

TRADUÇÃO POÉTICA E
AMBIGUIDADE PRODUTIVA
*POETRY TRANSLATION AND
PRODUCTIVE AMBIGUITY*

Carolina Paganine 

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil

Resumo

Neste artigo, discuto os desafios da tradução poética a partir de uma das estratégias da escrita criativa, a “ambiguidade produtiva” (Hahn, 2020), isto é, quando uma palavra evoca mais de um significado e esses dois ou mais significados são importantes para a estrutura semântica do texto poético. Embasando-me na definição de tradução poética como transcrição (Campos, 2013) e num percurso de reflexão sobre a ambiguidade na poesia que passa por Empson (1949), Boase-Beier (2020) e Cassin (2022), argumento a favor de uma tradução criativa que procure evocar a multiplicidade de sentidos no poema traduzido. Para ilustrar a discussão, recorro à minha tradução do inglês para o português brasileiro de um poema de Kimiko Hahn.

Palavras-chave: transcrição; ambiguidade; Kimiko Hahn; literatura nipo-americana; tradução comentada.

Abstract

In this paper, I discuss the challenges of poetic translation through a creative writing strategy known as “productive ambiguity” (Hahn, 2020), that is, when a word evokes more than one meaning and when these meanings are significant to the semantic structure of the poetic text. Drawing on the definition of poetic translation as transcreation (Campos, 2013) and reflecting on ambiguity in poetry through the works of Empson (1949), Boase-Beier (2020), and Cassin (2022), I argue in favor of a creative translation that seeks to evoke the multiplicity of meanings in the translated poem. To illustrate the discussion, I comment on my translation of a poem by Kimiko Hahn into Brazilian

Resumen

En este artículo, discuto los desafíos de la traducción poética a partir de una de las estrategias de la escritura creativa, que es la “ambigüedad productiva” (Hahn, 2020), es decir, cuando una palabra evoca más de un significado y cuando esos dos o más significados son importantes para la estructura semántica del texto poético. Basándome en la definición de traducción poética como transcreación (Campos, 2013) y en un recorrido por la reflexión sobre la ambigüedad en la poesía que abarca a Empson (1949), Boase-Beier (2020) y Cassin (2022), argumento a favor de una traducción creativa que busque evocar la multiplicidad de sentidos en el poema traducido. Para ilustrar la discusión, recurro a mi traducción del



Portuguese.

Keywords: transcreation; ambiguity; Kimiko Hahn; Japanese American Literature; translation with commentaries.

inglés al portugués brasileño de un poema de Kimiko Hahn.

Palabras clave: transcreación; ambigüedad; Kimiko Hahn; literatura nipón-americana; traducción comentada.

Não é nenhuma novidade que traduzir é uma tarefa que surge da multiplicidade das línguas e das diferenças incomensuráveis entre elas, algo presente desde o mito fundador da tradução: a construção da torre de Babel e o castigo divino da confusão. No entanto a visão mais difundida sobre a tradução insiste que traduzir é encontrar equivalências e “amenizar os conflitos”, isto é, “ocultar o eventual abismo que separa uma língua da outra, e que a tradução dificilmente consegue preencher”¹ (Reis, 2021).

Na contracorrente, Haroldo de Campos, desde seu ensaio de 1962 – “Da tradução como criação e como crítica” –, propõe que o âmago da tradução de textos poéticos se situa mais precisamente nos textos em que as diferenças se revelam tão profundas a ponto de os textos serem tomados como intraduzíveis. Isso não levaria ao apagamento dessas diferenças, mas a uma afirmação do que há de novo (diferente) na tradução.

Em “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (Campos, 2013b),² o autor enfatiza que a transcrição reconhece o traduzir como “produção simultânea da diferença” (Campos, 2013b, p. 85), em que a diferença sinaliza a possibilidade de capacidade criativa e criadora da parte de quem traduz e do texto traduzido em si. Com a transcrição, Haroldo pretende criticar a noção tradicional de tradução, que privilegia uma busca por equivalências semânticas, dando primazia ao sentido e subscrevendo a noções de fidelidade e neutralidade na tradução. Ao mesmo tempo, pretende reconhecer a iconicidade do signo linguístico: observar “tanto as formas fono-prosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo” (Campos, 2013b, p. 85).

O pensamento de Haroldo de Campos, naturalmente, é muito mais amplo e complexo que o breve resumo exposto acima, e ainda traz diversos outros percursos convergentes de reflexão sobre a tradução, como a partir de Walter Benjamin e Henri Meschonnic. Para este artigo, no entanto, convém principalmente a ênfase dada à ideia de um traduzir-criar consciente das

¹ No original: “*Une telle formule a pour particularité de masquer l'éventuelle béance qui sépare l'une et l'autre langue et que la traduction peine souvent à combler: elle apaise le conflit*” (Samoyault, 2020, p. 20).

² Este texto reúne e revisa as principais ideias do autor sobre tradução, distribuídas em textos anteriores, como o já citado “Da tradução como criação e como crítica” (Campos, 2013a).

diferenças que o texto traduzido provoca quando se assume como um *novo* texto e quando quem traduz assume seu papel criativo. Também convém, assim, a avaliação que Maurício Mendonça Cardozo (2021, p. 109) faz a respeito da contribuição de Haroldo de Campos para os estudos da tradução. Para o autor, Haroldo fundou uma nova epistemologia da tradução poética que se distanciava das visões tradicionais sobre a tradução à época ao mesmo tempo que afirmava que o poema traduzido deveria se sustentar como uma obra poética por si mesma, produzida na língua de chegada. Destacando a singularidade e a importância do pensamento haroldiano no cenário brasileiro até a contemporaneidade, Cardozo afirma que

[...] *traduzir* poesia atualmente no Brasil, muito em razão do que fizeram figuras como Haroldo de Campos sob o signo da transcrição e suas variantes, é fazer algo que pode coincidir grandemente com os limites e possibilidades da prática da transcrição haroldiana, ao menos no sentido de uma prática de tradução que aceite o desafio de dar vida ao corpo traduzido, como um poema, como poesia em língua portuguesa – e é fazê-lo sem a necessidade de chamar essa prática de outra coisa, senão, de *tradução* (Cardozo, 2021, p. 110, grifo do autor).

Subjaz a essa afirmação de Cardozo e ao pensamento haroldiano sobre tradução o reconhecimento de que traduzir é sempre um ato de criação e, portanto, não haveria necessidade de dar novos nomes a essa prática.

É nesse contexto de tradução poética que este trabalho se insere. Com o objetivo de pensar e produzir o poema traduzido como um poema na língua de chegada, busco desenvolver o conceito de “ambiguidade produtiva” (Hahn, 2020a) no texto poético na próxima seção deste artigo. Na seção seguinte, desdobre as possibilidades de tradução a partir de comentários ao meu processo de tradução do poema “*Foreign Body*” (Hahn, 2020a), da escritora estadunidense Kimiko Hahn (1955-). Por último, apresento minhas considerações sobre o processo como um todo.

Ambiguidade na poesia e na tradução

Em *Seven types of ambiguity*, William Empson discorre sobre a ambiguidade na literatura em referência às situações “quando reconhecemos que pode haver uma dúvida quanto ao que o autor quis dizer, e que perspectivas alternativas podem ser consideradas sem serem um mero erro de leitura” (Empson, 1949, p. x, tradução nossa).³ Empson dedica cada capítulo de seu livro, publicado originalmente em 1930, a um dos sete tipos de ambiguidade,

³ Salvo indicado, todas as traduções são de minha autoria. No original: “*when we recognise that there could be a puzzle as to what the author meant, in that alternative views might be taken without sheer misreading*”.

exemplificados, principalmente, por meio de peças e sonetos de Shakespeare. A definição dada para o primeiro tipo, o mais geral e amplo, vem ao encontro dos propósitos do escopo deste trabalho, de pensar a ambiguidade em sua relação com o potencial criativo e criador do poema em tradução.

Assim, para Empson, o primeiro tipo de ambiguidade ocorre quando “uma palavra ou estrutura gramatical é válida de diversas maneiras ao mesmo tempo” (Empson, 1949, p. 2, tradução nossa),⁴ e essa multiplicidade de interpretações é de tal modo relevante para uma leitura poética que o autor chega a concluir que “os estratagemas da ambiguidade estão entre as raízes mais profundas da poesia” (Empson, 1949, p. 3, tradução nossa).⁵ Continuando, o autor afirma que “[a] ‘ambiguidade’ pode significar uma indecisão sobre o que você quer dizer, uma intenção de significar várias coisas, uma probabilidade de querer dizer uma ou outra coisa, ou ambas, e o fato de que uma afirmação tem vários significados” (Empson, 1949, p. 5-6).⁶ A partir dessas definições teóricas, é possível descrever no uso da língua como a ambiguidade ocorre.

Para Rodolfo Ilari (2002), a ambiguidade pode surgir a partir de casos de homonímia⁷ e polissemia⁸ e, acrescento, de anfibologia,⁹ isto é, estruturas sintáticas que geram duplidade de sentido. Como a homonímia pode gerar paronomásia, também é possível incluir esta figura de linguagem entre os usos que geram ambiguidade. Aqui, vale lembrar que, para Jakobson (1975, p. 72), a associação por sons, a paronomásia, também conhecida como trocadilho, é o cerne da arte poética.

No verbete “Poetry”, da *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Jean Boase-Beier (2020), pesquisadora de estilística na tradução, argumenta que poemas são textos em que o estilo faz parte das estruturas de produção de significado, juntamente com a repetição de sons e o uso de metáforas e de ambiguidades. Para Boase-Beier (2020, p. 411) “a ambiguidade admite diferentes interpretações e, assim, a sua preservação na tradução permite que

⁴ No original: “*The fundamental situation, whether it deserves to be called ambiguous or not, is that a word or a grammatical structure is effective in several ways at once*”.

⁵ No original: “*the machinations of ambiguity are among the very roots of poetry*.”

⁶ No original: “‘Ambiguity’ itself can mean an indecision as to what you mean, an intention to mean several things, a probability that one or other or both of two things has been meant, and the fact that a statement has several meanings”.

⁷ Para Rodolfo Ilari (2002, p. 97), “palavras homônimas são aquelas que se pronunciam da mesma maneira, mas têm significados distintos”.

⁸ Também de acordo com Ilari (2002, p. 142): “Fala-se em ‘polissemia’ a propósito dos diferentes sentidos de uma mesma palavra que são percebidos como extensões de um sentido básico”.

⁹ Segundo o *Dicionário de filosofia* de Niccola Abbagnano, a anfibologia, para Aristóteles, “é um dos sofismas *in dictione*, mais precisamente a *falácia* (v.) que provém do fato de que uma frase torna-se ambígua pela construção gramatical defeituosa” (Abbagnano, 2007, p. 60).

o poema retenha sua abertura e sua habilidade de engajar o leitor”.¹⁰ Sua preservação no texto traduzido, entretanto, não se dará nos mesmos termos que no texto de partida, e aqui não caberia uma balança de perdas e ganhos, mas sim a observação sobre como os textos traduzidos, por meio de sua respectiva língua e das pessoas que o traduziram, produzem ambiguidades e, portanto, novos sentidos estabelecidos a partir das diferenças entre textos e línguas.

Desse modo, a ambiguidade, entendida como “característica das sentenças que apresentam mais de um sentido” (Ilari, 2002, p. 10), é algo a se evitar na escrita informativa, como a de matérias jornalísticas, mas na escrita poética o recurso é bastante explorado, seja no nível da palavra, seja no da frase, seja no do texto como um todo, como podemos ver no poema de Armando Freitas Filho (1985, p. 131):

Seu rosto
é um pedaço de música
muda
conforme o vento
mas eu o escuto
de longe, sem olvido
mesmo sem ver
e acompanho, de cor
o suspiro deste ah
mor rasgado
cego e só.

Neste poema sem título, a ambiguidade se ancora num jogo sinestésico em que os sentidos da audição e da visão se misturam a partir de casos de homonímia em que ocorrem diferenças de classe gramatical: “muda” como adjetivo e verbo; “olvido”, o verbo, e “ouvido”, órgão de audição — palavras homófonas; “de cor” entendido tanto como “de memória”, como uma diacronismo para “coração” e, com a pronúncia do “o” fechado: como coloração, “cor”. Por último, mais um diacronismo: “ah mor”, o segundo termo entendido como “maior” e a expressão toda, obviamente, como o sentimento “amor”. Profundamente enraizadas nas possibilidades da língua portuguesa, como seria recriar essas ambiguidades ao traduzir o poema?

¹⁰ No original: “*Ambiguity allows for different interpretations and thus its preservation in translation enables the poem to retain its open-endedness and its ability to engage the reader*”.

Na tradução¹¹ para a língua inglesa de Francisco Vilhena junto com os integrantes de *The Poetry Translation Workshop* (Freitas Filho, s.d.) apresentada a seguir, foi preciso escolher apenas um significado para “muda”/“mute” e para “olvido”/“forgetting”, enquanto “de cor”/“by heart” são razoavelmente semelhantes em sua ambiguidade e “ah more” introduz o estrangeirismo “amor/amore” e o diacronismo “more” significando “bigger”:

Your face
is a piece of music
mute
as the wind
Yet I hear it
from afar, not forgetting
even without seeing
and I follow, by heart
the sigh of this ah-
more torn
blind and alone

Enquanto em português o texto produz sua significação por meio de homônimias, em inglês se apoia em “fluxos semânticos”, expressão que Barbara Cassin (2022, p. 81-82) usa para explicar as palavras intraduzíveis e suas cadeias de relação com palavras de outras línguas. Assim, em inglês o poema se constitui por meio de palavras e expressões que vêm de outras línguas: “by heart” que vem do francês “*par cœur*”; e “ah-/more” do português “amor”, expressões que possivelmente têm origem no latim “*in corde*”.

Como dito, a ambiguidade também pode ocorrer por meio da polissemia e um exemplo de poema em que isso acontece é “Áporo” de Carlos Drummond de Andrade, como bem foi demonstrado por Rosemary Arrojo no seu clássico *Oficina de tradução* (Arrojo, 2007, p. 46-57). Ali, a autora comenta as três possibilidades de sentido para o título do poema – inseto, problema de difícil solução e orquídea – e como todos percorrem a constelação semântica do texto. Arrojo então critica a tradução para a língua inglesa de John Nist, que, ao propor o título “*Insect*”, elege assim um único significado como o mais importante. Mas como traduzir sua ambiguidade, sua multiplicidade de sentidos, se, na língua de chegada, não há um termo único que implique as mesmas três associações?

¹¹ A tradução foi publicada no *website* da Poetry Translation Centre.

A proposta tradutória oferecida por Arrojo é a não tradução, isto é, manter a palavra “Áporo” como um estrangeirismo, presumindo que leitores de poesia em tradução poderiam já estar acostumados a encontrar esse tipo de estratégia. Ora, se não há tradução, o termo continua ininteligível aos leitores da língua de chegada e, portanto, não temos a multiplicidade de sentidos aqui, bem como tampouco havia na tradução por “*Insect*”. Para resolver isso, Arrojo sugere uma nota de rodapé explicando os três sentidos do termo “Áporo”. Ainda que estrangeirismos e notas de rodapé explicativas sejam estratégias válidas de tradução, como também o é a escolha de apenas um sentido para privilegiar como o fez Nist, em todos esses casos, a multiplicidade de sentidos continua à espera de uma solução tradutória que seja, em si mesma, múltipla de sentidos na língua de chegada.

Por causa de desafios desse tipo é que muitos teóricos professam a intraduzibilidade de textos poéticos, baseados na expectativa de haver uma possibilidade de equivalência total e que esta, como afirma Andrew Chesterman (2022, p. 28), “seria sinônimo de perfeição” na tradução. Sobre isso, o teórico acaba por concluir que:

Pela perspectiva linguística, a ideia de intraduzibilidade parece uma restrição da linguagem apenas para a *langue*, para a língua como um sistema. Ela parece negar o papel da *parole*, que é por onde as pessoas podem utilizar, de fato, a linguagem. A tradução é, afinal, uma forma de utilização da língua; desse ponto de vista, nada é intraduzível: isto é, tudo pode ser traduzido de alguma forma, até certo ponto, de algum modo – até trocadilhos podem ser explicados. Nenhuma comunicação é perfeita, então por que a tradução deveria ser? (Chesterman, 2022, p. 29).

Para Chesterman, a intraduzibilidade seria um “meme” da tradução, conceito da sociobiologia que o autor, em 1997,¹² aplicou aos estudos da tradução para tratar de teorias, ideias e convenções muito replicadas ao longo do tempo, porém pouco contestadas ou relativizadas. Outros memes centrais seriam as noções de “fonte-alvo”, “equivalência”, “livre *versus* literal” e “toda escrita é tradução”.

Em *Elogio da tradução*, Barbara Cassin (2022) também trata da questão da intraduzibilidade e descarta igualmente a ideia de traduções perfeitas. Cassin, a seu modo, argumenta que a tradução é um ato revelador do funcionamento das línguas, no caso, a impossibilidade de uma equivalência plena e de uma universalidade de significados. Sobre a intraduzibilidade, antes de temê-la ou decretá-la como uma certeza incontornável, a sua existência, que não admite uma única possibilidade de tradução, é geradora de pluralidade de sentidos,

¹² Ano da primeira edição de *Memes of translation*. Aqui utilizei a tradução publicada em 2022 pela EDUFBA.

o que, por sua vez, é uma riqueza e uma força a ser observada e que é motivo de reflexão. Isso é o oposto de se deixar abater pelos intraduzíveis ou tentar conquistá-los na busca por uma pretensa universalidade e uniformidade entre as línguas. Nesse sentido, para Cassin (2022, p. 24), “os intraduzíveis são sintomas, semânticos e/ou sintáticos, da diferença das línguas, não o que não se traduz, mas o que não se cessa de (não) traduzir”. A ênfase passa a ser dada à multiplicidade de traduções que um “intraduzível” suscita, algo que nos remete à famosa proposição de Haroldo de Campos de que, “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (Campos, 2013b, p. 85). Retornando à Cassin (2022, p. 38), vê-se a abertura sendo celebrada: “É preciso refletir de novo uns com os outros: cada tradução não é um decalque, mas uma adaptação cheia de perguntas”, o que reafirma a inexistência de traduções e interpretações definitivas.

Cassin também trata em seu livro de um tema caro a este artigo: a homonímia, outro recurso que depende das particularidades de estrutura e de contexto de cada língua, demonstrando, mais uma vez, que as línguas jamais se sobrepõem totalmente. A autora afirma que “a homonímia não me parece mais um mal radical, mas impressão digital das línguas e a marca de sua singularidade” (Cassin, 2002, p. 53). A homonímia, com a sua multiplicidade de sentidos, resiste a uma tradução unívoca e convoca um desenredamento semântico das correlações entre as palavras, tal como formuladas em cada língua. Aqui a tradução se firma como um ato interpretativo em que as escolhas tradutórias, mais do que apontar para as semelhanças, apontam para as transformações pelas quais o texto traduzido passa.

No caso de traduzir as ambiguidades de um texto poético, essas transformações podem passar pelas seguintes estratégias, depreendidas da análise anteriores dos poemas: 1) traduzir ambiguidade por ambiguidade, com referenciais aproximados: *i.e.*, “de cor” e “*by heart*”; 2) traduzir ambiguidade por ambiguidade, mas com referenciais diversos; 3) traduzir por meio do estrangeirismo, mantendo o termo na língua estrangeira; 4) usar notas de rodapé para explicar a ambiguidade; e 5) escolher um dos significados para privilegiar. Vale ressaltar que esta é apenas uma sugestão de sistematização das possibilidades de tradução, quando se trata de ambiguidade, que não se pretende definitiva nem exaustiva.

Desconsiderando, então, a ideia de uma traduzibilidade perfeita e considerando o meu objetivo de realizar uma transcrição, ao abordar a questão da ambiguidade, daremos preferência às duas primeiras estratégias, a fim de que a abertura de sentidos provocada pela ambiguidade reverbera também no texto traduzido, trazendo deliberadamente novas associações.

Essa decisão se embasa no próprio objetivo poético da poeta Kimiko Hahn, cujo poema “*Foreign body*” foi traduzido e será apresentado na próxima seção. No ensaio “Nitro – More on Japanese Poetics”, Hahn explica o que ela chama de “*productive ambiguity*”, “ambiguidade produtiva” em português:

Eu adoro como múltiplos sentidos podem abrir espaço para o inconsciente. [...] As palavras podem ser instáveis como nitroglicerina. Essa mutabilidade talvez resulte em ambiguidade produtiva: uma simples palavra se torna um portal para além das definições do dicionário e para além do sentido lógico. Tal uso resiste a um contexto fácil e a um pensamento linear (Hahn, 2020a, p. 91, tradução nossa).¹³

Em seguida, Hahn relaciona essa estratégia a um recurso literário da língua japonesa: “Me interesso bastante por *kakekotoba* ou ‘palavra-pivô’: ‘um esquema de jogos de palavras em que se emprega uma série de sons para significar duas ou mais coisas de uma vez a partir de diferentes análises gramaticais’ (Miner, 162)” (2020a, p. 92, tradução nossa).¹⁴ Hahn passa, então, a descrever a estratégia de *kakekotoba* em alguns poemas de Ono no Komachi e em suas traduções para o inglês, a fim de enfatizar a questão de como a “palavra-pivô”/*kakekotoba* é um recurso que explora a riqueza de homônimos da língua japonesa para fins poéticos, calcados na multiplicidade de leituras que essa palavra-pivô provoca no poema como um todo.

No Brasil, a pesquisa de Olivia Yumi Nakaema (2012) sistematiza as várias definições atribuídas ao recurso de *kakekotoba*, que passam sempre pela homonímia, mas cujo significado complexo nunca se traduz totalmente para os recursos da poética ocidental, como a silepse, o zeugma e a paronomásia. Importa ter em mente o que Hahn coloca sobre esse recurso: “outra maneira de pensar a palavra-pivô, para mim, é como uma palavra portal. Como o poema irrompe naquele momento, o leitor pode entrar no espaço por meio de outras possibilidades” (Hahn, 2020a, p. 95).¹⁵ Semelhantemente às outras definições e exemplos de ambiguidade, a ênfase recai na multiplicidade de sentidos ou leituras que esse recurso pode causar. Levando tudo isso em consideração, pode-se dialogar sobre as possibilidades da língua portuguesa para traduzir e recriar poeticamente recursos de “ambiguidade produtiva”, a partir da tradução de um poema específico.

¹³ No original: “*I love how multiple meanings can give way to a bit of unconscious material. [...] Words can be as unstable as nitroglycerin. Such changeability can make for productive ambiguity: a simple word becomes a portal out of its dictionary definitions and out of logical sense. Such usage resists easy context and linear thinking*”.

¹⁴ No original: “I am most interested in *kakekotoba* or ‘pivot-word’: ‘a scheme of word play in which a series of sounds is used to mean two things at once by different parsings’ (Miner, 162)”.

¹⁵ No original: “Another way to think of the pivot-word is, in my mind, a portal word. Because the poem erupts at that moment, the reader can enter at the site for other possibilities”.

Traduzindo “Foreign body”, de Kimiko Hahn

Kimiko Hahn é poeta e professora, tendo publicado dez livros de poemas e recebido algumas importantes distinções nos Estados Unidos, como o Guggenheim Fellowship, o PEN/Voelcker Award e o American Book Award. Seus poemas já apareceram em jornais e revistas literárias como *The New Yorker*, *Bomb*, *American Poetry Review* e *Poetry*. Hahn também já deu aulas em programas de pós-graduação na Universidade de Houston e na New York University, e atualmente é professora no programa de mestrado em escrita criativa e tradução na Queens College, The City University of New York (CUNY).

Na sua página no *website* da Queens College,¹⁶ Hahn se diz interessada em poesia do século XX, literatura japonesa, autores e autoras negros, indígenas e pessoas de cor e feminismo. No campo da escrita criativa, seus principais temas estão relacionados a histórias populares, entomologia, ciência em geral e aspectos das cultura japonesa e asiático-americana.

Foreign Bodies, lançado em março de 2020, é seu livro mais recente e o título de duplo sentido – corpos estranhos e estrangeiros – já aponta para questões de forma e de tema que percorrem a obra como um todo. Em primeiro lugar, “foreign bodies” faz referência à coleção do Dr. Chevalier Quixote Jackson (1865-1958), um dos primeiros laringologistas e endoscopistas dos EUA. Com técnicas inovadoras, Jackson conseguiu extrair, sem prejuízo à vida de seus pacientes, centenas de objetos engolidos por crianças e adultos, os tais “corpos estranhos” que ele guardou e hoje compõem uma coleção que leva seu nome no *Mütter Museum* na Philadelphia e que inspirou o livro de Hahn em geral e, mais especificamente, alguns poemas. A capa do livro, exibida na Figura 1, é uma fotografia de Rosamund Purcell sobre parte da coleção do museu. A arte da capa é de Yang Kim:

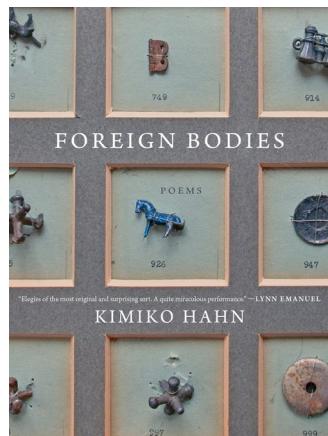


Figura 1. Capa do livro *Foreign bodies*.

Fonte: Hahn (2020a).

¹⁶ Disponível em: <https://qcenglish.commons.gc.cuny.edu/people/kimiko-hahn/> Acesso em 11 set. 2024.

A partir da prática colecionadora do Dr. Jackson, Hahn traz também uma reflexão sobre os objetos da casa de seu pai, um acumulador, falecido há alguns anos. Após sua morte, Hahn e a irmã vasculham a casa, coletando objetos de valor pessoal ou artístico, pois o pai era artista visual e professor de artes (Hahn, 2020a). No livro, Hahn ou seu eu-lírico indaga-se sobre a arte ou a prática de colecionar tanto do médico quanto do pai, ao mesmo tempo que a construção do livro e a leitura dos próprios poemas nos espelham o movimento de abrir gavetas e observar itens em exposição.

Em segundo lugar, “*foreign bodies*” pode ser entendido como “corpos estrangeiros”, o que, por um lado, remete à aparência estrangeira tanto da autora quanto de sua mãe, ambas nascidas nos EUA, mas descendentes de japoneses que emigraram para o Havaí, e, por outro, remete de modo mais geral a questões de alteridade de estrangeiros, imigrantes, mulheres, pessoas de cor, à alteridade na relação mãe e filha, à poeta assumindo ora um papel, ora outro.

Ao abrir o livro de Hahn, depara-se com várias gavetas ou poemas: são 25 textos de tamanhos e temas variados e, ao final, um ensaio chamado “Nitro – More on Japanese Poetics”, um posfácio poético, notas sobre a origem de alguns poemas a partir de matérias do jornal *The New York Times*, agradecimentos e, ao fim, a dedicatória ao pai. Especialmente nos poemas, o efeito dessa observação de gavetas ou leitura poética é sempre “*foreign*” – um estranhamento da linguagem, um estranhamento da imagem-objeto; uma sensação de alteridade que marca a estrangeiridade entre si e a linguagem, de um lado, e, do outro, o objeto, a memória, o estrangeiro, o corpo do outro.

O poema “*Foreign Body*” é composto de 36 versos, agrupados em dísticos e monósticos, e é escrito em versos livres, que se apoiam muitas vezes em um padrão iâmbico (um acento fraco, outro forte), intercalados com acentos fortes isolados e repetições para criar uma variedade rítmica. Quanto ao tema, o poema já inicia dizendo do que se trata, como se pode ler e também ouvir a partir da leitura da própria autora no YouTube¹⁷ feita para a *Miami Book Fair 2020*, publicada no canal do South Florida Poetry Journal:

“*Foreign Body*”

*This is a poem on my other's body,
I mean, my mother's body, I mean the one
who saved her braid of blue-black hair
in a drawer, I mean the one
I could lean against –
against as in insistence. Fuzzy-dress-of-wuzzy
one. Red-lipstick one.*

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PYh3CzOhSS8>. Acesso em: 11 set 2024.

*Rubber-gloves one. Her one to me,
bad-ger bad-ger
or so I heard. The one body I write on—
her sun-flecked body
as she bathed in the afternoon.
Was I five? It was Summer.
Then Winter – where today
I call the unlocked bathroom to mind:
I cannot leave her body alone.
Which is how I found Mother
escaping the heat of a 1950s house,
Father on a ladder with blowtorch
to scrape the paint off the outside.*

•

badger badger

•

*The sun in those suburbs
simmered the tar roof over our rooms
in the town where the wasps lived
inside paper cells beneath both eaves and roots.
They sing—
I mean—sting very much, the wasps.*

•

*Now I'm sixty. Sweet as dried papaya.
My hair, a bit tarnished,
my inmost, null.
Memory is falling away
as if an image shattered to shards then
re-collected for a kaleidoscope:
I click the pieces into sharp arrangement—
bad bad girl girl
In turn, a daughter turns sovereign.*

(Hahn, 2020, p. 77-78, grifos da autora).

Gostaria de destacar o diálogo que a *persona* poética estabelece entre si, suas lembranças e a alteridade da mãe, tanto como um corpo outro em relação à filha, como outro em relação à sociedade branca estadunidense, visto que,

como mencionado, a poeta e sua mãe, embora nascidas nos Estados Unidos, são descendentes de japoneses e têm aparência asiática. Nesse diálogo, reinam as ambiguidades produtivas por meio de mal-entendidos ou atos falhos, como em: “*my other’s body*” e “*my mother’s body*”; “*badger*” e “*bad girl*”; “*sing*” e “*sting*”. Há também os duplos sentidos, como em “*wasp*” que pode significar tanto o inseto “vespa” quanto a sigla “*WASP*”: “*White Anglo-Saxon Protestant*” (pessoa branca, anglo-saxã e protestante); um duplo sentido na sintaxe: “*write on*” significa “escrever sobre um assunto” como “escrever na pele de alguém ou em algum material”;¹⁸ “*leave her body alone*”: deixar em paz, não incomodar o corpo e deixar o corpo sozinho; “*turn*” como substantivo, “vez” e como verbo, “tornar-se”. Esses exemplos e mais alguns podem ser visualizados no Quadro 1 abaixo, que classifica os tipos de ambiguidade produtiva em polissemia ou paronomásia e oferece os significados das expressões em língua inglesa:

Quadro 1. Ocorrências de ambiguidade produtiva e seus tipos

Texto de partida	Tipo de ambiguidade produtiva	Significados em português
<i>Foreign body</i>	polissemia	corpo estranho; corpo estrangeiro
<i>my other’s body</i> <i>I mean, my mother’s body,</i>	paronomásia	meu outro corpo, o corpo de minha mãe
<i>bad-ger bad-ger</i> <i>badger badger</i> <i>bad bad girl girl</i>	paronomásia	texugo; corruptela de “bad girl” – garota má
<i>The one body I write on —</i>	polissemia	escrever sobre um assunto; escrever na pele de alguém ou em algum material
<i>I cannot leave her body alone</i>	polissemia	deixar em paz, não incomodar o corpo; deixar o corpo sozinho
<i>wasps</i>	polissemia	inseto vespa e sigla <i>WASP</i> : White Anglo-Saxon Protestant (pessoa branca, anglo-saxã e protestante)
<i>They sing—</i> <i>I mean—sting</i>	paronomásia	<i>sing</i> : cantar <i>sting</i> : picar; ofender
<i>re-collected</i>	polissemia	acumular; colecionar
<i>sharp arrangement</i>	polissemia	agudo (dor ou som); severo; elegante; vivo; repentino; violento.
<i>In turn, a daughter turns sovereign.</i>	polissemia	como substantivo, “vez”; como verbo, “tornar-se”

Fonte: elaboração da autora.

¹⁸ Conferir as definições de *write on* dadas por The Free Dictionary (s/d).

Com esse quadro, busco dar ênfase em como questões de ambiguidade permeiam todo o poema de modo que, para realizar uma tradução que funcione também como um poema em português, tive o objetivo de pensar termos e expressões que pudessem gerar ambiguidade. Diferentemente da tradução que Arrojo oferece para “Áporo”, comentada anteriormente, não considerei a inserção de notas de rodapé uma possibilidade de estratégia tradutória, por ser um paratexto, isto é, um material externo ao texto principal do poema e que o explica. Tampouco considerei a opção de privilegiar apenas um sentido. Assim, minha proposta foi, de fato, a de recriar ambiguidades na tradução, mesmo que minhas escolhas não se enquadrem em noções tradicionais sobre tradução e fidelidade. O resultado dessa empreitada pode ser lido a seguir:

“Corpo estranho”

Este é um poema sobre a minha mão,
Digo, a minha mãe, digo aquele corpo
que guardou suas madeixas negras
numa gaveta, digo aquele
corpo em que me apoio contra —
contra como na insistência. Aquele no vestido
por um fio. Aquele de batom vermelho.
Aquele com luvas de borracha. Seu corpo para mim,
cade-la cade-la
ou assim ouvi. O único corpo que escrevo sobre —
manchado de sol, seu corpo
se bronzeando à tarde.
Eu tinha cinco anos? Era verão.
Então o inverno — onde hoje
recordo o banheiro destrancado:
Não posso deixar só seu corpo.
Que foi como encontrei a Mãe
fugindo do calor de uma casa de 1950,
O Pai na escada com um maçarico
para raspar a tinta de fora.

*

cadela cadela

*

O sol naqueles bairros
fervia as telhas de piche sobre nossos quartos

na cidade onde os ratos viviam
dentro de calhas e debaixo de folhas
Eles chiam –
quero dizer – cheiram mal, os ratos

*

Hoje tenho sessenta anos. Suave como doce de mamão.
Meu cabelo, pouco brilho,
meu âmago, nulo.
A memória se desprende
como uma imagem se despedaça em cacos
re-colhidos para um caleidoscópio:
Junto as peças num arranjo afinado —
cadê ela, cadê ela
Por sua vez, uma filha se fez soberana.

(Tradução nossa, inédita, grifos do original)

A cada nova leitura do poema de partida, descobria novas possibilidades de interpretar uma determinada palavra ou expressão, dependendo do ponto de vista, como em “*I cannot leave her body alone*”: deixar o corpo em paz ou deixá-lo sozinho? Mas essa é uma maneira de interpretação direcionada a compreender e fruir o poema em inglês a partir das regras dessa língua. Em outra língua, o português brasileiro, e passando pelo viés de quem traduz, a expressão “Não posso deixar só seu corpo” desloca a ambiguidade para interpelar: não posso abandonar apenas seu corpo ou não posso deixá-lo sozinho? É um novo poema, com novas perguntas sobre a leitura, ainda sob o horizonte do texto de partida.

Certas escolhas tradutórias, no entanto, demonstram mais claramente que “[c]ada tradução-adaptação é uma oportunidade para transformações, exclusões e adições substanciais” (Cassin, 2022, p. 43). O trocadilho “*my other's body, / I mean, my mother's body*” é central no poema em inglês, tanto por ocupar os dois primeiros versos quanto por estabelecer duas palavras-temas que serão repetidas e referenciadas ao longo do texto: “mother” e “body”. Em português, o ato falho desloca-se metonimicamente do “corpo” para a “mão” / “mãe” para logo se corrigir: “Digo, a minha mãe, digo aquele corpo” — um corpo que é referenciado por algum detalhe de novo e de novo, pelo vestido, o batom, as manchas de sol, isto é, pedaços da memória ou “cacos / re-colhidos para um caleidoscópio”.

É por meio de um processo de tradução como transcrição que surgem (im)possibilidades de “equivalência” entre um “texugo” (“*badger*”) e uma “cadela” para reproduzir a fala da mãe que, com um sotaque estrangeirizado,

leva a um mal-entendido da filha: estaria a mãe lhe repreendendo – “*bad girl*” – ou querendo saber de seu paradeiro – “cadê ela”? Ou também que uma “vespa”/“*wasp*” possa ser lida como um “rato” – o animal e a pessoa trapaceira, tratante, que chia (que faz um chiado como um rato; que reclama), ou melhor, que cheira mal (que produz um odor desagradável e também causa uma má impressão).

Os casos relatados no parágrafo anterior mostram um pouco como funciona a estratégia de compensação na tradução. Se, por um lado, “*WASP*” é um termo ofensivo em inglês, o uso de “rato” revela uma atenuação semântica no texto traduzido. Por outro lado, “cadela” é, há muito tempo, um termo pejorativo da língua portuguesa para se referir a mulheres, algo que não se vê em “*badger*” ou na admoestaçāo “*bad girl*”. Escolhi “cadela”, obviamente, pela capacidade de produzir um trocadilho em português, mas este trocadilho não veio do acaso. Surgiu de minhas memórias de criança, em que minha mãe brincava com exatamente esse jogo de palavras.

O último verso do poema traz ainda mais uma polissemia e uma repetição de sons: “*turn*”, o substantivo, e “*turn*”, o verbo, se repetem com o som de “n”, também visto em “*sovereign*”.¹⁹ O corpo “*foreign*” da mãe, estranho ao seu, estrangeiro em relação à sua comunidade, se torna, por fim, “*sovereign*”, soberano – poderoso e potente – em uma nova geração. Em português, a repetição se concentra mais na assonância do que na polissemia: “Por sua vez, uma filha se *fez soberana*” (grifo nosso).

Por último, gostaria de comentar a tradução do título como “Corpo estranho”. Para o Dicionário Houaiss (2001), “estranho” é tanto “que ou o que é esquisito, que ou o que se caracteriza pelo caráter extraordinário; excêntrico” quanto “que ou o que é de fora, que ou o que é estrangeiro”. Mesmo que a segunda acepção não seja tão evidente quanto na expressão em inglês, o título nos convida a pensar no que há de estranho no estrangeiro e vice-versa: é outro corpo em relação ao da filha? É outro em relação aos corpos brancos da comunidade em que vive?

“O encerramento não é o fim”²⁰

O recurso da ambiguidade produtiva na escrita criativa, de cunho autoral ou tradutório, aponta para um ponto central de reflexão nos estudos sobre tradução poética por causa de sua multiplicidade intencional de significados, que aumenta ainda mais quando se põe duas ou mais línguas em contato. Nesse sentido, a tentativa exposta de sistematização das estratégias de tradução da ambiguidade não pretende esgotar as alternativas tradução

¹⁹ A repetição dos sons de “n” nos foi chamada atenção por meio da entrevista que Kimiko Hahn deu ao podcast *Poetry Off the Shelf* (Groot, 2021).

²⁰ “Closure is not the end” – título de uma oficina de Kimiko Hahn sobre escrita criativa. Cf. Groot (2021).

e sim descrever algumas práticas já feitas para observar como elas podem se integrar a uma proposta de tradução criativa. Na minha tradução, procurei criar novas ambiguidades no texto que poderiam se encontrar no horizonte de expectativas do texto de partida e da tradução, mas sei que minhas escolhas são circunstanciais ao meu projeto tradutório e à minha subjetividade.

Os últimos versos do poema de Hahn funcionam tanto como um “*da capo*”, uma volta ao início do poema, quanto como uma repetição que retoma os mal-entendidos que percorrem o poema para enfim solucioná-los, reelaborando o tema, mas agora com uma variação ou um desvio: a persona poética chega à compreensão da fala da mãe – “*badger*”/“cadê ela” – e reafirma a alteridade do corpo da filha perante o corpo da mãe: “*a daughter turns sovereign*”/“uma filha se fez soberana”. O poema se encerra, assim, voltando para o início/passado e, ao mesmo tempo, se abrindo para o futuro e para outras interpretações.

De modo semelhante, uma tradução poética não encerra as possibilidades de interpretação de um texto nem resolve ou soluciona os desafios considerados intraduzíveis, como nos ensinou Barbara Cassin (2022). A tradução não só remete à sua origem, ao texto de partida, mas também a um futuro incessante de novas versões transcriadoras e a leituras por vir da obra traduzida.

Pensar a tradução como “produção simultânea da diferença” (Campos, 2013b) é libertador quando se pretende realizar uma tradução poética, porque a criação (a diferença), antes de afastar os textos, os aproxima pelos diálogos intertextuais e interlinguais que vão eclodir desse encontro. Sejam diálogos que remetem ao texto de partida, sejam diálogos que ligam o poema traduzido a outros poemas e ao contexto da cultura de chegada. As possibilidades de leitura abertas por uma tradução poética não são lineares — do texto de partida para o texto traduzido —, mas sim arborescentes, como escreve Cassin.²¹

²¹ “Uma tradução seria, assim, da ordem de uma arborescência evolutiva, e não de uma linha” (Cassin, 2022, p. 67).

Referências

ABBAGNANO, Niccola. *Dicionário de Filosofia*: Niccola Abbagnano. Tradução da 1a edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BOASE-BEIER, Jean. Poetry. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. edição: New York: Routledge, 2020. p. 410-414.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização: Marcelo Tápia; Thelma Médici da Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013a. p. 1-18.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici da Nóbrega. São Paulo: Perspectiva: 2013b. p. 77-104.

CARDOZO, Mauricio M. Haroldo de Campos: recriação, transcrição e a tradução como forma de vida. In: SISCAR, Marcos; MORAES, Marcelo Jacques de; CARDOZO, Mauricio M. *Vida poesia tradução*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021. p. 89-139.

CASSIN, Barbara. *Elogio da tradução*: complicar o universal. Tradução de Simone Christina Petry e Daniel Falkemback. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

CHESTERMAN, Andrew. *Memes da tradução*: o disseminar de ideias na teoria da tradução. Tradução de Monique Pfau; Fernanda Costo; Marilia Portela; Marília Santana; Nathalia Amaya Borges; Simone Salles. Salvador: Editora da UFBA, 2022.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 1.0 em CD-ROM. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

EMPSON, William. *Seven types of ambiguity*. 2. edição. London: Chatto and Windus, 1949. Disponível em: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.215758>. Acesso em: 11 set. 2024.

FREITAS FILHO, Armando. *3x4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FREITAS FILHO, Armando. *Your face*. Tradução de Francisco Vilhena e The Poetry Translation Workshop. Poetry Translation Centre. s.d. Disponível em <https://www.poetrytranslation.org/poems/your-face>. Acesso em: 11 set. 2024.

GROOT, Helena de. Save everything: Kimiko Hahn on Tie-dying on the stove, puns, and her father's things. Poetry off the Shelf. *Poetry Foundation*, Chicago, 9 mar. 2021. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/audio/155690/save-everything>. Acesso em: 11 set. 2024.

HAHN, Kimiko. *Foreign bodies*: poems. New York: W. W. Norton & Company, 2020a.

HAHN, Kimiko. On relic and recovery: a conversation with Kimiko Hahn. [Entrevista concedida a] Mackenzie Singh. *The Rumpus*, 9 nov. 2020b. Disponível em <https://therumpus.net/2020/11/09/the-rumpus-interview-with-kimiko-hahn/>.

ILARI, Rodolfo. *Introdução ao estudo do léxico*: brincando com as palavras. São Paulo: Contexto, 2002.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 63-72.

NAKAEMA, Olivia Yumi. O Kakekotoba nos poemas clássicos japoneses: análise da morfossintaxe e do campo semântico. *Estudos Japoneses*, [S. l.], n. 32, p. 143-160, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143105>. Acesso em: 11 set. 2024.

REIS, Emanuel Junio. *Traduzindo Tiphaine Samoyault*: tradução comentada de Traduction et violence. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Tradução – Francês) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/29114>. Acesso em: 11 set 2024.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Traduction et violence*. Paris: Seuil, 2020.

WRITE ON. The Free Dictionay. Disponível em: [https://idioms.thefreedictionary.com/write+on+\(someone+or+something\)](https://idioms.thefreedictionary.com/write+on+(someone+or+something)). Acesso em: 11 fev. 2025.

Carolina Paganine. Tradutora do inglês e doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC) e professora associada de Teorias da Tradução na Universidade Federal Fluminense (UFF), fazendo parte do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (POSLING/UFF). É líder do Grupo de Pesquisa credenciado junto ao CNPq Estudos Contemporâneos da Tradução e coordenadora do Núcleo de Tradução e Criação. Suas principais áreas de interesse de pesquisa são: tradução comentada, literatura traduzida, variação linguística e tradução de mulheres. É Jovem Cientista Mulher (Paperj, 2023) com o projeto de pesquisa Diálogos Feministas em Tradução.

E-mail: carolinagp@id.uff.br

Declaração de Autoria

Carolina Paganine, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido: 15/09/2024

Aprovado: 15/12/2024