Pantanal, na revista digital *Brazilian Literature*, de setembro de 1999, com o poema “Biografia de Orvalho”. Na revista espanhola *El Paseante* (1988), deparamo-nos com uma entrevista de Carlos Emilio Corrêa Lima a Manoel de Barros, acompanhada da tradução de Mario Merlino dos poemas “Sabiá com trevas”, “Páginas 13, 15 e 16 dos 29 escritos para conhecimento do chão através de São Francisco de Assis”, “Caminhada” e “Agroval”. No artigo *L’exercice poétique de l’innocence* (RIAUDEL, 1989) da revista *Infos Brésil* de janeiro de 1989, publicada em Paris, a obra de Manoel de Barros é apresentada, juntamente com alguns poemas da parte III do livro *Matéria de Poesia* (MP, 2001) traduzidos por Michel Riaudel. Diferentemente da versão espanhola de Larrosa (TQNI, 2002), em nenhuma dessas traduções consta qualquer comentário do tradutor sobre o trabalho realizado.

Uma vez situados o autor e as obras traduzidas que constituem o corpus de nosso estudo, empreenderemos a análise do estilo ímpar de Manoel de Barros traduzido em língua estrangeira. Como já mencionado, serão enfatizados traços característicos da obra do poeta que nortearão cada tópico desenvolvido.

2.3 Percepção poética e visibilidade

O que mais chama atenção, num primeiro momento, nos poemas de “Didática de invenção” de *O livro das ignorâncias* – livro que é destacado neste tópico em virtude do número de traduções encontradas – é a ausência de títulos precedendo o texto. Diferentemente de outras obras do autor, em que os títulos dos poemas são bem extensos, neste livro, os poemas são apenas numerados.

Lembramos que o título figura entre os indicadores formais da poesia, e uma das suas funções é introduzir o tema do texto de uma forma sintética para informar o leitor e facilitar o acesso ao seu conteúdo. Um poema resulta da transformação de uma *matriz*, de uma estrutura latente no texto, que pode ser indicada pelo título. Geralmente, o poema é a expansão dessa matriz. Riffaterre (1983, p. 33) coloca que o título desempenha “o papel de interpretante que cria a significância do poema”²⁰. Busca-se então uma similaridade entre o título e o poema, uma equivalência que se estabeleça, graças a esse interpretante, por meio de uma leitura retroativa. Essa leitura hermenêutica implica ultrapassar as fronteiras da mimese – a sucessão linear de unidades de significação – para atingir o nível semiótico – a obliquidade advinda das perturbações na linearidade, percebida retroativamente. Repetimos que, para Riffaterre (1983, p.17), “[é] o texto inteiro que constitui a unidade de significância”²¹. A ausência de um título se torna, então, um fator de desaprendizagem – tão cara a Manoel de Barros –, pois geralmente ele constitui o tema geral do qual todas as idéias do discurso são os predicados, o todo do qual elas são as partes. Assim, o leitor aborda o texto poético sem uma palavra esclarecedora que o auxilie a decifrar as inovações da inventividade barrosiana.

A opção pela não inclusão de título em poemas, todavia, não é exclusiva de Manoel de Barros e é aceita por teóricos. Segundo Cohen (1966, p. 136) “enquanto todo discurso em prosa, científica ou literária, recebe necessariamente um título, só o poema se permite dispensá-lo”. A coerência linear do pensamento científico não é a mesma da poesia, principalmente da poesia moderna, onde mesmo a ausência de um elemento é significativa. Sem o título, o leitor se depara com um texto limpo de *pré-conceitos* que influenciariam sua leitura inicial.

²⁰ [...] *le rôle d'interprétant qui crée la signification du poème.*

²¹ *C'est le texte entier qui constitue l'unité de signification.*

Não dependendo propriamente de uma tradução interlingual, esse traço barroiano aparece em poemas traduzidos cujo original não traz título, como vemos, a seguir, no poema I de *O livro das ignoranças*, transcrito em português e em sua tradução, respectivamente para o espanhol e para o francês:

I

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
 - b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
 - d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
 - e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos
 - f) Como pegar na voz de um peixe
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.
- Etc
etc
etc
Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.
(LI, p.09)

I

I

Para palpar las intimidades del mundo es preciso saber:

- a) Que el esplendor de la mañana no se abre a cuchillo*
 - b) el modo como las violetas preparan el día para morir*
 - c) Por qué será que las mariposas de bandas rojas tienen devoción por túmulos*
 - d) Si el hombre que toca en la tarde su existencia en un fagot, tiene salvación*
 - e) Que un río que fluye entre dos jacintos lleva más ternura que un río que fluye entre dos lagartos*
 - f) Cómo entrar en la voz de un pez*
 - g) Cuál es el lado de la noche que humedece primero.*
- Etc
etc
etc
Desaprender ocho horas al día enseña los principios
(TQNI, p. 24)*

Pour sonder les intimités du monde il faut savoir :

- a) Que la splendeur du matin ne s'ouvre pas avec un couteau*
 - b) La façon dont les violettes préparent le jour pour mourir*
 - c) Pour quelle raison les papillons striés de rouges ont de la dévotion pour les tombes*
 - d) Si l'homme qui, le soir, joue son existence sur un basson, trouve le salut*
 - e) Qu'une rivière coulant entre deux jacinthes charrie plus de tendresse qu'une rivière coulant entre deux lézards*
 - f) Comment tenir la voix d'un poisson*
 - g) Quel est le côté de la nuit qui s'humidifie le premier*
- etc
etc
etc
Désapprendre 8 heures par jour enseigne les principes.
(LPSL, p.19)*

Importa esclarecer que iniciamos a análise da obra traduzida de Manoel de Barros por esse item porque concordamos com Laranjeira em que as marcas exteriores do poema devem ser mantidas pelo tradutor; caso contrário, o texto traduzido deixa de ser uma tradução para transformar-se em uma recriação livre. Entre essas marcas, o teórico inclui “os caracteres tipográficos usados, a distribuição de versos, a repartição ou não do poema em estrofes, a presença ou ausência da maiúscula no início dos versos ou no corpo do texto, a presença ou ausência de pontuação” (LARANJEIRA, 2003, p. 101). O autor trata a organização textual do poema como “visilegibilidade”, sendo esta responsável pela “geração do ‘efeito de poesia ou do efeito-poema’”. Assinala Laranjeira (2003, p. 101): “Ao olhar para a página em que se insere o texto, ‘vê-se’ que se trata de um poema e não de um artigo de jornal, de uma carta ou de um conto, e isso já cria a predisposição, no leitor, para uma ‘leitura poética’ e não outra”.

Nesse sentido, a leitura do poema anteriormente transcrito nos surpreende pela estranha disposição espacial dos versos. Verifica-se que o poema do texto original é formado por uma lista de coisas que é preciso saber para que a desaprendizagem se realize. Os textos traduzidos para o espanhol e para o francês apresentam a mesma estrutura de lista.

De acordo com Delas e Filliolet (1973, p.175), “a espacialização impõe uma percepção global das ‘dimensões’ poéticas”²². Acrescentam os autores que “o espacialismo é a animação poética dos elementos lingüísticos sem exceção”²³. A esse respeito, Chociay (1974, p. 200) argumenta que “nos poemas literalmente ‘modernos’ desaparece a armação rígida das cadências e a submissão dos versos à métrica, instaura-se a pesquisa e valorização dos efeitos de grafia e de espaço”.

²² *La spatialisation impose une perception globale des « dimensions » poétiques.*

²³ *Le spatialisme est l'animation poétique des éléments linguistiques sans exception.*

Um texto em forma de versos cria uma predisposição do leitor para uma leitura poética. No entanto, a poética de Manoel de Barros subverte até mesmo nesse aspecto, pois a poeticidade não se encontra na forma prosaica de enumerar o que fazer, mas na maneira diferente de falar das coisas naturais e comuns. Ele coloca em questão o próprio sentido de fazer uma lista. Para Cohen (1966, p. 38) “um poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de idéias, mas de palavras. Todo seu gênio reside na invenção verbal”. A linguagem poética constitui-se, deste modo, como um desvio em relação à linguagem cotidiana. Ainda com relação à linguagem poética, Compagnon (1999, p.42-43) explica:

A literariedade (a desfamiliarização) não resulta da utilização de elementos lingüísticos próprios, mas de uma organização diferente (por exemplo, mais densa, mais coerente, mais complexa) dos mesmos materiais lingüísticos cotidianos. [...] As formas literárias não são diferentes das formas lingüísticas, mas sua organização as torna (pelo menos algumas delas) mais visíveis.

No que tange à tradução, percebe-se que as palavras do poema não apresentaram obstáculos para a equivalência entre as línguas em uma leitura linear, mimética. Porém, em uma leitura retroativa, do ponto de vista semiótico, as imagens oníricas causaram algumas agramaticalidades no texto despertando nossa atenção. Sustenta Laranjeira (2003, p.89-90):

Essa “linguagem ordenada ou arranjada de maneira diferente” da comum, ou seja, *agramatical*, é justamente a linguagem que ultrapassa as barreiras da mimese e essa “gramática diferente”, que daria conta do que a gramática comum não dá, seria uma *gramática da significância*. Essa gramática, situada no nível da semiose, tem de tomar o texto, o poema – e não a frase – como unidade de integração e de geração de sentidos internos, único nível capaz de positivar as agramaticalidades de maneira a aceder a essa “maneira oblíqua de significar” que é a marca da poesia (grifos do autor).

As instruções constantes no poema são para que aprendamos a “apalpar as intimidades do mundo”. A intimidade está ligada com sentimentos de afeto, é a base da amizade e uma das fundações do amor. A intimidade também pode ser identificada como a familiaridade com a cultura e os interesses de um povo, suas vivências, sua história. Nesse sentido, a intimidade varia consoante o contexto espacial, temporal, ou histórico. Conhecendo esses vários aspectos, poderia se saber como alguém responderia em diferentes situações.

Percebe-se, já pelo primeiro item da lista, que o poeta está engajado em um clamor pela paz. Quando o eu lírico diz: “Que o esplendor da manhã não se abre com faca”, entende-se que a luz para um novo mundo não se dá pela violência. A morte ideal seria como o fenecer de uma flor: “O modo como as violetas preparam o dia para morrer”. Ainda podemos associar a fragilidade das “borboletas” com os inocentes que se mancham de sangue, “de tarjas vermelhas”, perecendo nos conflitos mundiais.

Ao nos depararmos com o verso “Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação”, percebemos que o verbo tocar está sendo usado de uma forma inusitada. Tocar um fagote é natural, mas “tocar a existência num fagote” causa um certo estranhamento. E o que isso teria a ver com salvação?

O fagote é o mais grave dos instrumentos musicais de sopro. Seu corpo é de madeira com as chaves de metal. Originou-se de instrumentos utilizados desde a Idade Média, e foi incorporado na orquestra no século XVII. Entrementes, este vocábulo deriva do Latim *facus* que significa “feixe”. No francês arcaico, um *fagot* era um feixe de gravetos, geralmente usado para fazer as piras de funerais ou para queimar os heréticos. Aqueles que abjuravam tinham que usar a figura de um *fagot* em suas mangas, representando o fogo purificador que levaria à salvação. Daí o

questionamento do poeta sobre a salvação do homem. A ambigüidade do termo, que em sua origem remete à fogueira da Santa Inquisição e, na atualidade, é usado como instrumento musical, permite um jogo de palavras. Além disso, “tocar” pode significar que a pessoa foi sensibilizada, comovida, abalada. Assim, o fogo da purificação poderia “tocar” o ser a ponto de redimi-lo de seus pecados. Significativo também é o fato de que o homem “toca de tarde”, sugerindo a meia idade do homem, o entardecer de sua vida, quando já está mais maduro e responsável, ou ainda, que nunca é tarde para se redimir de seus pecados e iniciar uma nova vida, “o esplendor da manhã”.

Na tradução para o espanhol, *Si el hombre que toca en la tarde su existencia en un fagot, tiene salvación*, foi possível recuperar a mesma ambigüidade. Porém, a versão para o francês, *Si l'homme qui, le soir, joue son existence sur un basson, trouve le salut*, perde a relação entre “fogueira” e “salvação”, pois um *basson* é apenas um instrumento musical. O tradutor poderia ter optado por manter o vocábulo *fagot*, que ainda é usado na atualidade com o mesmo sentido de “feixe de gravetos”.

Em uma versão inglesa, – ressaltamos que esse poema não consta da antologia publicada em inglês – o vocábulo “fagote” causa ainda mais dificuldades. A denominação do instrumento musical em pauta seria *bassoon*, o que não propiciaria a ambigüidade assinalada. Poderia ser empregado *faggot*, que remete a “molho de paus”. No entanto, trata-se de um termo também usado na gíria para designar homossexuais.

A título de ilustração, segue uma tradução nossa para o inglês do poema em estudo. Sublinhamos que a análise em curso foi desenvolvida, sobretudo, após essa tentativa de reescritura:

I

To touch the intimacies of the world it is necessary to know:

a) That the morning splendor isn't opened with a knife

b) The way violets prepare the day to die

c) Why it is that red striped butterflies are devoted to tombs

d) If a man, that plays his existence in the afternoon in a faggot, can be saved

e) That a river that flows between two hyacinths carries more tenderness than a river that flows between two lizards

f) How to touch the voice of fish

g) What side of the night moistens first.

Etc

etc

etc

Unlearn eight hours daily teaches the principles.

(Tradução nossa)

Como se vê, de um modo específico, o tradutor “reexperencia” a evolução da própria linguagem, a ambivalência das relações entre a linguagem e o mundo, colocando à prova a natureza criativa e imaginária dessas relações.

No verso “Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos”, se considerarmos a simbologia do rio como “possibilidade universal de fertilidade, morte e renovação”, como o “curso da vida e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p.780), verificamos que persiste a idéia de paz por meio da amizade e do amor em meio à morte. Jacinto, uma personagem da mitologia, era um jovem mortal muito amado pelas divindades, principalmente por seu amigo Apolo. Certo dia, divertindo-se com um jogo, Apolo lançou um disco que atingiu Jacinto, ferindo-o mortalmente. Apesar de seus poderes divinos, Apolo não conseguiu reavivá-lo, mas prometeu que Jacinto viveria em seu canto e que se transformaria em uma flor. Assim, o sangue de Jacinto que manchara a erva se transformou numa flor de um colorido mais belo que a púrpura tíria. Jacinto

é uma flor muito semelhante ao lírio, porém, roxa. Nela foram gravados a saudade e o pesar de Apolo com o lamento “Ai! Ai!” que ele escreveu na flor. Assim, a amizade dos dois se eternizou nessa flor que renasce toda primavera lembrando seu destino (BULFINCH, 2002, p. 83-84). Partindo dessa leitura, a ternura dos amigos estaria atualizada e recontextualizada pelo poeta, ao comparar as imagens pantaneiras com o mito, sugerindo que os “rios” e “lagartos”, elementos da natureza, também necessitam de nossa afeição. Essa mesma interpretação é possibilitada pela leitura dos textos traduzidos.

Em seguida, as percepções sensoriais se misturam no verso “Como pegar na voz de um peixe”. Sabe-se que o peixe é um animal surdo e mudo, conseqüentemente, silencioso. O silêncio tem uma grande representatividade na poética barroiana, pois a ausência da linguagem remete ao princípio de tudo. Seria a volta a um estado de pureza primordial, a uma comunicação que transcende as palavras. Steiner (1988, p.30), em um ensaio sobre a crise da palavra, esclarece que

o mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem. O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra. Somente com a ruptura das muralhas da linguagem a prática visionária poderá penetrar no mundo da total e imediata compreensão. Quando se alcança tal compreensão, a verdade não precisa submeter-se às impurezas e à fragmentação que a fala necessariamente acarreta.

Portanto, a pureza da comunicação, sem conflitos, é o objetivo que o poeta busca, algo que gostaria de “pegar”, de alcançar. Apesar de uma tradução literal ser perfeitamente possível para este verso, como podemos constatar na versão francesa, *Comment tenir la voix d'un poisson*, ou inglesa, *How to touch the voice of a fish*, Larrosa utiliza o verbo “entrar” no lugar de “pegar” na tradução espanhola: *Como entrar en la voz de un pez*. Isso nos leva à idéia de mergulhar no silêncio, na

“voz do peixe”, como sugere Steiner, “penetra[ndo] no mundo da total e imediata compreensão”. Assim, consideramos que, do ponto de vista semântico, o verso espanhol possui uma conotação sutilmente diferente à da versão original, como resultado de uma leitura crítica feita pelo tradutor.

O poema avança do “esplendor da manhã” para “de tarde”, terminando com o “lado da noite”, criando um movimento cíclico, uma vez que “a noite é, na concepção céltica do tempo, o começo do dia”. Já para os gregos, “a noite era a filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p.639-640). Portanto, o verso “Qual o lado da noite que umedece primeiro” remete às lágrimas que podem advir com a chegada da velhice.

É significativo ressaltar que há sete itens nesta lista, isto é, uma lição para cada dia da semana. O sete corresponde “aos graus da perfeição”, “à totalidade das ordens planetárias e angélicas, à totalidade da ordem moral, à totalidade das energias, principalmente da ordem espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p.826). Assim como o mundo foi criado em sete dias, da mesma forma, ele pode ser descreido e voltar a seus princípios. Se o ser humano se empenhar durante uma jornada de oito horas diárias para desaprender os itens citados, os princípios poderão ser resgatados em prol de um mundo melhor. Como atesta Antônio Houaiss (ROSA, 1995, p.13), a poética de Manoel de Barros vai além da inventividade:

Num momento em que somos catequizados como seres insuflados do divino mas ao mesmo tempo praticamos as maiores torpezas com os nossos semelhantes, é um esplendor ver luzir de forma tão convincente e harmoniosa a certeza de que entre o caramujo e o homem há um nexos necessário que nos deveria fazer mais solidários com a vida. Mas Manoel de Barros vai além: prova, com a doçura e adequação de suas palavras, que, se quisermos, a nossa vida pode ser uma passagem de beleza em meio à beleza natural, uma prece de harmonia na vida universal, uma nuga de graça, um momento de

bondade, em que há algo de irônico, de lírico, de doce, de solidário, de esperançoso. A poesia de Manoel de Barros, nesta nossa conjuntura, nacional e humana em geral, é um maravilhoso filtro contra a arrogância, a exploração, a estupidez, a cobiça, a burrice – não se propondo, ao mesmo tempo, ensinar nada a ninguém, senão que à vida.

A função da poesia “é forçar a alma a sentir aquilo que geralmente ela se limita a pensar”, afirma Cohen (1966, p. 179). Talvez por isso seja esse um dos poemas mais conhecidos de Manoel de Barros. Como podemos perceber, a mensagem desses versos atinge um universalismo capaz de tocar os povos de todas as nações. O apelo para a salvação, para o resgate dos princípios humanos é evidente. Na atualidade, percebe-se que esta é a “linguagem comum” que todos os povos buscam. Daí, a facilidade de se transpor a mensagem para as outras línguas. Claro que, como todo texto poético, ele requer um leitor preparado. Da dialética texto – leitor depende a compreensão do poema. A esse respeito, Cohen (1966, p. 168) salienta:

Se o poema não é entendido por todos, a culpa não é do poema, do mesmo modo que um texto científico não tem culpa de ser obscuro para muitos. Existe uma “inteligência poética” que é, como a outra, um dom da natureza, com a diferença que depende daquilo que se chama “coração” [...] ou capacidade de resposta emocional ao espetáculo do mundo.

Ressaltamos que foi a leitura oblíqua do texto que nos possibilitou a interpretação desse poema e que em nada nos ajudou a pré-leitura visual. Esta, com base em um texto sem título e em forma de uma lista, nos remeteria a uma leitura mimética. Assinalamos que essa pré-leitura visual se baseia na massa textual, gráfica do poema, que não é nem linear, nem retroativa. Manoel de Barros, portanto, provoca a quebra dos automatismos. Podemos concluir que não é a disposição do texto em versos que faz a poesia.

A fim de continuarmos a tratar de visilegibilidade do poema, trazemos o fragmento a seguir, parte do livro *para encontrar o azul eu uso pássaros/ to find blue I use birds*. Dispomos as versões em português e inglês lado a lado para melhor visualização e comparação:

Dedico este livro ao Bernardo da Mata: um ser cuja palavra amplia o silêncio.	<i>I dedicate this book to forest-like Bernardo: A being whose word magnifies silence.</i> (PEA)
--	---

Como em outros poemas desse livro, a falta de título implica a não antecipação do tema a ser abordado. Nesse fragmento, entretanto, as palavras iniciais esclarecem o direcionamento do todo: trata-se de uma dedicatória.

O que se destaca em uma pré-leitura visual do poema em português é a disposição espacial do texto, composto de quatro versos, levando-nos a uma leitura poética, diferentemente do que foi observado na análise do poema I de *O livro das ignorâncias*, anteriormente analisado. Como explica Laranjeira (2003, p.101), “antes de ler o poema, o leitor vê o poema e esta visão já condiciona as leituras que se darão posteriormente”.

Verifica-se que a organização textual da versão inglesa apresenta apenas dois versos. Nesse caso, a não observância da estrofe criou um efeito prosaico, à maneira de uma dedicatória formal, não realçando esse traço subversivo de Manoel de Barros que procura tornar poesia tudo o que escreve, até uma dedicatória ou uma simples carta.²⁴ Geralmente, nos poemas apresentados em *para encontrar o*

²⁴ Cabe aqui mencionar a correspondência do poeta a nós dirigida. Ele reinventa uma forma de endereçamento, por meio da inversão da ordem usual, além de subverter inclusive o nome do destinatário:
Regina, prezada.

azul eu uso pássaros/ to find blue I use birds, o número de versos é respeitado, diferentemente do uso de maiúsculas e pontuação que são modificados de acordo com a conveniência do tradutor. Assinalamos, contudo, que as diferenças de uma língua a outra podem determinar alterações nesse aspecto, o que não foi o caso aqui.

Ainda no que se refere a essa dedicatória, evidencia-se no texto original a metáfora “Bernardo da Mata”. Segundo Jakobson (1995, p. 113), “a metáfora (ou a metonímia) é a vinculação de um significante a um significado secundário, associado por semelhança (ou por contigüidade) com o significado primário”. Na poesia de Manoel de Barros, há uma simbiose entre o homem e a natureza. Poderíamos considerar “da Mata” não apenas como um sobrenome, pois está em maiúscula, mas como um sujeito que incorporou a natureza no seu meio de vida, de tal modo que se metamorfoseou. De acordo com Salvatore D’Onofrio (2002, p. 453), na “metáfora absoluta” da poética vanguardista, “o tropo estabelece entre os dois termos não apenas uma relação de comparação mas de identidade”.

No texto traduzido para o inglês, encontramos uma comparação, pois este Bernardo é *forest-like* (como uma floresta). Esta figura difere formalmente da metáfora pelo emprego de dois sentidos em paralelo, introduzidos por “como”. Semanticamente, a comparação não produz o mesmo efeito que a metáfora. Cria-se a idéia de um ser com características semelhantes a uma floresta, porém, independente dela. Seria possível incorporar a natureza e o sobrenome na tradução com “Bernard *Wood*” ou preservando o nome como no original, “Bernardo da Mata”, deixando ao leitor a possibilidade de interpretação.

Mas quais seriam os traços típicos de Bernardo para ser “da Mata”? Fechado, misterioso? Estes adjetivos estariam de acordo com os versos adiante transcritos, uma vez que alguém fechado, misterioso não é de muita conversa, portanto, sua “palavra amplia o silêncio”. Vejamos o poema e suas traduções:

XII

Bernardo é quase árvore.
 Silêncio dele é tão alto que os passarinhos
 ouvem de longe.
 E vêm pousar em seu ombro.
 Seu olho renova as tardes.
 Guarda num velho baú seus instrumentos de
 trabalho:
 1 abridor de amanhecer
 1 prego que farfalha
 1 encolhedor de rios – e
 1 esticador de horizontes.
 (Bernardo consegue esticar o horizonte
 usando três fios de teias de aranha.
 A coisa fica bem esticada.)
 Bernardo desregula a natureza:
 Seu olho aumenta o poente.
 (Pode um homem enriquecer a
 natureza com a sua incompletude?)

(LI, p. 97)

XII

*Bernardo is half-tree.
 His silence is loud enough to bring
 Faraway birds
 To set on his shoulder.
 His eye renews afternoons.
 He keeps his tools in an old box:
 1 dawn opener
 1 rustling nail
 1 river shrinker – and
 1 horizon stretcher.
 (Bernardo stretches horizons using three
 threads from cobwebs. Stretching
 guaranteed.)
 Bernardo uproots nature.
 His eyes dilates the west.
 (Can a man enrich nature with his
 incompleteness?)*

(PEA)

XII

*Bernardo es casi árbol.
 Su silencio es tan alto que los pájaros lo oyen
 de lejos.
 Y vienen a posar en su hombro.
 Su ojo renueva las tardes.
 Guarda en un baúl viejo sus instrumentos de
 trabajo:
 1 abridor de amanecer
 1 clavo que farfullea
 1 encogedor de ríos – y
 1 estirador de horizontes.
 (Bernardo consigue estirar el horizonte
 usando tres hilos de tela de araña. La cosa
 se pone bien estirada.)
 Bernardo desregula la naturaleza:
 Su ojo aumenta el poniente.
 (¿ Puede un hombre enriquecer la naturaleza*

XII

*Bernardo est presqu'arbre.
 Son silence est si aut que les oiseaux
 l'entendent de loin
 Et viennent se poser sur son épaule.
 Son oeil renouvelle les soirées.
 Il garde dans un vieux bahut ses instruments
 de travail :
 1 décapsuleur d'aurore
 1 clou qui tintamarre
 1 rétrécisseur de rivières – et
 1 étendeur d'horizons.
 (Bernardo arrive à étendre l'horizon en
 utilisant 3 fils de toiles d'araignée. La chose
 reste bien étendue).
 Bernardo dérègle la nature :
 Son oeil augmente le couchant.
 (Un homme peut-il enrichir la nature avec son*

con su incompletad?)

(TQNI, p.72)

incomplétude ?)

(LPSL, p.107)

O primeiro verso do poema diz que “Bernardo é quase árvore” e, em seguida, que sua quietude é tamanha, que os pássaros “vêm pousar em seu ombro”, como fazem em uma árvore. Contudo, essas aves são atraídas não por um silêncio inaudível, mas por um silêncio que, de “tão alto”, elas o “ouvem de longe”. Cria-se, desse modo, um paradoxo ou oxímoro. Essa figura retórica apresenta uma associação de idéias contraditórias, “reflexo da própria realidade, que, por ser múltipla, é em si mesma contrastante”, explica Garcia (1992, p. 78). O efeito de estranhamento deixa evidente a impossibilidade de precisar esse ser, “quase árvore”. Como argumenta Fernandes (1987, p. 49-50, grifos do autor),

[a] aproximação de duas realidades distanciadas tem uma relação direta com a realidade cotidiana, fazendo com que a linguagem e a arte representem com maior propriedade o mundo exterior, sobretudo porque a aparente desconexão das idéias com a realidade é recomendada ‘por um elevado grau de absurdez imediata’ que cede lugar ‘a tudo que há de admissível, de legítimo no mundo’.

Nas traduções em espanhol e francês, o sentido do texto poético é transposto “fidedignamente”. A proximidade entre as línguas permite um procedimento considerado por muitos como sinal de fidelidade ao texto original. Em alguns momentos, é possível estabelecer uma correspondência de palavra-por-palavra na tradução, como mostra o verso a seguir:

Bernardo é quase árvore.
 ↓ ↓ ↓ ↓

Bernardo es casi árbol.
 ↓ ↓ ↓ ↓
Bernardo est presqu'arbre.

Aubert (1987, p.15) define este procedimento tradutório como:

a tradução em que determinado segmento textual (palavra, frase, oração) é expresso na LT [língua traduzida] mantendo-se as mesmas categorias numa mesma ordem sintática, utilizando os mesmos vocábulos cujo semanticismo seja (aproximadamente) idêntico ao dos vocábulos correspondentes no TLO [texto da língua original].

Entrementes, tais casos não são muito comuns, uma vez que por mais similar que sejam as línguas, esta univocidade de convergência é rara. Outro procedimento que ocorre com maior freqüência neste poema é a tradução literal. Segundo Heloisa Barbosa (1990, p.65), “a tradução literal corresponde à idéia mais difundida a respeito da tradução”. Os seguimentos abaixo ilustram as alterações morfossintáticas que ocorrem na tradução literal, diferenciando-a, assim, da tradução palavra-por-palavra:

Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe.
 ↗ ↓ ↖ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Su silencio es tan alto que los pájaros lo oyen de lejos.
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Son silence est si haut que les oiseaux l'entendent de loin

E vêm pousar em seu ombro.
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Y vienen a posar en su hombro.
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Et viennent se poser sur son épaule.

Observa-se que, no primeiro exemplo, o pronome demonstrativo “dele”, que precede o sujeito “silêncio” no texto original, é invertido nas línguas espanhola e

francesa, antecedendo o sujeito. No segundo exemplo, o verbo no infinitivo “pousar” vem preposicionado na língua espanhola – *a posar* – e de forma reflexiva na língua francesa – *se poser*. Para Aubert (1987, p.15), este tipo de tradução “mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando, porém a morfo-sintaxe às normas gramaticais da LT”, como pode-se observar nesses versos apresentados.

O texto, como matéria-prima, submete-se às manifestações lingüísticas da linearidade da língua, da arbitrariedade do significado. Porém, a poesia subverte o texto na base do signo lingüístico. Nesse sentido, Laranjeira (2003, p.46) sustenta que “a poesia, em maior ou menor grau, ultrapassa sempre os estritos limites da lingüística na manifestação da sua significância”. No entanto, o autor esclarece que, na tradução, é imperativo buscar-se uma significância homóloga e homogênea à do poema original.

Na versão inglesa deste poema, verifica-se que a mensagem transmitida nos primeiros versos difere daquela do texto original. Os segundo e terceiro versos são recriados de forma que o verbo “ouvir” se torna *bring* (trazer). Assim, se os vertermos para o português teremos: “O silêncio dele é alto o suficiente para trazer/ Os pássaros distantes/ Para pousar em seu ombro”. Aqui o silêncio traz os pássaros. Com isso, o paradoxo de ouvir o silêncio se desfaz. Além disso, os dois versos do texto original, que são separados por uma pausa final, foram transformados em um único período e a conjunção aditiva “e” foi eliminada. Nota-se uma reorganização da sintaxe e, com isso, uma mudança retórica e semântica.

Cohen (1966, p.49-62) explica que a diferença entre uma página em verso e uma página em prosa se dá inicialmente pela composição tipográfica. No discurso normal, a pausa é marcada pelo fenômeno fisiológico da respiração para que o falante recupere o fôlego. Já no discurso versificado, cada verso se encontra

em uma linha, criando-se uma “pausa” ao final, um espaço branco que o teórico nomeia de “signo gráfico do silêncio”. Na língua escrita, essa pausa é assinalada com “signos de pontuação”, dos quais os principais são: o “ponto” que marca o fim da frase, e a “vírgula” que “separa grupos que não podem existir isoladamente, embora gozem de uma relativa autonomia” (COHEN, 1966, p. 51). Na linguagem versificada, a “pausa métrica”, que significa que o metro está preenchido e o verso terminado, não se distingue facilmente da “pausa semântica”. Entretanto, ao se eliminar a “pausa métrica”, como no exemplo da versão para o inglês, muda-se a dicção do poema. O texto original – “Silêncio dele é tão alto que os passarinhos/ ouvem de longe./ E vêm pousar em seu ombro.” – é marcado por pausas métricas. Na tradução, ao reelaborar a frase ignorando o verso original, trai-se a estrutura métrica e semântica do discurso. Ressaltamos que Cohen considera estas marcações pertinentes tanto para os versos regulares como para os versos livres.

Cabe assinalar que foram respeitadas nos textos traduzidos outras configurações tipográficas do poema em estudo, compostas por parênteses, travessão e interrogação. Lembramos que elas remetem à percepção espacial do poema e que não fazem parte do discurso lingüístico, mas de um macro-signo espacializado, a “visibilidade” do poema.

Como vimos, o uso de tais recursos compõe a retórica textual e não deve ser ignorado. A esse respeito, Dellas e Filliolet (1976, p.169) dizem que “a percepção do destinatário deve ser orientada por um sinal ‘pré-lingüístico’: o que era o acorde dos instrumentos ou a melopéia na Idade Média é doravante a utilização do espaço tipográfico”²⁵. Estes recursos são explorados significativamente por Manoel de Barros em sua obra poética. Ao colocar os versos entre parênteses, o autor

²⁵ *La perception du destinataire doit être orientée par un signal « pré-lingüistique » : ce qu’était l’accord des instruments ou la mélopée au Moyen Age est désormais l’utilization de l’espace typographique.*

parece confidenciar algo importante ao pé do ouvido do leitor: “(Bernardo consegue esticar o horizonte usando três fios/ de teias de aranha./ A coisa fica bem esticada.)”. Essa busca da interação com o leitor é evidenciada também no último verso com o uso de parênteses e pelo sinal de interrogação: “(Pode um homem enriquecer a natureza com sua incompletude?)”. A ruptura das expectativas por uma resposta atrai uma atenção especial para os próprios signos, rompendo os automatismos lingüísticos. Desse modo, abre-se um canal de comunicação entre o texto e o leitor. Segundo Gadamer (2005, p. 500), “compreender um texto quer dizer compreender a pergunta colocada – o horizonte do perguntar”. Como na conversação, ao tentar responder a pergunta do texto, o leitor coloca-se no lugar do outro com o objetivo de compreender seu ponto de vista. Ao discutir sobre a poética de Manoel de Barros na orelha do livro *Matéria de Poesia* (2001), Müller Jr. esclarece:

A frase, seu elemento primordial de trabalho, sintaticamente lógica, é submetida a um desarranjo semântico (a um “ilogismo”) pelo encontro inusitado de realidades aparentemente incompatíveis [...] Esse procedimento mantém a frase num espaço de tensão permanente entre o obscuro e o iluminante, dando no leitor a sensação de que “quebraram dentro dele um engradado de estrelas”. (MP, grifos do autor)

Esse poema foi analisado neste tópico porque apresenta, à semelhança do poema I de *O livro das ignorâncias*, a similaridade com uma lista, não nos levando, de imediato, à leitura poética. Conforme esclarece o próprio autor,

[a] simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, seirema, etc.) não transmitem a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos” (GEC, p.315).

O poeta se escreve e se inscreve em seus versos. A aparente despretensão do texto estudado é subvertida pelo uso de recursos que levam a mensagem a transcender as simples marcas tipográficas e espaciais visualizadas no poema. Porém, a poesia, como uma idéia abstrata, só existe quando é nomeada. Deste modo, Manoel de Barros recorre ao mito para reconstruir a realidade pela expressão da linguagem poética, num movimento cosmogônico, em busca do tempo primordial, como veremos a seguir.

2.4. A invenção do verbo

A primeira parte de *O Livro das ignorâncias*, “Uma didática da invenção”, de Manoel de Barros pressupõe um estado de inocência primeva, um desejo de perverter a sintaxe. A característica metalingüística se revela logo no início, ao serem apresentadas idéias específicas da poesia que se encontra em estado de decomposição lírica. Evidencia-se aí a necessidade de desaprender, de enlouquecer a linguagem comum em busca da língua adâmica, da volta aos primórdios da coisa, à sua pureza original. Esta é uma proposta da lírica moderna que implica retornar o olhar sobre o passado. Foi com Rimbaud que o poeta aprendeu o desregramento dos sentidos. A inovação dessa didática para a recriação da linguagem proposta por Manoel de Barros é que a aprendizagem se dá às avessas, por meio da desaprendizagem, do desaber, da volta ao princípio da coisa virginal, como analisado anteriormente.

Começaremos o exame dessa inovação lingüística com o poema VII de “Didática de uma invenção”, que trata diretamente de poesia e linguagem. Os versos

fazem alusão ao texto bíblico, evidenciando a preocupação de Manoel de Barros em alcançar a língua original, o verbo adâmico:

VII

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
 nascimentos –
 O verbo tem que pegar delírio.
 (LI, p.15)

VII

*En el descomienzo era el verbo.
 Solo después fue que vino el delirio del verbo.
 El delirio del verbo estaba en el comienzo, allí donde el
 niño dice: Yo escucho el color de los pájaros.
 El niño no sabe que el verbo escuchar no funciona
 para color, sino para sonido.
 Entonces si el niño cambia la función de un verbo,
 delira.
 ¿Y qué?
 En poesía que es voz de poeta, que es la voz de hacer nacimientos –
 El verbo tiene que coger delirio.
 (TQNI, p. 31)*

VII

*Au non-commencement était le verbe
 C'est seulement après qu'est venu le délire du verbe.
 Le délire du verbe était au commencement, quand l'enfant dit :
 J'entends la couler des petits oiseaux.
 L'enfant ne sait pas que le verbe entendre ne convient pas à la
 couleur, mais au son.
 Alors si l'enfant change la fonction
 d'un verbe, il délire.
 Et voilà.
 En poésie, qui est la voix de poète, la voix
 des engendrement
 le verbe doit avoir
 le délire.
 (LPSL, p. 25)*

Numa imitação do gesto cosmogônico, o poeta transforma o tempo concreto em tempo sagrado, *in illo tempore, ab origine*. De acordo com Camargo (1996, p.261), “o encontro com o poético através da recuperação da linguagem adâmica está realmente no aproveitamento das potencialidades da língua. Por isso, a insistência no erro, na armação dos sentidos, no imprevisível que aumenta o imaginário”. Em entrevista com Severino Francisco [199-], Manoel de Barros recorda quando seu filho tinha apenas 5 anos e suas percepções sensoriais se misturavam: “ele dizia eu vi o cheiro de um peixe, eu escutei a cor de um passarinho”. É de seu cotidiano que o poeta recolhe suas fontes de inspiração. Segundo o escritor, “a escola cria explicações: sinestésias, metonímias, oxímoros”, ao passo que “a ignorância inventa linguagens” (FRANCISCO, [199-]). As crianças não sabem das limitações impostas pelas normas da língua, por isso, é riquíssimo o seu des saber. Sua fala é pura como as liberdades poéticas. Assinala Eliade (1992, p. 24):

Toda a poesia é um esforço para recriar a linguagem, para abolir, por outras palavras, a linguagem corrente de todos os dias, e inventar uma nova, pessoal e privada, em última instância, secreta. Mas a criação poética, tal como a criação lingüística, implica a abolição do tempo, da história concentrada na linguagem – e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial, no tempo em que se criava espontaneamente, no tempo em que o passado não existia, porque não havia consciência do tempo, memória da duração temporal.

O discurso sagrado, no fragmento em estudo, é desconstruído numa brincadeira poética em que o prefixo de negação des- é incorporado à palavra “começo”: “No descomeço era o verbo.” O modelo exemplar de criação, de renovação da vida é o mito cosmogônico. Segundo Eliade (2002, p.32-33),

o retorno à origem oferece a esperança de um renascimento. [...] a vida não pode ser reparada, mas somente recriada mediante um retorno às fontes. E a “fonte” por excelência é o prodigioso jorrar de energia, de vida e fertilidade ocorrido durante a Criação do Mundo.

Assim, para se chegar à pureza do verbo inaugural, é preciso desconstruir as barreiras da linguagem profana. A prefixação é utilizada nesse processo de criação de uma nova linguagem por meio da desconstrução do idioma “espolegado”. Para se tirar um “gosto poético”, é preciso “subverter a sintaxe até a castidade [...] É preciso propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios. Há que encontrar a primeira vez de uma frase para ser-se poeta nela”, argumenta Manoel de Barros (GEC, 312), numa tentativa de retornar aos primórdios dos tempos em busca do verbo adâmico. Então, primeiro vem o descomeço e só depois é que vem o começo, com o delírio do verbo, ou seja, a criação poética.

Na tradução para o espanhol, esse recurso de reelaboração da linguagem foi possível pela utilização do prefixo *des-*, como no texto original, ao passo que a negação se faz com o prefixo *non-* em francês, portanto, *descomienzo* e *non-commencement*, respectivamente. O efeito de estranhamento causado por essa desconstrução da linguagem é análogo nas línguas traduzidas, fator essencial na poética barrosiana, pois para Manoel de Barros, o assunto da poesia é tão importante quanto o modo de dizê-lo. Camargo (1996, p.262) esclarece que “a busca da linguagem primordial é incessante; ela faz parte de uma poética e de uma ética, das escolhas de uma consciência criadora. O homem primitivo e seu linguajar recordam para o poeta a linguagem perdida”. A poesia moderna não quer mais ser construída como reflexo da realidade, causando uma dissonância que fascina na

mesma medida em que desconcerta o leitor, segundo Friedrich (1978). Formas distintas coexistem na lírica moderna, cujos

traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. (FRIEDRICH, 1978, p. 16, grifo do autor).

O aspecto mítico dos primeiros versos desse poema é mantido nas traduções para o espanhol e o francês como resultado de uma tradução literal, permitida pela proximidade das línguas, como mencionado anteriormente. Vejamos, a título de ilustração, nossa proposta de tradução desse poema para o inglês, uma vez que não foi encontrada versão inglesa desse texto durante nossa pesquisa:

*In the unbeginning was the word.
Only later did the delirium of the word come.
The delirium of the word was at the beginning, there where
the child says : I can hear the color of the little birds.
The child doesn't know the word hear doesn't work
for colors, but for sounds.
So if a child changes the function of the word, it get
delirious.
Well then.
In poetry which is the voice of poets, which is the voice of
giving birth –
The word has to get delirious.
(Tradução nossa)*

Em uma versão inglesa, o vocábulo usado para a palavra criadora de Deus seria *Word* (palavra), no lugar de *Verb* (verbo). Assim, a substituição do vocábulo “verbo” por outro mais significativo na cultura de chegada permite que se consiga um texto homogêneo ao original, não um texto subalterno. Laranjeira (2003, p.125) é de opinião que “a fidelidade deve marcar-se mais pela presença do sujeito

a gerar a tradução-texto como relação entre duas línguas-culturas: não o desaparecimento fictício da alteridade, mas a relação em que se está aqui e hoje, situado, com referência ao traduzido”.

O mito da criação, sendo comum às línguas estudadas, permite a recriação da linguagem poética nas outras culturas. Os estudos antropológicos de Lévi-Strauss comprovam a originalidade da tradição em relação aos fatos lingüísticos. O autor afirma que o mito se apresenta como a “modalidade do discurso onde o valor da fórmula *traduttore, traditore* tende praticamente a zero” (LEVI-STRAUSS, 1967, p. 242). Mesmo desconhecendo a língua e a cultura de um povo, um mito é percebido como tal por qualquer leitor, no mundo inteiro, argumenta o antropologista, pois “o mito é linguagem; mas linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega a *descolar-se* do alicerce lingüístico sobre o qual começou a correr” (LEVI-STRAUSS, 1967, p. 242, grifo do autor). Daí a possibilidade de tradução em diversas culturas, uma vez que “o mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provém do discurso” (LEVI-STRAUSS, 1967, p. 240).

É pela palavra que a realidade é criada, é com a palavra que nomeamos o mundo. Entrementes, o caráter contraditório da realidade se reflete na linguagem evidenciando a incapacidade de exprimir o absoluto. Para Paz (1990b, p.43), “a condenação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem para transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isto em função do aquilo, [uma vez que os] objetos estão mais além das palavras”. Por isso, o poeta manipula a linguagem para “desformar” o mundo e reconstruí-lo pela palavra poética, trazendo uma nova perspectiva de olhar o mundo, plena de liberdade, de uma imaginação sem limites. E a imagem é o recurso para transcender a linguagem. O poema, em

sua coexistência dinâmica com os contrários, diz mais do que a verdade, ele cria a verdade; ele não descreve a coisa, ele a coloca diante de nós. Dessa forma, “a ambigüidade da imagem não é diversa da ambigüidade da realidade, tal como a apreendemos no momento da percepção” (PAZ, 1990b, p. 46). A poesia põe a linguagem em estado de emergência. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo pré-categorial dos aspectos, formas, sons, cores.

Refletido na página poética, a magia do verbo é expressa pela desconstrução da lógica dos significados das coisas, tal qual a criança os percebe. Bachelard (1998a, p.6) explica que “em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança”. Assim, a fala sinestésica da criança capta a sensação anterior ao discurso e o ilogismo se transforma em delírio: “O delírio estava no começo, lá onde a/ criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*” Com as sensações afloradas, o poeta está livre para “fazer nascimentos” e a linguagem liberta permite “escuta[r] a cor dos passarinhos”, “pegar na voz de um peixe”. Estas peculiaridades da linguagem poética de Manoel Barros são marcas do poder encantatório de sua criação que reinventa a realidade em função de um ideal estético.

A transposição dessas características é feita literalmente nos versos em espanhol: *El delirio del verbo estaba en el comienzo, allí donde el/ niño dice: Yo escucho el color de los pájaros.*, assim como em inglês: *The delirium of the word was at the beginning, there where/ the child says : I can hear the color of the little birds.* Nota-se apenas que o diminutivo “passarinhos” não foi observado na versão espanhola. Já em francês: *Le delire du verbe était au commencement, quand/*

l'enfant dit: J'entends la couler des petits oiseaux., ocorre também uma exceção na tradução literal, com o uso de um advérbio de tempo, “*quand*”, ao invés dos advérbios de lugar, “lá onde”. De fato, o “começo” é a primeira parte de uma ação ou coisa que se estende no espaço ou no tempo, permitindo que haja essas duas leituras, portanto, não afetando a significância do poema.

Outro fator de invenção da poética barrosiana é a metapoesia, que exige a participação do leitor como co-autor do texto. Para tanto, o eu-lírico esclarece que “Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira./ E pois./ Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos—/ O verbo tem que pegar delírio”. O leitor da língua de chegada precisa, igualmente, compartilhar com o eu-lírico essa irrealidade das imagens, como se configura nas versões do poema nas línguas estrangeiras estudadas.

A metalinguagem se faz presente também, de maneira explícita, no fragmento que segue a dedicatória de *para encontrar o azul eu uso pássaros/ to find birds I use the blue* (PEA, 2000), denominado “Pre-texto”, em que se pode observar um jogo de palavras já no título. Além de ser o texto inicial, um pre-texto, este funciona também como um pretexto, uma justificativa para sua escritura. Essa ambigüidade é possível no texto traduzido, uma vez que a grafia e o significado da palavra são semelhantes em ambas as línguas. Nessa introdução, Manoel de Barros se coloca em prece frente ao desafio de interpretar a magnificente obra do Criador:

Pre-texto

Que as minhas palavras não caiam de
louvamentos à exuberância do Pantanal.
Que eu não descambe para o adjetival.
Que o meu texto seja amparado de
substantivos. Substantivos verbais.
Quisera apenas dar sentido literário
aos pássaros, ao sol, às águas e aos

seres.
 Quisera humanizar de mim as paisagens.
 Mas por quê aceitei o desafio de glosar
 esta obra exuberante de Deus?
 Aceitei para botar em prova minha
 linguagem.
 Que eu possa cumprir esta tarefa sem
 que o meu texto seja engolido pelo cenário.

(PEA)

Pre-text

*May my words never be reduced
 to mere celebrations of the Pantanal's exuberance.
 May they never be overmastered by adjectives.
 May my text be upheld by
 nouns. Verbal nouns.
 If only I could give the sun, birds, water
 and all living things a literary
 Sense.
 And use myself to humanize landscapes.
 Why accept the challenge to annotate
 this God-exuberant work?
 To test my
 language.
 And may I accomplish the task without
 being devoured by the scenery.*

A estrutura textual de prece é marcada por versos que principiam com a partícula “que” do modo subjuntivo, exprimindo a idéia de desejo, de vontade, de súplica. Entretanto, no lugar de uma escrita simplória, com simples “orações”, o poeta rompe as convenções subvertendo o texto: “Que as minhas palavras não caiam de/ louvamentos [...]”. Mas palavras não caem, assim como não se descamba para o adjetival ou se humaniza de paisagens. Esses exemplos se apresentam como um desvio à norma, uma agramaticalidade, assim definida por Michael Riffaterre (1983, p. 13):

[...] qualquer fato textual que dê ao leitor o sentimento que uma regra foi violada, mesmo se a preexistência da regra não puder ser demonstrada ou só se imaginar uma regra para racionalizar a

posteriori um bloqueio [ou uma simples perturbação] da comunicação corrente.²⁶

Ainda, segundo Laranjeira (2003, p. 85), as agramaticalidades presentes nos poemas é que alertam o leitor para que uma leitura diferente da mimética seja realizada, isto é, uma leitura que vá além da seqüência linear de sentidos com referencialidade fora do texto. Impõe-se, como vimos anteriormente, uma leitura semiótica, em que os desvios gramaticais funcionam como indícios para que o texto seja entendido em outro nível. As agramaticalidades, portanto, podem ser vistas como chaves da significância, pois remetem-nos à geração oblíqua do sentido do poema.

Impregnado por tendências surrealistas, o discurso poético de Manoel de Barros adquire autonomia imagética. A palavra, em sua prece ao Criador, é reinventada e transformada. Sua proposta é “[...] dar sentido literário/ aos pássaros, ao sol, às águas e aos/ seres”. Com isso, sua poesia não pode ser confinada aos limites da lógica racional, para que seu texto não “seja engolido pelo cenário”. O resultado é uma linguagem renovada e inovadora.

Rache, por sua vez, preserva a estrutura do poema no texto traduzido trazendo o modelo de uma oração, de súplica: “Que minhas palavras”/ *May my words*. As aliterações *Que/ May* são mantidas e ele consegue, também, mediante uma inversão, manter o oitavo verso com uma única palavra iniciada com o som sibilante “s” – “seres.”/ *Sense*, recuperando um importante efeito retórico-formal.

No que concerne ao valor semântico, nota-se que o tradutor interfere na ordem lógica do texto. No primeiro verso, *May my words never be reduced* (Que

²⁶ [...] *tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée, même si la préexistence de la règle demeure indémontrable, même si l'on n'imagine de règle que pour rationaliser a posteriori un blocage de la communication courante.*

minhas palavras nunca sejam reduzidas), não há o estranhamento que levaria a uma leitura além do nível mimético. No terceiro verso, enquanto no texto original o poeta é o sujeito da ação, “Que eu não descambe para o adjetival.”, no texto traduzido o sujeito é *they* (elas) remetendo às palavras: *May they never be overmastered by adjectives* (Que elas nunca sejam dominadas por adjetivos). Uma tradução literal seria possível, no entanto, com: *May I not collapse into adjectivisms*. No último verso, “sem/ que o meu texto seja engolido pelo cenário”, o texto é que seria engolido pelo cenário no texto original. Mas no texto traduzido, *And may I accomplish the task without/ being devoured by the scenery*, o eu-lírico é que seria devorado. Percebe-se que houve um deslocamento na tradução. Nos terceiro verso do original, o poeta sofre a ação, enquanto na tradução é o texto (as palavras). Nos últimos versos do original ocorre o contrário, o texto é engolido e na tradução é o poeta. O deslocamento do sujeito e do objeto nas ações se configura como uma compensação na tradução, como esclarece Laranjeira (2003, p. 125): “a fidelidade em tradução poética será a resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, lingüístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância”.

No poema subsequente a “Pre-texto”, no livro *para encontrar o azul eu uso pássaros/ to find blue I use the blue*, o emprego de uma expressão idiomática requer do tradutor um conhecimento mais abrangente, a fim de encontrar uma expressão correspondente na língua alvo. Este é um dos momentos em que o trabalho de “recriação” se revela mais necessário para que sejam exploradas as possibilidades permutativas (ou compensatórias) que podem produzir efeitos análogos na tradução de poesia:

A ema sabe de cadeira

Emas understand

as desventuras de não voar.

the curse of not flying.
(PEA)

A expressão “sabe de cadeira” (conhece bem o assunto), nesse poema, pode ser interpretada literalmente, pois como emas não voam e repousam sentadas poderia se dizer que, por este motivo, não conhecem as aventuras de voar. Assim, conhecem muito bem, “de cadeira”, a falta de aventuras ou desventuras de não poder voar.

Creemos ser necessária uma expressão inglesa correspondente a “saber de cadeira”, no lugar de simplesmente *understand* (entende), para causar um efeito semelhante ao do texto original. Na língua inglesa, a expressão *by the seat of one's pants* significa “por instinto” (em uma tradução palavra-por-palavra, seria “pelo assento das calças de alguém”). Esse é um termo usado principalmente na aviação, quando alguém voa sem instrumentos e, portanto, depende de um instinto adquirido por experiência, ou seja, a pessoa precisa, literalmente, “esquentar a cadeira”.

Aqui o tradutor teria a oportunidade de recriar os versos utilizando os mesmos recursos estilísticos do poeta. A expressão *The ema knows by the seat of its pants/ the disadvantage of not flying* corresponderia à expressão idiomática do texto original. Ademais, cria-se um neologismo com *dis + adventures* (aventuras). Neologismo é o produto de uma criação lexical. No original, “as desventuras de não voar” foi traduzida pelo vocábulo “*curse*”, que quer dizer “maldição, desgraça”, significado condizente com “desventuras” se não se levar em conta a forma como o poeta usa o prefixo *des-* para desconstruir e inovar o signo lingüístico, como oposição e negação a tudo que é estereotipado. Pelo fato de não voarem, Emas são apenas capazes de imaginar como seriam estas aventuras e “assistir de cadeira”.

Como Manoel de Barros está glosando as maravilhas criadas por Deus, não acreditamos que considerasse este fato uma maldição.

Temos, a seguir, outro momento em que o poeta utiliza a palavra com o morfema des- de forma inusitada:

Ah borboleta desaberta
em forma de pássaro!

*Butterflies unfold,
bird-shaped!*
(PEA)

Quem não está familiarizado com as atitudes lúdicas do artista, ao deparar-se com o vocábulo “desabrir”, logo pensa no morfema des- como prefixo de negação, como ocorreu com o tradutor ao fazer a versão por *unfold* (abrir, desdobrar). Aqui *un* é um prefixo de negação ligado a *fold* (dobrar). Contudo, “des-” (prefixo de negação) + “abrir” significaria fechar, o que seria incoerente com a imagem de uma borboleta voando que o poeta se propôs a interpretar.

O fato é que o vocábulo “desabrir” é um termo arcaico pouco usual na língua portuguesa e significa “abandonar, desistir, irritar-se, malquistar-se com alguém”, causando estranhamento. Como o verso inicia com a interjeição “Ah”, que demonstra deleite, indignação, poderíamos dizer que a borboleta “desabriu”, isto é, se irritou com a presença do eu lírico e alçou vôo deixando-o a admirá-la, como acontece com os pássaros quando notam que há alguém por perto a observá-los. Ademais, ao voar, a borboleta adquire a “forma de um pássaro”. Esta idéia foi captada por Rache no texto traduzido, mas é generalizado como um episódio em que todas as borboletas se abrem em forma de pássaro, perdendo a noção de singularidade. Interessante ressaltar que “desabrir” na língua espanhola significa *disgustar* (desgostar, aborrecer, zangar-se) ou *desazonar* (tornar insípido), isto é, desgostar de alguém, dar mau gosto à comida: “*Esas fresas van a desabrir la*

macedonia.” (Esses morangos vão dar gosto ruim à salada de frutas). Em francês, teríamos *affadir* (perder o sabor), *mécontenter* (desgostar), *fâcher* (irritar-se) como sinônimo da palavra. Esta provavelmente é a origem latina desse léxico no português. Porém, na língua inglesa, não há um vocábulo similar.

A desconstrução e reconstrução da linguagem por meio do morfema *des-* é uma das características da poética barrosiana. São criados neologismos numa atitude lúdica para com a linguagem. À guisa de crianças a brincar com as palavras, o poeta vai compondo e descompondo seus poemas. Como vimos, seu acervo contém não apenas neologismos grafados com o morfema *des-*, mas também palavras pouco usuais prefixadas com esse morfema, surpreendendo o leitor a todo instante com suas inventividades. Assim sendo, o tradutor deve ter redobrada atenção para não incorrer em infidelidades semânticas.

Eco coloca (1993, p. 29; grifos do autor) que entre a intenção do autor e a intenção do intérprete que “desbasta o texto até chegar a uma forma que sirva a seu propósito” existe uma terceira possibilidade: “Existe a *intenção do texto (intentio operis)*”. Esta é a fronteira da tradutibilidade, pois, como afirma Paes (1990, p. 36), “não há liberdade no ato tradutório: o tradutor está sempre limitado pelos parâmetros do texto com que se avém”. Nesse mesmo sentido, em “A falácia intencional” Wimsatt e Beardsley (1975, p. 87) argumentam:

A poesia é uma operação do estilo pela qual um complexo de significado é apreendido de um só golpe. A poesia triunfa porque tudo ou quase tudo que nela se diz ou se encontra implícito é relevante; [...] a poesia difere das mensagens práticas, que são bem-sucedidas se e apenas se inferimos corretamente sua intenção.

Ao passo que Manoel de Barros apresenta uma linguagem despojada dos requintes da correção gramatical, em busca do ilogismo poético, observa-se que o

tradutor “desconstrói” o texto poético, ao fazer uso de estratégias de normalização da linguagem, de modo consciente ou inconsciente, conferindo uma fluência ao texto traduzido para torná-lo mais acessível ao público de língua inglesa.

Mas não é somente a invenção lingüística que impõe dificuldades de tradução à obra barrosiana. O retrato da região pantaneira, seus habitantes e seu linguajar representam também desafios ao tradutor. Conforme atesta Aubert (1981, p.3):

[...] a existência de traduções de obras literárias de cunho regionalista, são por vezes tão estreitamente vinculadas a determinadas realidades que até mesmo falantes da mesma língua, mas pertencentes a outras sub-áreas culturais, sociais e/ou geográficas, enfrentam sérias dificuldades para bem apreenderem o conteúdo do texto em toda a sua plenitude.

Os aspectos culturais de ordem ecológica, material, social, religiosa e lingüística podem representar obstáculos no ato tradutório de transferência de significados de um mundo cultural para outro. (NIDA *apud* MOUNIN, 1975, p.65). O tradutor deve buscar uma equivalência capaz de expressar o sentido na língua/cultura de chegada, sem perder de vista as características da obra original.

Enfocaremos, a seguir, o cenário pantaneiro, a fim de verificar como é apresentado nas traduções.

2.5 Retratos dos horizontes pantaneiros

Conhecido como o poeta do pantanal, Manoel de Barros declara que suas opções poéticas privilegiam as palavras e não sua região: “Sou um fazedor de frases”, revela. A esse respeito, Camargo (1996, p. 157) esclarece: “Ler Raul Bopp é

ler os mitos do Amazonas. Ler Manoel de Barros nem sempre é ler o Pantanal. Sua poesia transpõe o limite geográfico para ter o mundo como pátria e se situar junto com a prosa universal de Guimarães Rosa”. De acordo com Enio Silveira (RODRIGUES; MAIA, 2001, p.14), seria inadmissível associar a poesia de Manoel de Barros ao regionalismo literário, embora freqüentemente o façam.

A crítica literária distingue três dimensões na literatura regionalista, (DEKA, 1996), a saber, o regionalismo limitado a um espaço geográfico e cultural específico; o telúrico, em que há uma fusão do homem com a terra; e, finalmente, o universal, que rompe as fronteiras locais para abranger todos os homens de todos os lugares e épocas. Ao discutir a idéia de universalismo e regionalismo na literatura, Umesh Deka (1996, p. 619) explica que “devemos ter em mente que o universal, às vezes, manifesta-se por meio do regional”. Ele acrescenta, também, que “o regional na escrita deve, contudo, desenvolver-se em direção ao universal. Ele deve fertilizar o universal, enquanto sua realização depende da recriação de conteúdos humanos elementares”.

Apesar de as imagens poéticas de Manoel de Barros estarem fundadas na paisagem do Pantanal mato-grossense, percebe-se que, no íntimo, a sua poesia realiza a descoberta de transcendentais mundos novos que os seres humanos, não importando onde vivam, têm a seu alcance se não lhes faltar sensibilidade artística, Trata-se, portanto, de imagens universais. O telurismo, no entanto, também está presente na obra barrosiana, como nestes versos em que a simbiose entre o homem e a terra é evidenciada: “O homem/ é recolhido como destroços/ de ostras, traços de pássaros/ surdos, comidos de mar” (GEC, p. 167). Cabe destacar que, ao diferenciar o regionalismo do telurismo, José Fernandes demonstra a estreita ligação que há entre este último e o universalismo:

Enquanto no regionalismo há o registro ou a recriação de componentes culturais e paisagísticos de uma determinada região, visando à produção de ideologias ou à simples cristalização do arcabouço cultural, no telurismo ocorre a interiorização dos elementos culturais e paisagísticos, concorrendo para a existência de uma simbiose entre o homem e a terra. O regionalismo praticado pela maioria dos ficcionistas e poetas, normalmente ligado ao determinismo naturalista, longe de promover a ascensão do homem ao universal, o circunscreve ao local, sem lhe proporcionar a abertura de novos horizontes existenciais. No telurismo, temos um processo inverso; a fusão do homem com a terra exerce um poder de elevação do ser ou de encontro do ser com a essência (FERNANDES, 1982, p. 171).

O universal manifestado por meio do regional na obra de Manoel de Barros é observado, sobretudo, no retrato do ecossistema do Pantanal, considerado como a representação do Paraíso na terra. Conforme Vargas e Heemann, (2003, p.132), “o Pantanal tem sido adjetivado como ‘Paraíso Ecológico’, ‘Paraíso das Águas’, ‘Paraíso Terrestre’, sempre evocando a idéia de ‘Éden’, de ‘Santuário’”. Já vimos, na primeira parte de *O livro das ignoranças*, que o mito do paraíso gerado em torno da paisagem pantaneira encontra ressonância na obra barrosiana. Isso ocorre, igualmente, na segunda parte, em “Os deslimites da palavra”, em que o poeta inventa uma lenda sobre a enchente de 22, “a maior de todas as enchentes do Pantanal” (LI, 30-71). Esta enchente que leva o canoeiro Apuleio a navegar três dias e três noites faz alusão ao dilúvio bíblico enviado por Deus para purificar a humanidade. Após dias e noites sem comer e sem dormir, o canoeiro teve um “delírio frásico” em que “voou fora da asa”, esclarece-nos o eu-lírico (LI, p.31). As imagens desse delírio revelam a origem das coisas – a água, o ovo, o limo –, assim como bichos que se ligam às coisas do chão – lagarto, formiga, moscas, coruja, peixe, besouro, vagalume, aranha, rã, cágado – desvelando um universo primitivo, telúrico, o recomeço de tudo. Portanto, quando Apuleio avista um sabiá e

desembarca em terra firme, inicia-se uma nova era, o começo de um novo mundo, da origem da palavra.

Na terceira parte, ainda de *O livro das ignoranças*, intitulada “Mundo pequeno” (LI, p. 74-103), a visão mítica da criação do mundo é atualizada na versão cosmogônica de um índio Guató. Extraímos daí o poema XI para uma análise mais detalhada do texto de Manoel de Barros e de suas traduções:

XI

O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio. Apareceu uma ave na beira do rio. Apareceu a concha. E o mar estava na concha. A pedra foi descoberta por um índio. O índio fez fósforo da pedra e inventou o fogo pra gente fazer bóia. Um menino escutava o verme de uma planta, que era pardo. Sonhava-se muito com pererecas e com mulheres. As moscas davam flor em março. Depois encontramos com a alma da chuva que vinha do lado da Bolívia – e demos no pé.
(Rogaciano era índio guató e me contou essa cosmologia.)
(LI, p.95)

XI

*El mundo no fue hecho en alfabeto. Sino que primero en agua y luz. Después árbol. Después lagartijas. Apareció un hombre en la vera del río. Apareció un ave en la vera del río. Apareció la concha. Y el mar estaba en la concha. La piedra fue descubierta por un indio. El indio hizo fósforo de la piedra e inventó el fuego para que hiciésemos manduca. Un niño escuchaba el gusano de una planta, que era pardo. Se soñaba mucho con pererecas³ y con mujeres. Las moscas daban flor en marzo. Después nos encontramos con el alma de la lluvia que venía del lado de Bolivia – y salimos por pies.
(Rogaciano era indio guató y me contó esa Cosmología.)*

3. Perereca: Del tupí-guaraní pere'reg, “ir a saltos”. Pequeño anfibio arborícola, parecido a las ranas. Se dice también de una radio de pila o de una persona pequeña y bulliciosa. (TQNI, p.71)

XI

*Le monde n'a pas été fait en alphabet. Mais d'abord en eau et lumière. Puis l'arbre. Puis les lézards. Apparut un homme sur la berge de la rivière. Apparut un oiseau sur la berge de la rivière. Apparut le coquillage. Et la mer était dans le coquillage. La pierre fut découverte par un indien. L'indien fit des allumettes de la pierre et inventa le feu pour qu'on se fasse la pitance. Un jeune garçon écoutait le ver d'une plante, qui était brun. On rêvait beaucoup de rainettes et de femmes. Les mouche fleurissaient en mars. Ensuite nous avons rencontré l'âme de la pluie qui venait du côté de la Bolivie – et nous avons filé.
(Rogaciano était un indien guató et m'a raconté cette cosmologie)
(LPSL, p.105)*

Logo no princípio, o eu-lírico desconstrói o mito original ao divulgar que “O mundo não foi feito em alfabeto”. Metonimicamente, o alfabeto constrói a palavra, remetendo à palavra criadora, “o verbo”. Em uma comunidade indígena iletrada, a soberania da mãe natureza prevalece. À semelhança do Gênesis, as águas e a luz vieram primeiro. Depois, vieram os elementos desse “mundo pequeno”, o Pantanal, local onde o homem não tem superioridade sobre as coisas. Inicialmente, foram criadas as árvores, depois os elementos do chão, e só depois “apareceu um homem na beira do rio”.

Ressalte-se que a remissão ao Gênesis se dá também, na primeira metade do poema, pela figura de repetição, própria ao texto bíblico. Esta figura de linguagem faz parte dos recursos retórico-formais que inserem o poema em uma tradição cultural. É um recurso simples de ênfase e coesão, mas que enriquece o contexto a partir da retomada da mesma palavra no texto. Como no texto bíblico, a criação desse espaço mítico é marcada pela recorrência das palavras: “Depois árvore. Depois lagartixas”. Logo em seguida, “Apareceu um homem”, “Apareceu uma ave”, “Apareceu a concha. E o mar estava na concha”. E depois, veio a ação do homem, representado pelo índio: “A pedra foi descoberta por um índio. O índio fez fósforo da pedra”. O cenário natural é, assim, apresentado pela repetição de verbos, substantivos e advérbios. As repetições são conservadas na tradução, criando-se uma homologia dos poemas traduzidos com o original. Com isso, mantém-se a fidelidade retórico-formal do poema nas traduções.

A mulher não foi mencionada nesse processo de criação. Inverte-se a ordem natural, uma vez que o eu-lírico menciona primeiro a “bóia”, que remete aos afazeres do universo feminino, e em seguida um “menino”, que seria fruto da mulher. Mas já se sonhava “com pererecas e com mulheres”, uma associação, em nossa

cultura, ao ato sexual e, no contexto bíblico, ao fato de que a primeira mulher, Eva, comete o pecado. Na história bíblica, Eva come uma fruta da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. A idéia de maçã relacionada ao sexo surgiu na Idade Média. No entanto, o pecado original foi a desobediência, não o ato sexual, que fora instituído por Deus antes mesmo da Queda: “Então Deus os abençoou e lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos” (GÊNESIS 01:28). Neste mundo paradisíaco, que é o Pantanal, não há lugar para o pecado. Como diz o poeta, “Nossa maçã é que come Eva” (AA, p.38). Esta leitura é possível em nossa cultura, devido ao fato de “perereca” ser o vocábulo popular usado para designar o aparelho sexual feminino, além de ser um animal característico de regiões pantaneiras.

A versão da criação do índio Guató é transposta para a língua espanhola e francesa literalmente. Entrementes, a transposição de trocadilhos e expressões idiomáticas é um dos maiores desafios para um tradutor. Na versão espanhola, Larrosa (TQNI, 2002) faz uso de uma nota de pé de página para esclarecer ao leitor o significado do vocábulo “perereca”. Esta é uma das poucas vezes que o tradutor espanhol faz uso desse recurso, neste caso, para esclarecer a origem e a definição do vocábulo. O problema ocorre quando é apresentado um esclarecimento para o termo “perereca” como sendo um “rádio a pilha ou uma pessoa pequena e barulhenta”. Com essa explicação incompleta, perde-se a conotação de sexualidade, causando uma infidelidade de ordem semiótico-textual. Na versão francesa, a tradução literal não levou em consideração a possibilidade de um duplo sentido que levaria o leitor da língua de chegada a uma leitura mimética. Nesse contexto, “perereca” é um mero animal da região, uma *rainette*. Lembremos que a fidelidade semiótico-textual permite a passagem do nível mimético, aqui representado pelo animal “perereca”, para o nível semiótico, que caracteriza o desejo sexual, a fim de

atingir a significância do poema. Esse aspecto provavelmente passou despercebido pelo tradutor espanhol, pois seu universo cultural é outro. No entanto, a não observância desse aspecto na versão francesa não se justificaria, uma vez que o tradutor Celso Libâneo é brasileiro e esta expressão é muito comum em nosso território.

Os diferentes contextos sócio-culturais dificultam a transmissão da mensagem, mas não a impossibilitam. A tradução cultural envolve uma tomada de decisão com relação a fatores psicológicos e sócio-culturais, além dos estruturais e lingüísticos. A alternativa seria utilizar uma expressão correspondente na língua de chegada. Na França, por exemplo, as crianças costumam nomear a genitália feminina de *marguerite*. Esta seria uma versão possível, uma vez que o campo semântico de flor está ligado à natureza. Na língua inglesa, poderia ser usado um processo metonímico. O Pantanal é uma região de criação de gado. Pegando-se a parte pelo todo, poderia se usar o termo *horny*, que significa “chifrudo”. Diferentemente do sentido brasileiro de “adultério”, essa expressão, na cultura inglesa, tem uma conotação de desejo sexual. Assim, poderíamos ter: *There were horny dreams with women*. (Havia sonhos excitantes com mulheres), recuperando o campo semântico de sexualidade associado a um animal da natureza.

Ressaltamos que nossa proposta recupera a polissemia dos vocábulos e, portanto, o trocadilho. No entanto, ao se pensar em *marguerite* ou *horny* como correspondentes de “perereca”, recorreremos ao procedimento da adaptação, definido por Heloisa Barbosa (1990, p.76) como “o limite extremo da tradução”. Utiliza-se este recurso “em casos onde a situação toda a que se refere a TLO não existe na realidade extralingüística dos falantes da LT. Esta situação pode ser recriada por outra equivalente na realidade extralingüística da LT”. Esse recurso pode ser visto

como inconveniente, pois o contexto cultural da língua de partida desaparece. Podemos, assim, definir essa estratégia de tradução como domesticadora, promovendo a invisibilidade do tradutor, seguindo as reflexões de Venuti (1992, 1995), que é mais favorável a uma “escrita de resistência”, que resultaria em uma tradução estrangeirizadora. De acordo com Meschonnic (2001, p.322), a função da tradução é causar uma transformação poética e cultural:

A força ou a fraqueza das tradições de tradução, na literatura de chegada, em um dado momento, circunscreve também a possibilidade de traduzir. O possível não se define, portanto, por uma comparação abstrata do texto de partida com sua tradução, mas pela unidade cultura-língua-tempo.²⁷

A poesia moderna possibilita a criação desse elo cultura-língua, uma vez que sua proposta é de uma revolta cultural contra os valores tradicionais, que se revelam a partir da linguagem. Segundo Menegazzo (1991, p.171), no surrealismo a desconstrução do mundo e do homem é exposta mediante

[...] imagens surrealistas que ao aproximar realidades distintas, propicia o aparecimento de um terceiro elemento que conserva os traços fundamentais dos anteriores, além de se apresentar autônomo. Ao fundir duas realidades, o surrealismo coloca o ser no limite entre a liberdade e a realidade.

Os atributos surrealistas presentes na poética barrosiana, adicionados ao caráter mítico local, que torna as situações atemporais, permitem ao tradutor uma maior liberdade para trabalhar as relações entre significado e significante. Vimos que estas relações constituem uma das grandes preocupações de Manoel de Barros,

²⁷ *La force ou la faiblesse des traditions de traduction, dans la littérature d'arrivée, en un moment donné, circonscrivent aussi le possible du traduire. Ce possible ne se définit donc pas par une comparaison abstraite du texte de départ avec sa traduction, mais dans l'unité culture-langue-temps*

que apresenta o pantanal por meio de sua inventividade lingüística. O próprio poeta, por sinal, declara que:

A expressão *poeta pantaneiro* parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço lingüístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. Meu negócio é descascar as palavras, se possível, até a mais lírica semente delas. Nem uma, porém, se me entregou de nudez ainda. (GEC, p. 322-323)

Verifiquemos como se dá a inventividade lingüística barrosiana no poema introdutório da terceira parte de *O livro das ignoranças*, “Mundo pequeno”, em que são enumerados os elementos do cenário pantaneiro como rio, árvores, formigas, aves, besouros, peixe e rã. O eu-lírico apresenta seu pequeno paraíso ao Criador:

I

O mundo meu é pequeno, Senhor.
 Tem um rio e um pouco de árvores.
 Nossa casa foi feita de costas para o rio.
 Formigas recortam roseiras da avó.
 Nos fundos do quintal há um menino e suas latas
 maravilhosas.
 Seu olho exagera o azul.
 Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas
 com aves.
 Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os
 besouros pensam que estão no incêndio.
 Quando o rio está começando um peixe,
 Ele me coisa
 Ele me rã
 Ele me árvore.
 De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os
 ocazos.

(LI, p.73)

I

*My world is small, Lord.
 With a river and some trees.
 Our house was built with its back to the river.
 Ants cut up grannie's roses.
 In the depths of the yard a boy plays with his
 wonderful cans.
 His eye magnifies blue.*

*Le monde qui est le mien est petit, Seigneur.
 Il y a une rivière et peu d'arbre.
 Notre maison est adossée à la rivière.
 Des fourmis taillent les rosiers de ma grand-mère.
 Au fond de la cour il y a un enfant et ses boîtes de
 [conserves
 merveilleuses.*

<p><i>Everything here lives in foreknowledge of birds Whenever the horizon blushes, beetles fly away of burning. When the river begins a fish, He things me He frogs me He trees me. At dusk an old man will play flute to invert the twilight. (PEA)</i></p>	<p><i>Son oeil exagère le bleu. Toutes les choses de ce lieu sont déjà [compromises avec les oiseaux. Ici, quand l'horizon rougit un peu, les scarabées se croient dans l'incendie. Lorsque la rivière commence un poison, Elle me chosifie Elle me rend grenouille. Elle me rend arbre. Le soir un vieux, avec sa flûte, inversera les couchants. (LPSL, 85)</i></p>
---	---

As inversões sintáticas, próprias das recriações barrobianas, são realizadas no primeiro verso: “O mundo meu é pequeno, Senhor”. Aqui o adjetivo possessivo “meu” é posterior ao substantivo “mundo” causando um estranhamento de ordem sintática, uma vez que na língua portuguesa o adjetivo possessivo antecede o substantivo. Esta inversão lingüística não foi observada na versão para o inglês. Haveria que se fazer uma adaptação sintática, como foi feito no francês: *The world of mine is small*. (O mundo meu é pequeno). A forma está sintaticamente correta, mas não é habitual para o falante de língua inglesa nesse contexto, equiparando-se, de certo modo, ao verso original. Assim, mantém-se a fidelidade lingüístico-estrutural que, segundo Laranjeira (2003, p. 127), impõe que “um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas”. Na versão francesa, há uma aproximação com o texto original devido à construção sintática invertida: *Le monde qui est le mien est petit, Seigneur*. (O mundo que é meu é pequeno, Senhor).

Apresentamos, a seguir, uma proposta de transposição desses versos para o espanhol, como temos procedido quando não há uma versão em uma das

línguas em estudo, a fim de manter a discussão sobre as estratégias tradutórias nas três culturas:

*El mundo mío es pequeño, Señor.
Hay un río y unos pocos árboles.
Nuestra casa es hecha de dorso vuelto para el río.
Hormigas recortan roseras de la abuela.
A los fondos del quintal hay un chico y sus latas
maravillosas.
Su ojo exagera el azul.
Todas las cosas en este lugar ya están comprometidas
con aves.
Aquí, si el horizonte enrojece un poco, los
abejorros piensan que están en un incendio.
Cuando el río está comenzando un pez,
Él me cosa
Él me rana
Él me árbol.
Por la tarde un viejo tocará su flauta para invertir los
ocazos.
(Tradução nossa)*

Em nossa proposta de tradução para a língua espanhola, preservamos a forma invertida do substantivo com o pronome, apesar de não ser o usual nessa língua, como no texto original: *El mundo mio es pequeño, Señor*.

Em seguida, a descrição de um local muito simples e comum é composta por orações simples: “Tem um rio e um pouco de árvores./ Nossa casa foi feita de costas para o rio./ Formigas recortam roseiras da avó”. Segue-se a mesma simplicidade de orações em uma tradução literal para o francês:

*Il y a une rivière et peu d'arbre.
Notre maison est adossée à la rivière.
Des fourmis taillent les rosiers de ma grand-mère.*

Verifica-se que as línguas latinas permitem manter a estrutura do original devido a sua proximidade, como comprova também nossa tradução dos versos em espanhol:

*Hay un río y unos pocos árboles.
Nuestra casa es hecha de dorso vuelto para el río.
Hormigas recortan roseras de la abuela.*

Já a versão para o inglês do segundo verso apresenta uma agramaticalidade sintática, pois não é comum iniciar uma frase com preposição na língua inglesa. Este verso poderia ser a continuidade do primeiro, não fosse a pontuação final: *My world is small, Lord./ With a river and some trees.* (Meu mundo é pequeno, Senhor./ Com um rio e algumas árvores.) Desse modo, o tradutor causa uma ruptura da ordem padrão, criando um estranhamento similar aos desfazimentos do poeta, preservando seu estilo, para logo em seguida retomar o fluxo natural da língua inglesa: *Our house was built with its back to the river./ Ants cut up grannie's roses.* (Nossa casa foi construída com suas costas para o rio./ Formigas recortam as rosas da avó.).

Nos próximos versos, as imagens começam a transpor as fronteiras pantaneiras. Entremeados em uma paisagem bucólica, inserem-se elementos da modernidade: “Nos fundos do quintal há um menino e suas latas maravilhosas.” Em meio à natureza, o brilho do sol refletido nas latas, lixo da industrialização, se destaca das coisas primitivas do chão. Não são meras latas, são “latas maravilhosas”. O desprezível começa a destacar-se. Em seguida, surge uma nova desconstrução sintática: “Seu olho exagera o azul.” O Pantanal é uma terra de grandes planícies e vastos rios. Na verdade, o azul da imensidão do céu sem fronteiras do Pantanal é que é exagerado para os olhos do menino. Nossa versão espanhola é literal: *A los fondos del quintal hay un chico y sus latas/ maravillosas./ Su ojo exagera el azul.*

Na versão inglesa: *In the depths of the yard a boy plays with his wonderful cans.*, no lugar da enumeração do que se encontra no cenário: “um menino e suas latas maravilhosas”, optou-se pelo verbo “brincar” (*play*) acompanhado da preposição “com” (*with*), o que provoca uma dissociação dos elementos. No texto

original, o menino é parte integrante do cenário, em equilíbrio com a natureza, ao passo que no texto inglês, o homem se apodera dos elementos assumindo um tom de superioridade: *a boy plays with his wonderful cans* (um menino brinca com suas latas maravilhosas). Em *His eye magnifies blue*, a tradução literal propicia o mesmo efeito de estranhamento do texto original, devido à inversão sintática.

Na tradução francesa, adicionou-se um elemento novo, são latas de conserva: *Au fond de la cour il y a un enfant et ses boîtes de conserves merveilleuses*. (No fundo do quintal há uma criança e suas latas de conserva maravilhosas.) Note-se que na reorganização da estrutura da frase, há uma generalização, a figura do menino se torna indefinida, pois *un enfant* pode ser tanto um menino como uma menina. Adélia Menegazzo (1991, p. 169), ao analisar a estética da modernidade, explica:

Na poesia, toma-se a palavra liberta do suporte sintagmático, revestindo-a de uma autonomia que permite processos de fragmentação, decomposição, atomização e transposição, para ser identificada em novas relações sintático-semânticas e, principalmente, inscrevê-la visualmente como mensagem a ser decodificada.

Nesse sentido, percebe-se que a natureza de Barros não funciona como cenário, mas como matéria prima de sua poesia. A palavra poética se encontra liberta de suas relações sintático-semânticas, assim como: “Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas/ com aves”. A ave simboliza a liberdade de todas as coisas, assim como do fazer poético. As versões espanhola e francesa seguem a transposição literal semântica e sintaticamente:

Todas	as	coisas	deste	lugar	já	estão	comprometidas/	com	aves.	
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
<i>Todas</i>	<i>las</i>	<i>cosas</i>	<i>en</i>	<i>esto</i>	<i>lugar</i>	<i>ya</i>	<i>están</i>	<i>comprometidas</i>	<i>con</i>	<i>aves.</i>

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↗ ↖ ↓ ↓ ↓
Toutes les choses de ce lieu sont déjà compromises avec les oisesaux.

Na tradução para o inglês, verifica-se uma redução do verso:

Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas/ com aves.
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Everything here lives in foreknowledge of birds.
 (Tudo aqui vive em antecipação de aves.)

No caso da tradução de “Todas as coisas” por *everything*, a redução se deu devido a uma exigência da língua, uma vez que *all things* não corresponderia ao uso corrente em língua inglesa. Já na redução de “deste lugar” por *here*, verifica-se que foi uma opção do tradutor, pois seria possível usar a expressão *in this place*. Em “já estão”, o advérbio “já” simplesmente foi eliminado, assim como o verbo “ser” se transforma em *lives*. Nota-se também que o vocábulo *foreknowledge* (antecipação) não é sinônimo de “comprometidas”, que poderia ser traduzido como *committed*, *involved*, *engaged*. De acordo com Meschonnic (1990, p.147),

[a] noção de equivalência continua sendo um álibi lingüístico, sem a lingüística. A equivalência do sentido apenas. Novamente a língua, não o discurso. No discurso, não há sinônimos verdadeiros, mesmo no interior de uma língua. Supô-lo entre duas línguas é praticamente confundir o signo com o referente²⁸.

Como já enfatizado anteriormente, há um limite entre a intenção do texto e as interpretações do tradutor que deve ser respeitado. Conforme o próximo verso do poema, os besouros pensam que estão em um incêndio: “Aqui, se o horizonte

²⁸ *La notion d'équivalent reste un álibi linguistique, sans linguistique. L'équivalent au sens seul. Encore la langue, pas le discours. Dans le discours il n'y a pas de synonymie vraie, même à l'intérieur d'une langue. La supposer entre deux langues, c'est pratiquement confondre le signe et le référent.*

enrubesce um pouco, os/ besouros pensam que estão no incêndio.”, ao passo que na versão inglesa a conotação é diferente do original, pois os besouros fogem do incêndio: *Whenever the horizon blushes, beetles fly away of burning.* (Sempre que o horizonte enrubesce, os besouros fogem do incêndio.). Na versão francesa temos: *Ici, quand l’horizon rougit un peu, les/ scarabées se croient dans l’incendie., ou seja,* os besouros acreditam que estão no incêndio, assim como em nossa versão para o espanhol, *Aqui, si el horizonte enrojece un poco, los/ abejorros pensan que están en uno incêndio.* Nos dois casos, procurou-se manter a fidelidade semântica com o original.

Outro aspecto que não é observado na versão inglesa é a divisão dos versos. Ao passo que Manoel de Barros organiza seu texto colocando em destaque as palavras “maravilhosas”, “com aves”, “Ele me coisa” e “ocazos”, o que é respeitado no texto em língua francesa, o texto em inglês tem uma frase em cada linha sem obedecer à versificação do original, o que implica uma infidelidade retórico-formal.

Nos próximos versos, as imagens surreais dominam o cenário, rompendo com toda realidade semântica e sintática. De acordo com Waldman (1989), a poesia de Manoel de Barros é construída como “um espaço sem limites claros, espécie de universo poroso onde se intertrocam os atributos humano, vegetal, animal e mineral”. Esta simbiose entre os seres é demonstrada por meio da ruptura com as normas da gramática, resultando numa reorganização sintática, onde substantivos transformam-se em verbo, como se verifica nos versos: “Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me árvore”. O projeto estético de Manoel de Barros está longe de ser documental. Waldman (1989) acrescenta ainda:

Revificada na terra, a palavra poética deve acompanhar a realidade em estado de metamorfose. Para alcançar esse intento, o poeta mutila a sintaxe, faz os verbos deslizarem para substantivos e vice-versa, cria neologismos (nem sempre felizes), incorpora palavras de uso regional que se misturam a outras de tradição clássica, modifica o regime dos verbos, pratica uma verdadeira alquimia que plasticiza a linguagem, fazendo-a soar estranhamente cristalina e humilde, sem imponência.

A palavra liberta do suporte sintagmático instaura um novo horizonte sem os limites impostos pela lógica racional, dando origem a uma linguagem renovadora. Ao discutir os problemas da imaginação poética, Bachelard (1998a, p.18) explica que “com a poesia, a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatá-lo ou inquietá-lo – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos”.

Ao tradutor cabe transmitir essa fusão de imagens desconexas, aliadas a ruptura com as barreiras da linguagem, em uma língua estrangeira. Aubert (1994, p.75) observa que, no caso específico da tradução interlingual,

[...] o compromisso da fidelidade não se define tão somente na relação texto original/tradutor. Como instrumento humano, suporte, para um ato tradutório, ou seja, de um ato de comunicação interlingual, é de se esperar que o tradutor tenha, como de fato tem – em grau passível, é verdade, de certa variação, conforme a intencionalidade do ato tradutório – um compromisso de fidelidade com as expectativas, necessidades e possibilidades dos receptores finais. Ou, mais apropriadamente, com a imagem que tal tradutor se faz de tais expectativas, necessidades e possibilidades.

Na tradução para o francês, percebe-se, nos versos que se seguem, que o tradutor reelabora a linguagem de forma a torná-la mais receptível na língua de chegada: *Elle me chosifie*. (Ele me coisifica), *Elle me rend grenouille*. (Ele me torna rã), *Elle me rend arbre*. (Ele me torna árvore). A “loucura da palavra” perde sua força de estranhamento ao trazer os versos para um padrão de normalidade sintática. O

mesmo não se dá na versão inglesa. Ao utilizar os substantivos como verbos, inclusive conjugados na terceira pessoa do singular, atinge-se um ilogismo total dos versos: *He things me, He frogs me, He trees me*. Deste modo, ao manter o desregramento do projeto poético de Manoel de Barros na língua receptora atinge-se a fidelidade semiótico-textual.

A tradução como operação lingüística, cultural e comunicativa realiza-se dentro de um (in)certo limite entre o aceitável e o inaceitável na cultura de chegada. O tradutor é quem estabelece os critérios de delimitação dos desvios do texto original para um limite de aceitabilidade ao leitor-receptor, como ressalta Aubert (1994, p.80)

Será com base na dinâmica das relações imagéticas e dentro dos limites do conjunto de mensagens efetivamente apreendidas que o tradutor, longe de ser um médium passivo para a manifestação do Autor e do texto de partida, terá de tomar decisões nos mais diversos níveis: comunicativo, lingüístico, técnico. É, portanto e inevitavelmente, agente, elemento ativo, *produtor* de texto, de discurso. (grifo do autor)

Contudo, causar um estranhamento que ultrapasse os limites da aceitabilidade, como se verificou na versão inglesa, é a intenção da poética barrosiana. Portanto, os limites devem ser estabelecidos respeitando-se, sobretudo, a estética e a poética do texto a ser traduzido. Para Manoel de Barros, o Pantanal é um pretexto para estabelecer uma simbiose entre o ser e a linguagem. A contemplação desse universo desvela imagens calcadas na simplicidade da vida, onde “o homem é nivelado à condição de coisas entre as coisas: miúdo, ele é submetido a uma ordem comum que vale para todos os seres. Todos, sem exceção, vivem, morrem e se transformam continuamente [...] todos se equivalem na sua materialidade.” (WALDMAN, 1989), assim como a linguagem também se transforma, vive e morre.

O tradutor atento procura trabalhar no sentido de que a recepção da tradução possa resgatar traços lingüísticos e culturais específicos do texto de origem e formadores da poética barroiana, não necessariamente no mesmo ponto, mas em um terceiro ponto em que se cruzem os horizontes culturais e lingüísticos com o do leitor/ receptor. Nesse sentido, os tradutores utilizam estratégias como compensações, adaptações ou notas explicativas, dentre outros recursos. Alguns autores consideram a nota de rodapé como a “velha muleta” (VIZIOLI,1993, p.126), enquanto que para outros é o “alicerce fundamental da tradução” (HATTNER, 1985, p. 89). Observa-se que, nas obras de Manoel de Barros traduzidas para o espanhol e o francês, somente foram usadas notas como último recurso, ou seja, quando não foi possível encontrar um termo equivalente na língua de chegada para expressar o mesmo sentido do texto original. As notas explicativas usadas nesses livros se referem a neologismos (gravanha, brivante), animais (sabiá, urubu, pacu), plantas (gravatá, urucum, carandá) e expressões locais (perereca). Já na obra para o inglês, o tradutor preferiu não utilizar este recurso, fazendo uso de outras estratégias. De acordo com Hattner (1985, p.87),

[...] parece haver um consenso entre os teóricos quanto ao fato de que a nota de pé de página é recurso indispensável (quando não obrigatório) quando se trata da tradução de uma obra literária que situe um contexto cultural totalmente diverso daquele expresso pela língua de chegada.

O poema VII de “Meu pequeno mundo” pode ilustrar essa questão, pois foram usadas alternativas diferentes para solucionar o problema de termos culturalmente marcados. Como assinalado, a região pantaneira funciona como pano de fundo para os desfazimentos lingüísticos de Manoel de Barros, mesclando

aspectos metalingüísticos aos elementos regionais. Este poema trata da revelação poética do escritor aos 13 anos de idade:

VII

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas ...
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática.

(LI, p.87)

VII

*Je découvris à l'âge de 13 ans que ce qui me
[plaisait dans les
lectures ce n'était pas la beauté des phrases,
[mais leurs maladies.
Je fis part au Père Ezequiel, l'un de mes
[Précepteurs,
de ce drôle de goût.
Je pensais que c'était un individu scalène.
– Aimer faire des défauts dans les phrases est
[très sain,
me dit le Père.
Il a fait le nettoyage dans mes craintes.
Le Père ajouta : Manoel, ce n'est pas une
[maladie,
il se peut que tu gardes jusqu'à la fin de ta vie
[un certain
goût des riens ...
E il se moqua.
Tu n'es pas un peu bugre¹ – continua-t-il ?
Que oui, répondis-je.
Vois-tu, le bugre n'emprunte que les détours, il
[ne marche pas
sur les routes –*

*At 13 I discovered that what pleased me in
books was not beauty of phrase but its ailments.
I reported this strange preference to Father
Ezequiel, my preceptor.
Believing myself quite scalene.
He answered – This love for building faults into
phrases is perfectly healthy.
Giving my fears a thorough washing.
He also said: – Manoel, this is no sickness, at
the most you'll carry for life a certain love for
nonentities.
He laughed and asked:
– Do you have native blood?
Plenty, I answered.
Native never walk the roads but take shortcuts.
Where wonders and ripe ariticuns are found.
First of all mar your own language.
This Father Ezequiel was my first teacher of
ungrammar.*

(PEA)

*Car c'est dans les détours qu'il trouve les
[meilleures surprises
et les anones mûres.
Il faut seulement bien savoir errer son idiome.
Ce Père Ezequiel fut mon premier professeur
d'agramatisme.*

1. *Indien de la région du Haut Uruguai ou
encore individu grossier.*
(LPSL, p. 97)

No texto original, o poeta confessa ao Padre Ezequiel, seu primeiro professor de agramática, que “o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas”. O Padre pelo contrário, considerava que “Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável”. Ele o tranquiliza pela sua descoberta, pois “esse gosto esquisito” era devido a suas características de “bugre”, que são pessoas desprendidas das coisas: “pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas.” Depreende-se ainda que “ser de bugre” é não ser muito certinho, obedecendo às normas como são impostas, ou seja, “só pega por desvios, não anda em estradas”.

No entanto, ao pesquisar o termo “bugre” no *The Compact Oxford English Dictionary* (1991, p.437-38) encontramos: *um búlgaro, um herético, nome dado a uma seita de heréticos que vieram da Bulgária no século XI, estendido a outros “heréticos” (a quem práticas abomináveis eram descritas), um sodomita*²⁹. No dicionário disponível para pesquisas *on-line* Wikipédia³⁰, este termo é explicado como a seguir:

Bugre é a denominação dada a indígenas de diversos grupos por serem considerados sodomitas pelos europeus. A origem da palavra vem do francês *bougre*, que de acordo com o dicionário Houaiss possui o primeiro registro no ano de 1172 e significa ‘herético’, que por sua vez vem do latim medieval (século VI) *bulgàrus*. Como membros da igreja greco-ortodoxa, os búlgaros foram considerados heréticos, e o emprego do vocábulo para denotar a pessoa indígena

²⁹ *a Bulgarian, a heretic, a name given to a sect of heretics who came from Bulgaria in the 11th c., afterwards to other “heretics” (to whom abominable practices were scribed), a sodomite.*

³⁰ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bugre>>

liga-se à idéia de ‘inculto, selvático, não cristão’ - uma noção de forte valor pejorativo.

Uma explicação histórica como essa pode distorcer totalmente a compreensão do poema, pois o léxico se torna altamente ofensivo e pejorativo. No contexto do poema, pelo contrário, o eu-lírico se sente aliviado: “Ele fez um limpamento em meus receios”.

Na tradução para o francês, o tradutor opta por usar o “estrangeirismo” ou “empréstimo”, ou seja, transcrever o termo do texto original desconhecido pelos falantes no texto traduzido, explicando o significado em uma nota de pé de página: *Indien de la région du Haut Uruguai ou encore individu grossier*. (índio da região do alto Uruguai ou ainda um indivíduo grosseiro). Porém, *grossier* designa uma pessoa grosseira, que não tem educação ou polidez, o que destoava do sentido expresso pelo poeta. Ainda nesse sentido, apesar de este poema não ter sido traduzido para o espanhol, consta em outro poema a expressão “bugre” (TQNI, p.75) que foi igualmente explicitada em nota de rodapé pelo tradutor espanhol como: *Indio de una tribu del Mato Grosso. Se dice también de una persona torpe o de poco seso*. (Índio de uma tribo do Mato Grosso. Se diz também de uma pessoa grosseira, rude ou de pouca sensatez, de pouco estudo). Novamente, a conotação negativa associada ao termo não condiz com a intenção do original. Daí a importância de uma leitura retroativa para se atingir o nível semiótico. É preciso que o leitor atento interprete as pistas do texto para desvelar as experiências da cultura de partida, ou corre-se o risco de perder o sentido do poema como um todo. Desse modo, além de passar pela tradição, o diálogo entre leitor e texto se estabelece pela relação entre linguagem e compreensão, como assinala Gadamer (2005, p.512):

A compreensão já é sempre interpretação, porque constitui o horizonte hermenêutico no qual ganha validade a intenção de um texto. Mas para expressar a opinião de um texto em seu conteúdo objetivo precisamos traduzi-la para a nossa língua, o que significa, porém, colocá-la em relação com o conjunto de intenções possíveis, no qual nos movemos quando falamos e nos dispomos a expressar nossa opinião. [...] então aquilo que já se demonstrou na dialética de pergunta e resposta é novamente trazido a fala a partir de outro aspecto.

Da compreensão do texto depende a interpretação. Pensando nisso, o tradutor deve decidir os rumos que a tradução tomará de forma a transmitir a sua mensagem. Na tradução inglesa, a estratégia utilizada foi a “explicação”. Esta é uma forma de evitar estrangeirismos, permitindo uma compreensão imediata do vocábulo. Segundo Heloisa Barbosa (1990, p. 75), “este procedimento é descrito por Nida (1964), que o recomenda ao invés de *estrangeirismo*, particularmente quando comenta a tradução da Bíblia para leitura em voz alta, a qual geraria a mesma necessidade de compreensão imediata que o teatro”. Portanto, a expressão para o inglês, *Do you have native blood?* (Você tem sangue de nativo?), evita interpretações pejorativas e ainda prevalece a ambigüidade de *native* que pode ser tanto a pessoa natural da região como um indígena. A compreensão de que um “bugre” não é de “andar na linha”, fica dependendo, assim, do contexto. A tradução é um jogo de ganhos e perdas, pois não é possível recuperar todos os aspectos. No caso, perde-se a especificidade do vocábulo regional, que faz parte do projeto estético da obra. Com a compreensão facilitada, não há o estranhamento do original.

Outro vocábulo típico da região constante deste poema é o “ariticum”: “Pois é nos desvios que encontra as melhores/ surpresas e os ariticuns maduros.” Esta é uma fruta da família das *annonaceae*, uma *anona coriacea*, típica dos trópicos americanos, também conhecida como “coração de boi”, devido ao seu formato e cor. Na versão francesa, *Car c’est dans les détours qu’il trouve les*

meilleures surprises/ et les anones mures, foi possível uma tradução literal dos versos, substituindo-se “ariticum” por um nome equivalente, o *anone*. Na versão inglesa, a opção foi o “estrangeirismo”, mantendo o termo original, sem o uso de notas explicativas: *Native never walk the roads but take shortcuts./ Where wonders and ripe ariticuns are found*. Esta alternativa permite despertar a curiosidade do leitor, que ao deparar com o vocábulo desconhecido, poderia pesquisar e conhecer mais sobre a cultura da língua de partida, estabelecendo um verdadeiro diálogo com o texto.

Gadamer considera o diálogo com a escritura mais que uma metáfora, uma vez que compreender um texto significa compreender a pergunta que é colocada ao intérprete:

Compreender a palavra da tradição que nos atinge requer sempre pôr a pergunta reconstruída no aberto de sua questionabilidade, isto é, passar à pergunta o que a tradição vem a ser para nós. [...] a verdadeira compreensão implica a reconquista dos conceitos de um passado histórico de tal modo que esses contenham também nosso próprio conceber. Acima, chamamos a isso de **fusão de horizontes**. (GADAMER, 2005, p.488; grifo nosso).

Como Bakhtin bem coloca:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar, etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se põe todo na palavra, e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal. (*apud* SCHNAIDERMAN, 1996, p. 105)

A função da tradução é facilitar o diálogo universal, é permitir essa “arte de juntar os olhares para a unidade de uma perspectiva”, é “a arte de formação de conceitos como elaboração da intenção comum”, mais que a intenção do autor ou do

texto, mas a fusão desses horizontes onde a alteridade encontra um ponto de conciliação, não o outro, mas o nós.

REFLEXÕES FINAIS

A grande diversidade de falas, em tantas línguas, muitas vezes tem gerado desentendimento e má interpretação. A esse respeito, Rees (2003a, p.32) afirma que “o que é destruído no contato com a outra língua é a ilusão que existe um ponto de vista único sobre as coisas”. A literatura, nesse sentido, é o meio que nos permite compartilhar experiências, compreender melhor o outro e partilhar emoções e pensamentos. Gadamer (2005, p. 500) argumenta que a literatura se define pela vontade de transmissão e enaltece o trabalho tradutório ao dizer que “como toda interpretação, a tradução implica uma reiluminação” e que “quem traduz tem de assumir a responsabilidade dessa reiluminação”.

Os estudos de Kramersch (1993) mostram que em um discurso dialógico em que o “Eu” não se orienta apenas para si mesmo, mas é capaz de considerar o ponto de vista do outro, a voz do “Eu” se envolve e se torna interligada com a voz do outro. Nesse sentido é que Babel é destruída para estabelecer um diálogo aberto a ouvir, indagar, responder, concordar, formando uma corrente de falas que retornam “a um só mar”. Não é na dispersão, mas na integração que os horizontes se expandem e se fundem no simpósio universal.

Isso representaria um retorno à poesia coletiva, a transformar a vida em poesia, em instantes poéticos, criando uma comunhão universal por meio da poesia, como idealizou Paz (1990a) em *El arco y la lira*. Este parece ser o ideal que Manoel de Barros persegue em sua poética, pois para ele, “poesia não é para compreender mas para incorporar”. A matéria prima é o Pantanal, com sua grande riqueza cultural e elementos naturais. Como um alquimista, o poeta combina elementos insólitos e exuberantes na busca da linguagem primordial.

Percebe-se, logo, o trabalho árduo dos tradutores dos poemas de Manoel de Barros. Requer-se os mais diversos conhecimentos dos aspectos lingüísticos, semióticos, retóricos e textuais da obra barrosiana para estabelecer um diálogo entre esse tradutor/ intérprete e a obra. Constatamos que, nos poemas analisados, de uma forma geral, o projeto da poética barrosiana foi apresentado em terras estrangeiras. As inovações lingüísticas e semânticas que resultam numa sintaxe *sui generis* e transgressora, assim como as imagens exacerbadas do poeta foram observadas nas traduções. Vale lembrar que as línguas de origem latina permitiram uma transposição mais literal, devido à proximidade da estrutura sintática e vocabular, deixando transparecer as sinestésias, os desvios à estrutura comum, as imagens surreais e os aspectos míticos, enfim, o caráter inovador da obra barrosiana. Na língua inglesa, esses traços também foram recuperados, porém, foi necessário utilizar, com mais freqüência, compensações no texto traduzido. Verificou-se que a transposição de elementos culturalmente marcados causou dissonância entre o original e a tradução em alguns momentos, os quais foram explicados em notas de pé de página ou permaneceram como estrangeirismos nos textos traduzidos. Ressaltamos que esses termos culturais, muitas vezes, são desconhecidos mesmo em outras regiões do Brasil. Observamos também que o projeto barrosiano de uma linguagem em (de)formação constitui um desafio tanto em uma tradução interlingual como intralingual.

Como assinalado, a lírica de Manoel de Barros é sua tradução de um mundo fragmentado mediada pela linguagem modernista. Sua pretensão não é muito grande, como expressa o poeta: “Se eu conseguisse com a minha poesia iluminar o cisco, – seria uma glória!”. Para tanto, a divulgação de sua obra por meio de traduções é essencial, não só para o desvendamento de sua poética, mas de um

linguajar e região desconhecidos até pelos próprios brasileiros. Este olhar que ilumina o ínfimo busca desvelar os mais íntimos segredos da linguagem.

Procuramos, neste trabalho, demonstrar os pontos de convergência possíveis em línguas/culturas estrangeiras que permitissem captar o poema em sua essência. Destacamos os fazimentos e desfazimentos dos tradutores na busca dessa significância poética. Porém, há muito a ser pesquisado nessa fonte ainda pouco explorada. Vislumbramos estudos que poderiam investigar a recepção de leitores estrangeiros para essas traduções. Com as facilidades virtuais que a internet oferece, não seria difícil entrar em contato com pessoas em outros países que se interessam por poesia e que pudessem participar da enquete.

É inegável a importância da divulgação da poética barroiana, como também das tradições, por meio da tradução. Steiner (2005, p. 56) declara que “não há exagero em dizer que possuímos civilização porque aprendemos a traduzir por sobre o tempo”. A arte, a literatura e as tradições permitem um contínuo ato de tradução interno que se expande ao ser projetado em horizontes distantes. Do registro das interpretações do sentido múltiplo e ao mesmo tempo unificador da palavra depende a continuidade cultural de um povo. Assim como as teorias que nortearam este estudo, acreditamos ser a tradução um meio de divulgar e enriquecer os horizontes lingüísticos e culturais. Lembrando as palavras de Whitehead utilizadas anteriormente, a diversidade é, na realidade, uma dádiva de Deus. É no contato com o Outro, no diálogo intercultural que os horizontes se ampliam.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Ofir Bergemann de. (Org.) *Tradução: fragmentos de um diálogo*. Goiânia: Ed. UFG, 2003.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução do grego e do latim por Jaime Bruna . 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

ANTUNES, Orlando. *O lodo lúdico*. Rio de Janeiro : Presença, 1988.

AUBERT, Francis Henrik. A tradução literal: impossibilidade, inadequação ou meta? *Ilha do desterro: Translation/ Tradução*. Florianópolis, n. 17, p. 13-20, 1987.

_____. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *Tradterm*, São Paulo, v. 5, n.1, p. 99-128, 1º sem. 1988.

_____; ZAVAGLIA, Adriana. Cultural markers in Brazilian translation. *Perspectives: studies in translatology*. São Paulo, v.13, n. 1, p. 38-47, 2005.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.

_____. *A poética do devaneiro*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998a.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998b.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1993.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta*. Campinas, SP: Pontes, 1990.

_____. *The Virtual Image : Brazilian Literature in English translation*. Tese (Doutorado). University of Warwick, 1994.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade na lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARROS, André Luis. Entrevista: O tema da minha poesia sou eu mesmo. *Jornal do*

Brasil, Rio de Janeiro, 24 ago 1996. Caderno de Idéias. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/barros04.html>.> Acesso em: 10 abr. 2006.

BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Para encontrar o azul eu uso os pássaros/ to find blue I use birds*. Tradução João Rache. 2.ed. Cuiabá: [s.n.], 2000. (Edição Bilíngüe). Sem indicação de páginas.

_____. *Matéria de Poesia*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001 a.

_____. *Livro sobre nada*. 9.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001b.

_____. *O fazedor de amanhecer*. Ilustrações de Ziraldo. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001c. Sem indicação de páginas.

_____. *Arranjo para assobios*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002 a.

_____. *Todo lo que no invento es falso: antologia*. Tradução de Jorge Larrosa. Málaga: CEDMA, 2002b. (Edição Bilíngüe)

_____. *La parole sans limite (une didactique de l'invention)*. Tradução de Celso Libânio. Paris: Jangada, 2003. (Edição Bilíngüe)

_____. *O livro das ignorâncias*. 11.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de aves*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004b.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004c.

BARROSO, Ivo. Traduzindo Iluminações. In: RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 341-358.

BASSNETT, Susan. *Translation studies*. London: Routledge, 1996. 168p.

BEDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou "Me encontrei no azul de sua tarde"*. 2002. 271 f. + anexos. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2002.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

BÍBLIA SAGRADA : Antigo Testamento. Selecionado e editado por Joanne

Cracknell. São Paulo : Melhoramentos, 1995.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BROWER, Reuben A. (Ed.) *On translation*. New York: OUP, 1966.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 27 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz de. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1996. 299f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito: com Bill Moyers*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Geir. O ato criador na tradução. *Tradução & Comunicação*, São Paulo, n.2, p.129-144, mar. 1983.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem*. São Paulo : Cultrix, 1976. p. 21-38.

CASANOVA, Pascale. *La République Mondiale des Lettres*. Paris : Seuil, 1999.

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT- UCDB, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos : mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 10.ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1996.

CHISINI, Josenia Marisa. Tecendo a interpretação da poeticidade de Manoel de Barros. *Correio do Estado*. Campo Grande [199-]. In: Anexos. BEDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou "Me encontrei no azul de sua tarde"*. 2002. 271 f. + anexos. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2002.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CLEDER, Jean. Ce que le cinéma fait de la littérature. In : Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement). *Fabula LHT* (Littérature, histoire, théorie), n.2, dec. 2006. Disponível em : <<http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html>>. Acesso em: 10 mar. 2007

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1966.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice

P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COUTO, José Geraldo. Beyond the Pantanal. *Brazzil: Brazilian Literature*. 1999. Disponível em: <<http://www.brazil-brasil.com/pages/p43sep99.htm>> Acesso em: 03 set. 2006.

CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms*. New York: Penguin, 1982.

CUTOLO, Giovanni. A abertura de *Obra aberta*. In: ECO, Umberto. *Obra aberta*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 7-13.

DAMEN, L. *Culture learning: the fifth dimension in the language classroom*. Reading Mass: Addison-Wesley Publishing Company, 1987.

DANIELS, Guy. The lot of the translator. In: P.E.N. *The world of translation: conferences on literary translation*. New York: American Center, 1971, p.167-174.

DELAS, Daniel; FILLIOLET, Jacques. *Linguistique et poétique*. Paris : Larousse, 1973.

DEKA, Umesh. The idea of universalism and regionalism in literature: an approach to the literature of the North-eastern India. In: TRIENNIAL CONGRESS OF THE INTERNATIONAL FEDERATION FOR MODERN LANGUAGES AND LITERATURES, 19. 1996. Brasília. *Proceedings ...* Brasília: UNB, ago. 1996. p. 618-624.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo : Ática, 1998.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 2002.

DUBOIS, Jacques et al. *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1980.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. A literatura contra o efêmero. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 fev. 2001. Mais! p.13-14.

_____. *Obra aberta*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Póla Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Mito do eterno retorno*. Tradução José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIOT, T.S. *Notas para a definição de cultura*. Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

ENTREVISTA. Manoel de Barros. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, v.7, n.11, out. 1999, p. 189-199. In: BEDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou "Me encontrei no azul de sua tarde"*. 2002. 271 f. + anexos. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2002. Anexos.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Tradução Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fonte, 1991.

FANTINI, A. Language: its cultural and intercultural dimensions. In: FANTINI, A. (Ed.) *New ways in teaching culture*. Alexandria: VA, 1997, p.3-15.

FERNANDES, José. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia : CERNE, 1982.

_____. *O poeta do Pantanal*. Rio de Janeiro: Presença, 1984.

_____. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: UFMT, 1987.

FRANCISCO, Severino. Entrevista com Manoel de Barros. *Jornal de Brasília*, mimeo, [199-], 7 p. In: BEDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou "Me encontrei no azul de sua tarde"*. 2002. 271 f. + anexos. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2002. Anexos.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 7.ed. Tradução F.P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 2005.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 15.ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1992.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUDYKINST, W. Cultural variability in communication. *Communication Research*, v.24, n.4, pp.1-16, 1997.

HATTNER, Alvaro L. Nota de pé de página: alicerce fundamental da tradução. *Tradução & Comunicação*, São Paulo, n.6, p. 89-100, jul. 1985.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. London: John Hopkins, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 5. ed. Coimbra : Armênio Amado, 1970. v. 1 e 2.

KRAMSCH, C. *Context and culture in language teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

_____. The cultural component of language teaching. *Language, Culture and Curriculum*, v.2, pp.83-93, 1995.

_____. Culture and constructs: communicating attitudes and values in the foreign language classroom. In: HEUSKINKVELD, P. R. (Ed.) *Pathways to culture*. Yarmouth: Intercultural Press, 1997, pp.461-486.

_____. *Language and culture*. 3.ed. Oxford: Oxford University Press, 2001.

KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. Tradução Lúcia H. França. São Paulo : Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *The metaphors we live by*. Chicago : The University of Chicago Press, 1980.

_____; TURNER, Mark. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. Chicago : The University of Chicago Press, 1989.

LANDEIRA, José Luís Marques López. Manoel de Barros e o ilógico olhar poético que transcende a razão. *O guardador de inutensílios: cadernos de cultura*, Campo Grande, n. 4, p. 68-73, maio 2001.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 7ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

LARANJEIRA, Mário. *Poetas da França hoje (1945-1995)*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo : Ed. USP/ Fapesp, 2003. (Criação e Crítica; v. 12)

LEFEVERE, André. *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

_____. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: MLA (The Modern Language Association of America), 1992a.

_____. *Translation, rewriting and the manipulation of literary frame*. London: Routledge, 1992b.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

LIMA, Carlos Emílio Corrêa. Escritos para el conocimiento del suelo. *El Paseante*, Madrid, v.11, p.125-135, dez.1988.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier, 1999.

_____. *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture :Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard, 2001.

MIELIETINSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MILTON, John. *O poder da tradução*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.

MORICONI, Ítalo. (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOUNIN, George. *Os problemas teóricos da tradução*. Tradução de Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

NOGUEIRA JR., Arnaldo. *Bibliografia de Manoel de Barros*. Projeto Releituras. Disponível em: <http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acesso em 10 maio 2007.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

PANTANAL: Fotos Araquém Alcântara. Textos: Manoel de Barros et al. Tradução de Paula Lopes e João Rache. 2.ed. São Paulo: Araquém Alcântara Fotografia, 2003.

PAZ, Otavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación, poesía e historia*. 7.ed. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990a.

_____. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1990b.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1977.

REASKE, Christopher Russell. *How to Analyze Poetry*. New York : Monarch Press, 1966.

REES, Dilys Karen. *O deslocar de horizontes: um estudo de caso da leitura de textos literários em língua inglesa*. 2003a. 199f. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003a.

_____. *O deslocar de horizontes: a leitura e a interculturalidade*. In: Seminário de Línguas Estrangeiras: a formação do professor de língua estrangeira, 5. Anais... Goiânia: UFG, 2003b. pp. 21-31.

REVUZ, Christine. A língua estrangeira: entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio. In: SIGNORINI, Inês. (Org.) *Língua(gem) e identidade*. Campinas: Mercado de Letras, 1998, pp.213-230.

RIAUDEL, Michel. Manoel de Barros : L'exercice poétique de l'innocence. *Infos Brasil*, n.44, jan. 1989.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. *A metáfora viva*. Tradução Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 1983.

RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la Poésie*. Paris: Seuil, 1983.

RISSER, James. *Hermeneutics and the voice of the other: re-reading Gadamer's philosophical hermeneutics*. Albany: SUNY, 1997.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção primeiros passos)

RODRIGUES, Claufe; MAIA, Alexandra. (Org.) *100 anos de poesia: um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001. v.2

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RONAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, J.G. "Pão e pães é questão de opiniões ...". *Teyu'i*. Ponta Porã, MS. abr. 1995, p. 16-18. Anexos. In: BEDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou "Me encontrei no azul de sua tarde"*. 2002. 271 f. + anexos. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística geral. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo : Cultrix, 1993.

SEELYE, H.N.; WASILEWSKI, J.H. Boundaries on the tongue. In: _____. *Between*

cultures. Lincolnwood: NTC Publishing, 1996. p. 45-60.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEIMACHER, Friedrich D.E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Tradução e apresentação Celso Reni Braida. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. Depoimento de tradutor. In: COSTA, Luiz Angélico da (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador : EDUFBA, 1996, pp. 105-110.

SEELYE, H.N.; WASILEWSKI, J.H. Boundaries on the tongue. In: _____. *Between cultures*. Lincolnwood: NTC Publishing, 1996. p. 45-60.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

TSENG, Y. H. A lesson in culture. *ELT Journal*, v.56, n.1, p.11-21, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio*. São Paulo: Cultrix/INL, 1979.

_____. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres : cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Tese (Doutorado). Katholieke Universiteit Leuven, 2001. 2 v.

VARGAS, I. A.; HEEMANN, A. Sentir o "Paraíso" no Pantanal: reflexões sobre percepção e valorização ambiental. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, n. 7, p. 131-143, jan./jun. 2003. Editora UFPR.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. *Palavra*, Revista do Departamento de Letras da PUC-Rio, n.3, p. 111-134, 1995.

_____. Simpático. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, v. 19, p. 21-39, 1992.

VIZIOLI, Paulo. A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões. *Tradução & Comunicação*, São Paulo, n. 2, p. 109-128, mar. 1983.

YLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Tradução de Evelina Verdelho. Coimbra: Almedina, 1979.

WALDMAN, Berta. A poesia de Manoel de Barros: uma gramática expositiva do

chão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 maio 1989.

WEINER, E.S.C.; SIMPSON, J.A. (Ed.) *The compact edition of The Oxford English Dictionary*. 2.ed. Oxford: OUP, 1991. v. 1-20i.

WIMSATT, W.K.; BEARDSLEY, M.C. A falácia intencional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. v. 2, p. 86-102.

ANEXO 1: CARTA DE MANOEL DE BARROS, p.1.

Campo Grande, 18.11.2002

Regina, querida.

Para dizer verdade (coisa que eu não gosto muito, porque prefiro inventar) só tenho editado em livro, traduzido e editado, estes Autologia que ara te ofereço. Tenho Olivo das Ignorâncias, traduzido pelo Curt Meyer-Clason que saiu completo na Revista Akzente de agosto de 1996, em Berlim. Há em Portugal uma outra reunião de Poemas editada pela Editora Quasi da Vila Nova de Fafe com o nome de Guantadas de Palavras. Tenho uma tradução →

CARTA DE MANOEL DE BARROS, p.2.

do Livro de Pré-Lois na Capital do
 México, tradutor Alberto Paredes, mas
 ainda sem editor. Tenho em Paris
 uma tradução do Livro das Ignorâncias,
 Tradutor Celso Libanio, ilustrações de
 Cicero Dias, acho que no prelo. Tenho
 outra tradução do Livro de Pré-Lois
 para o inglês, tradutor: João
 Rocha, sem editora ainda. Tenho
 notícias de outras traduções, mas
 só notícias. Por enquanto te
 mando este todo lo que no invento
es falso. Que está sendo, em livro,
 e editado, o único livro meu traduzido.
 Nada a lamentar de minha parte
 porque os meus desfazimentos linguísticos
 são de grande dificuldade. Carinhoso

Manoel de Barros