

“PIERRE MENARD” OU AS POÉTICAS DA LEITURA

MANHÃES MONTEIRO, Francisco César (UFRJ)

Segundo resume Emir Rodríguez Monegal, partindo das ideias de Borges, é necessária “a fundação de outra disciplina poética: aquela que, em vez de fixar-se na produção da obra literária, se voltasse para a leitura. Em vez de uma poética da obra, uma poética de sua leitura.”

Essa sugestão borgiana teve uma grande fortuna entre a crítica literária dos últimos cinquenta anos e forneceu o ponto de partida para as reflexões que este texto pretende desenvolver sucintamente, fazendo um retorno a voo de pássaro à autores fundadores dessa concepção. São autores dos extremos da América Latina - Argentina e México; Borges e Paz – e um da Península Ibérica, o português Fernando Pessoa. O que os une é que discutem a leitura não de uma perspectiva teórica, ou não apenas, mas da posição de praticantes.

Pierre Menard, autor do *Quixote*?

George Steiner, em *After Babel*, afirma que “Pierre Menard, autor do *Quixote*’ (1939) é provavelmente o mais agudo e denso comentário que já se dedicou ao tema da tradução” (Steiner 1995, 91). E acrescenta: “Poderia dizer-se, no estilo de Borges, que os estudos sobre a tradução de que dispomos, não são mais que comentários de comentários” (Steiner 1995, 91).

Ou, como fórmula Rosemary Arrojo: “[Pierre Menard é] um dos comentários mais brilhantes e mais completos que já se escreveu sobre os mecanismos da linguagem e suas implicações para uma teoria da tradução e para uma teoria da literatura (ARROJO, 1993, 15).”

É bastante relevante a observação de Steiner de que os estudos de tradução usuais não passam de “comentários de comentários”. Em sua maioria, os comentários de tradução investem sobre a tradução “de fora”, discutindo questões de língua, que passaram totalmente ao largo do conto Pierre Menard, de técnica ou de método, que são contingentes, enquanto Borges foi direto à questão de fundo: as relações entre autor e tradutor, entre o texto e seu leitor, e as possibilidades de leitura decorrentes. Para ele, “o livro não é um ente incomunicado: é uma relação, é um eixo de inúmeras relações” (“Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”).

Segundo Rodríguez Monegal (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1993), o argumento inicial deste conto, o primeiro dos contos filosóficos de Borges, como os chama Arrigucci, seria a história de um jovem literato que se dispõe a estudar a obra de um grande escritor recém-falecido. O

estudo bibliográfico do jovem acaba resultando em decepção e ironia. Borges acabara de sair de uma dura convalescência ao fim da qual, segundo ele mesmo contou, chorara de emoção ao perceber que ainda podia ler, quando finalmente escreveu o conto. O tema do conto tornara-se basicamente o da aventura de ler.

Na lista de obras visíveis de Menard, três personagens se destacam: Voltaire, que não é citado diretamente uma só vez, mas que forneceu o modelo do conto filosófico borgiano; Leibniz, que com Descartes, Raimundo Lúlio e John Wilkins simboliza o interesse por uma língua universal que se esperava encontrar na lógica e na matemática (BORGES, 1989, 747).

Leibniz tinha um profundo interesse nas possibilidades de um sistema semântico universal, diretamente acessível a todos os homens. Um sistema como esse seria semelhante ao simbolismo matemático, cuja eficiência reside em que as convenções da operação matemática parecem formadas sobre a arquitetura mesma da razão humana e escapam a toda variação geográfica. Também recordaria os ideogramas chineses” (STEINER, 1995, 97).

A proposta de Menard de um vocabulário de conceitos poéticos convencionais, sem relação com a linguagem comum, “uma língua totalmente poética e possivelmente universal”, se contrapõe e complementa a proposta de Leibniz). E Paul Valéry, de quem Borges escreveu que foi “um homem cujos admiráveis textos não esgotam, nem sequer definem, suas infinitas possibilidades” e que “preferiu sempre os lúcidos prazeres do pensamento e as secretas aventuras da ordem” (“Valéry como símbolo”, BORGES, 1989, 686-687). Este necrológio para Paul Valéry, escrito em 1945, poderia ser o epitáfio do ficcional Pierre Menard. Compare-se com as palavras que Borges atribuiu a Menard: “Pensar, analisar, inventar não são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência. [...] Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e entendo que no futuro assim será (“Pierre Menard, autor del Quijote”, BORGES, 1989, 450).

O jovem escritor, no argumento inicial e ainda segundo Monegal, investiga seu precursor e se decepciona; sintomaticamente, na versão que nos chegou do conto, Borges faz com dissimulação, sob a forma de uma bibliografia comentada, uma espécie de ajuste de contas com seus precursores. Inclusive e sobretudo com o mais próximo deles, o jovem Borges. Entre as obras visíveis de Menard consta uma discussão em ordem cronológica das soluções do problema de Aquiles e a tartaruga, proposto por Zenão de Eleia (ou Eleata), discípulo de Parmênides. De fato, havia sido o próprio Borges que, anos antes (1932), havia escrito dois ensaios sobre esse paradoxo, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” e “Avatares de la tortuga”, do livro *Discusión*, de 1932 (BORGES, 1989, 244-248 e 254-258), que Borges assim resume, seguindo a versão que nos chegou por Aristóteles: “o movimento não existe: Aquiles não poderia alcançar a preguiçosa tartaruga” (“Los avatares de la tortuga”). Borges prossegue:

[...] o segundo argumento de Zenão é o chamado Aquiles. Raciocina que o mais lento não será alcançado pelo mais veloz, pois o perseguidor tem de passar pelo lugar que o perseguido acaba de deixar, de modo que o mais lento sempre leva uma determinada vantagem. “Pierre Menard, autor del Quijote” (BORGES, 1989, 449).

Esta seria a grande angústia do leitor e do tradutor: estar sempre pelo menos um passo atrás do autor. Auden (AUDEN, 1974) propõe uma analogia semelhante para a relação entre o autor e o crítico e o leitor. Mas este é um falso problema para Borges; para que este verdadeiramente

exista é preciso que se creia nos conceitos de obra original e de texto definitivo. Como escreveu Borges, em outra ocasião, estes conceitos não são mais que manifestações da religião e do cansaço.

Para Borges a literatura é uma dinâmica e não um produto, não algo a ser consumido, mas a ser continuado. Não há uma precedência necessária: criação e leitura e tradução se dão simultaneamente. Borges chega a inverter a equação tradicional de precedência. Para ele, entre dois textos verbalmente idênticos (no caso o de Cervantes e o de Menard), “o segundo é quase infinitamente mais rico”. W. H. Auden identifica esta angústia, sobretudo, entre os que chama de “críticos para críticos”, cuja análise crítica do poeta “é tão complicada e difícil que desanimará a todo possível leitor.

[...] Estes críticos lamentam que um dos requisitos de sua crítica seja a existência prévia de um poema para ser criticado. Para um crítico assim um poema não é uma obra de arte feita por outra pessoa, mas sim um documento que ele mesmo descobriu” (AUDEN, 1974, 56).

Tal tipo de crítico produzirá, se tem algum talento, interessantes textos capazes de impressionar os seus pares, mas que são inúteis para iluminar o entendimento literário. Num ensaio anterior, publicado em *Historia de la eternidad*, Borges já tocara numa questão que lhe parecia fundamental e que é uma variante do tema da precedência: um texto posterior, como uma tradução necessariamente é, pode ser mais rica porque tem atrás de si um subtexto (o conjunto dos textos prévios sobre os quais se cria um texto e que permite a sua leitura) mais rico, quando menos por que nele se inclui o próprio texto do *original*. Neste ensaio, “Los traductores de las 1001 noches”, Borges, a um tempo, menospreza o critério erudito de fidelidade; confessa, não sem ironia, a sensibilidade especial dos “periféricos” para as questões de cultura; e reafirma que uma tradução (como qualquer texto) constrói-se sobre seus precursores, sobre seu próprio subtexto (o “rico processo anterior”), mais do que sobre o *original*. Em suas palavras:

[Enno Littmann] é sempre lúcido, legível, medíocre. Segue (dizem) a própria respiração do árabe. Se não houve equívoco na Enciclopédia Britânica, sua tradução é a melhor de quantas circulam. Ouço que os arabistas estão de acordo; nada importa que um mero literato - e esse, da República meramente Argentina - prefira discordar. Minha razão é esta: as versões de Burton e de Mardrus, e mesmo a de Galland, somente se deixam conceber *depois de uma literatura* (grifo de Borges). Quaisquer que sejam suas deformações ou seus méritos, essas obras características pressupõem um *rico processo anterior* (grifo nosso). (BORGES, 1989, 412).

Também se pode ler a citação acima como mais um capítulo da longa querela entre literatos e eruditos sobre a tradução. Um exemplo são as polémicas entre Nelson Ascher e Paulo Vizioli sobre as traduções de John Donne (Arrojo 1993, 15). Dryden já havia defendido a supremacia da arte sobre a erudição, segundo ele o artista seria capaz de encontrar “certa beleza ainda inexplorada por esses pedantes, beleza que só um poeta encontraria”, e mesmo hoje em dia este é um temas recorrentes da discussão da tradução.

Citada de passagem (é o décimo quinto item da enumeração da obra visível de Menard), a transposição em alexandrinos de *Le Cimitière Marin* de Paul Valéry é, George Steiner, “uma ampliação vigorosa, ainda que excêntrica, do conceito de tradução”. Podemos interpretar essa passagem como a criação de um vínculo: “Poe, que engendrou a Baudelaire, que engendrou a Mallarmé, que engendrou a Valéry, que engendrou a Edmond Teste” (Borges 1989, 447); e pode-se completar essa

paráfrase borgiana de genealogia bíblica dizendo que Edmond Teste engendrou Pierre Menard. A afirmação de Paul Valéry de que a poesia se define por sua tendência a se reproduzir em sua própria forma e estimular nosso espírito a reconstruí-la tal como é, poderia ser um dos pontos de partida da aventura de Menard.

Uma questão talvez secundária da tradução, mas não irrelevante, é que o tradutor é muitas vezes movido pelo impulso de vincular-se ao autor ou original traduzido. Ou de libertação. Como sugere Bloom (BLOOM, 2002), a construção do poema novo se faz pela destruição do antigo. Transcrever, traduzir ou recriar um poema, fazê-lo diferente, renová-lo, é uma forma de eludir a “angústia da influência”, mas também de tomar o lugar do precursor, matar o “pai” literário. A superstição do novo é complementar aquela do *texto definitivo*; pertencem ambas à religião ou ao cansaço, ou à política literária, mais do que à literatura.

Se o Menard do conto borgiano mantinha para com Valéry uma relação de precedência e paternidade, e por isso Menard é tentado a refazer sua obra de modo *diferente*, para com Cervantes e sua obra essa relação não era senão contingente. Menard pode-se permitir tentar uma *identificação total* com Cervantes, como sugeria o mencionado fragmento de Novalis (BORGES, 1989, 446), e pode se permitir a coincidência textual entre a sua obra e a dele:

[Menard] não queria compor outro *Quixote* - o que é fácil - mas sim o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca encarou uma transcrição mecânica do original: não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir umas quantas páginas que coincidissem - palavra por palavra e linha por linha - com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1989, 446).

Escreve Steiner: “o primeiro passo que dá Menard em direção a tarefa da tradução total ou, mais exatamente, da transubstanciação é o de uma mimese a todo transe” (Steiner 1995, 92). Menard, portanto, se propõe inicialmente a cumprir as exigências da comunicação tal como a definem os pensadores “monadistas” (ou “solipcistas”, como preferem os franceses). Georges Mounin expõe assim, com notáveis coincidências com as palavras de Borges, essa definição de comunicação segundo a visão monadista:

[...] compreender Mallarmé significaria, portanto, recomeçar conscientemente Mallarmé, toda a sua vida, todos os seus sonhos, todas as suas leituras e todas as impressões que ele tirasse daí, tudo aquilo que a precedeu sobre a terra e que a determinou. Definir a comunicação dessa forma, é, em termos próprios, exigir que eu seja Mallarmé. O solipcismo linguístico definiu uma miragem da comunicação, para depois provar que tal miragem é inacessível. (MOUNIN, 1976, 183).

Mas Pierre Menard descarta ser Miguel de Cervantes, não por que seja uma miragem inatingível, mas porque lhe afigura ser este um procedimento fácil. De todos os métodos impossíveis de se realizar uma tradução, e todos são em certo grau impossíveis, esse era o menos interessante e, dentro da impossibilidade, o mais fácil. “Seguir sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard” (Borges 1989, 447), é muito mais interessante, mas, ao contrário do que pensa George Steiner, Menard/Borges não cogitou “pôr-se tão intensamente em unísono com o espírito de Cervantes, com sua forma ontológica, que chegará inevitavelmente a recriar em detalhe todos os seus atos e declarações” (Steiner 1995, 93).

Fazer tal coisa também seria “pouco interessante” e essa aproximação à personagem Cervantes o exporia ao risco de cair no espontaneísmo de que Menard acusa o seu predecessor espanhol.

Em “Los traductores de las 1001 noches” escreve Borges:

[...] traduzir o espírito é uma intenção tão enorme e tão fantasmagórica que bem pode permanecer como inofensiva; traduzir a letra, uma precisão tão extravagante que não há risco de que a experimentem”. (BORGES, 1989, 400).

Muito tempo depois, Borges reafirmará que nem mesmo a posse da memória total de um grande autor tem uma utilidade literária garantida. No conto “La memoria de Shakespeare” (Borges 1989b, 393-9), o narrador Hermann Soergel, um especialista alemão em Shakespeare, adquire por meios mágicos a memória do dramaturgo inglês. Consta com decepção que a memória de Shakespeare só podia revelar-lhe as circunstâncias de Shakespeare e que “estas não constituem a singularidade do poeta; o que importa é a obra que executou com esse material desdenhável.” (Borges 1989b, 397). Segundo Borges havia afirmado, uma série de preconceitos obscurece a leitura das obras originais, mas a tradução pode ser analisada sem o véu de superstição que cobre o original:

Um esquecimento animado pela vaidade, o temor de confessar processos mentais que adivinhamos perigosamente banais, o empenho em manter intacta e central uma reserva incalculável de sombra, velam as tais escrituras diretas. A tradução, por outro lado, parece destinada a ilustrar a discussão estética”. “Las versiones homéricas, *Discusión* (BORGES, 1989, 239).

Menard, portanto, suprime a figura cervantina; pretende chegar ao *Quixote* sem passar por Cervantes, visto que este é justamente o elemento não-literário do *Quixote*. Objetivamente, isso significa suprimir a “colaboração do acaso” e confrontar “as inércias da linguagem e da invenção”. Referindo-se a Homero, mas acreditamos que serve para qualquer autor de um tempo relativamente remoto, Borges afirma a dificuldade categórica que temos hoje de “saber o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem” (BORGES, 1989, 240).

A transposição representa um jogo para Pierre Menard, um jogo com regras estritas. Deve experimentar variantes formais e psicológicas, o que é obrigação de um tradutor; mas deve sacrificá-las razoável e conscientemente ao “original”, ou seja, todo este aparato deve aproveitar para o texto (constituindo parte do subtexto e do supertexto) e não para o tradutor. Além desses obstáculos eletivos, Menard percebe um terceiro: o tempo, o transcurso de trezentos anos e a mudança do subtexto, que inclui agora o próprio *Quixote*. Repetir um livro já existente numa língua estrangeira é o ‘misterioso dever’ do tradutor que nisso emprega todo seu empenho. É algo que não pode, mas que deve ser feito.

A ‘repetição’ é, como Kierkegaard sustentava, uma noção tão inquietante que põe em dúvida a causalidade e a corrente do tempo. Produzir um texto verbalmente idêntico ao original (fazer de uma tradução uma perfeita transcrição) é algo que excede os limites da imaginação humana.

Segundo Rosemary Arrojo,

Menard parece uma caricatura exagerada do tradutor imaginado por Tytler, refletido nos três princípios básicos [...]: 1) a tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original; 2) a tradução deve ter o mesmo estilo do original; e, 3) a tradução deve ser fluente e natural como o original. (ARROJO, 1993, 20).

Octavio Paz e a confusão babilônica

Para Octavio Paz, a universalidade do espírito era a resposta à confusão babilônica: segundo ele, se acreditava que apesar das muitas línguas havia um sentido comum. “Assim, a tradução não apenas era uma prova suplementar como era uma garantia da unidade do espírito” (Paz 1971, 8). Segundo Martinet, essa seria uma concepção simplória, mas muito difundida, que vê a língua como um repertório de palavras, cada uma representando uma coisa. Traduzir seria simplesmente trocar a nomenclatura, mudar as etiquetas das coisas. Na imagem pitoresca de Nida, transportar o conteúdo dos vagões de um trem para os de outro (MOUNIN, 1976, 14).

Paz nota, no entanto, que a idade moderna destruiu esta segurança. Posto diante da multiplicidade de costumes e instituições, o homem não mais se encontra entre iguais. Conforme concordam Steiner, Hugo Friedrich e João Alexandre Barbosa o conceito de ‘palavra faltante’ marca a literatura moderna. A partir do século passado cria-se um abismo entre a literatura e a língua. Segundo Steiner esta brecha foi tão determinante que todos os movimentos e categorias estilísticas e históricas, como o helenismo, a Idade Média, o barroco, o neoclássico, o romantismo, não são mais que subgrupos, variantes apenas, quando contrastados com o movimento moderno. Escreve Steiner:

Das origens da literatura ocidental até Rimbaud e Mallarmé (ainda que de grande peso, Hölderlin e Nerval permaneceram isolados), a poesia e a prosa estavam em acordo orgânico com a língua. O vocabulário e a gramática podiam ser estirados, distorcidos, levados ao limite da compreensão. [...] Por violento e singular que seja, o discurso se elabora desde o interior do conjunto transcendente que é a fala comum. A cultura clássica se define por esta familiaridade com a linguagem, pela convicção de que as palavras e a gramática disponíveis, farão o trabalho sob a condição de que sejam empregadas com suficiente flexibilidade e com a requerida delicadeza. [...] Goethe e Victor Hugo foram sem dúvida os últimos grandes poetas que julgaram que a linguagem satisfazia suas necessidades. (STEINER, 1995, 205).

Concorda Octavio Paz que a tradução reflete essas mudanças. Ela “já não é uma operação tendente a mostrar a identidade última dos homens, mas a mostrar que é o veículo de suas singularidades” (PAZ, 1971, 9).

Paz também crê que uma tradução se constrói sobre a tradição:

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original porque a própria linguagem, em sua essência, é já uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Porém esse raciocínio pode inverter-se sem perder a validade: todos os textos são originais porque cada tradução é diferente. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único. (PAZ, 1971, 9).

Nega validade à tradução literal não porque seja irrealizável, mais porque é uma operação de emprego mecânico de dicionário e não uma verdadeira tradução. Uma tradução válida, mesmo de um texto científico, “é sempre uma operação literária” (Paz 1971, 10).

Em sua opinião, não há nem pode haver uma ciência da tradução, ainda que esta possa e deva ser estudada cientificamente. Do mesmo modo que a literatura é uma função especializada da linguagem, a tradução é uma função especializada da literatura. Como tal, toca em questões de interpretação e do papel do sujeito que são estranhas à ciência moderna. Em suas palavras, “a tra-

dução é uma tarefa na qual, descontados os indispensáveis conhecimentos linguísticos, o decisivo é a iniciativa do tradutor”. Está, portanto, de acordo com a definição de Mounin, de que a tradução, como a medicina, pode ser entendida como uma arte, mas uma arte fundada sobre uma ciência.

A ideia, recorrente entre os poetas, de que a poesia é intraduzível por ser um tipo de unidade perfeita e inamovível repugna a Paz, “não só porque se opõe à imagem que eu fiz para mim da universidade da poesia, mas porque se fundamenta numa concepção errônea do que é a tradução” (Paz 1971, 13).

Na concepção de Paz, a tradução é uma “operação análoga à criação poética, mas que se desenvolve em sentido inverso”. Para ele, o poema não existe como objeto, importa como meio ou veículo da poesia, ou seja, o que chamamos de **poeticidade**.

A atividade do tradutor é análoga à do leitor e à do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa sendo, uma interpretação [...] O ideal da tradução poética, segundo certa vez definiu Valéry de modo insuperável, consiste em produzir com meios diferentes efeitos análogos”. (PAZ, 1971, 16).

Fernando Pessoa e o Sensacionismo

Fernando Pessoa, coerente com as ideias do movimento literário do Sensacionismo, tende a centrar a questão da poesia e da tradução na criação de imagens. Comentando a sua própria tradução de poemas de Edgar Allan Poe, opinava que

[...] a tradução de um poema deveria [...] conformar-se absolutamente (1) com a ideia ou emoção que constitui o poema, (2) com o ritmo verbal em que essa ideia ou emoção está expressa; deveria conformar-se relativamente com o ritmo interior ou visual, mantendo as imagens próprias quando possível, mas mantendo-se sempre fiel ao tipo de imagem. (“A arte de traduzir poesia”, PESSOA, 1990, 276).¹²

Os escritos de Fernando Pessoa diretamente relacionados com a tradução são raros e dispersos. Mas os problemas de expressão e interpretação da poesia são recorrentes em suas obras. Num texto pouco conhecido ele resume suas concepções sobre a superação dos limites da expressão, que interessam tanto à criação quanto à tradução poética:

A utilização da sensibilidade pela inteligência faz-se de três maneiras: O processo clássico, que consiste em eliminar da sensação ou da emoção tudo que nela é deveras individual, extraíndo e expondo tão somente o que é universal.

O processo romântico, que consiste em dar a sensação individual tão nítida e vividamente, que ela seja aceite, não como cousa inteligível, mas como coisa sensível, pelo leitor, visor ou auditor.

Um terceiro processo, que consiste em dar a cada emoção ou sensação um prolongamento metafísico ou racional, de sorte que o que nela, tal qual é dada, seja inteligível ganhe inteligibilidade pelo prolongamento explicativo.

Suponhamos que tenho uma aversão íntima pela cor verde e que quero transformar esta aversão, que é uma sensação, em expressão artística. Pelo processo clássico, procederé da seguinte maneira: (1) Lembrar-me-ei que a aversão pela cor verde é puramente individual, que, portanto, a não posso transmitir a outrem, tal qual é; (2) deduzirei que, assim como tenho aversão pela cor verde, outros terão aversão por outras cores; (3) traduzirei a minha aversão pelo verde em aversão por “certa cor”, e cada um que leia verá na aversão assim traduzida a cor particular com que ele tem aversão. Pelo processo romântico, buscarei

por tal horror nas frases com que exprimo meu horror nas frases com que exprimo meu horror pelo verde que o leitor fique presa da expressão do horror, esquecendo precisamente em que se fundamenta. Vê-se, pois, que o processo romântico consiste num tratamento intensivo dos elementos expressivos em desproposito dos elementos fundamentais, da sensação. Pelo terceiro processo, porei nitidamente a minha aversão pelo verde; e acrescentarei, por exemplo, “é a cor das coisas nitidamente vivas que hão-de tão depressa morrer”. O leitor, embora não colabore comigo na minha aversão pelo verde, compreenderá que se odeie o verde por aquela razão.

Pelo processo clássico, sacrifica-se o mais nosso da sensação ou da emoção em proveito de torná-la compreensível. Porém o que tornamos compreensível é um resultado intelectual dela. De aí o ser a poesia clássica inteligível em todas as épocas, porém em todas elas fria e longínqua. (“A Utilização da Sensibilidade pela Inteligência”, PESSOA, 1990, 102).

O texto acima resume de forma sintética os processos ou estratégias mais acessíveis de superação das barreiras da linguagem. Pessoa, como Borges, acreditava que “a sensibilidade é pessoal e intransmissível”, a comunicação possível se baseia numa espécie de pacto, pelo qual rejeitamos o que há de puramente pessoal em favor do compreensível. “Compreensível, diz Pessoa, não já pela inteligência, mas ao menos pela sensibilidade dos outros” (Pessoa 1990, 359). Fernando Pessoa, “Arte e sensibilidade”, originalmente uma carta de 1930 para Miguel Torga. Note-se a semelhança com a afirmação do contemporâneo T.S. Eliot de que é possível a comunicação de inconsciente a inconsciente sem a intervenção do intelecto.

E aqui está o ponto central, comum aos poetas que seleccionamos. A poeticidade da tradução se manifesta como uma dinâmica e um diálogo entre o original, o autor, o tradutor e o leitor. “Homem sou: nada que é humano me é alheio”, como disse o latino Terêncio. Em “La busca de Averroes”, Borges escreve:

Zuhair, [...] diz que [...] viu muitas vezes o destino atropelar de um golpe aos homens, como um camelo cego. [...] A imagem que um só homem pode formar é a que no corresponde a nenhum. Infinitas coisas há na terra; qualquer uma pode se equiparar a qualquer outra. Equiparar estrelas com folhas não é menos arbitrário que equipará-las com peixes ou com pássaros. Por outro lado, ninguém deixou de sentir alguma vez que o destino é forte e é trópego, que é inocente e é também inumano. (BORGES, 1989, 586).

BIBLIOGRAFIA

ALAZRAKI, Jaime, ed. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo (SP): Ática, 1993.

—. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1993.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fideliades da tradução: Servidões e autonomia do tradutor*.

Campinas: Unicampi, 1994.

AUDEN, W. H. *La Mano del teñidor y otros ensayos*. Barcelona: Barral, 1974.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica; Herder; Goethe; Schlegel; Novalis; Humboldt; Schleiermacher; Hölderlin*. Bauru: EDUSC, 2002.

—. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução: Marie-Hélène Torres, Mauri

- Furlan, & Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BLOOM, Harold. *A angustia da influencia: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro (RJ): Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas. 1: 1923-1972*. 17a impr. Edição: Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Ed, 1989.
- . *Obras completas. 2: 1973-1985*. 17a impr. Edição: Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1989b.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CAMPOS, Haroldo de, Augusto Campos, e Décio Pignatari. *Mallarmé. Poemas de Mallarmé, com texto francês, traduções e estudos críticos pelos autores*. São Paulo: Perspectiva/EDUSC, 1974.
- . *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- ELIOT, T. S. *Essência da poesia*. São Paulo: Artenova, 1972.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo, SP, Brasil: Edusp : FAPESP, 1993.
- MESCHONNIC, Henri. *Ethics and politics of translating*. Edição: Pierre Boulanger. Amsterdam ; Philadelphia: John Benjamins Pub. Co, 2011.
- . *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo, 2007.
- . *Poética do Traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MOUNIN, Georges. *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1976.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- . *Tradução: literatura e literalidade*. Edição bilíngue. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.
- . *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquet, 1971.
- PAZ, Octavio, e Julián Rios. *Solo a dos voces*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2000. Pessoa, Fernando. *Obras em prosa*. Edição: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1990.
- REYES, Alfonso. *La experiencia literaria*. 1. ed., 2. reimpr. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: una biografía literaria*. 1. reimpr. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- RÔNAI, Paulo. *Babel | & Antibabel*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. 2nd ed. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1992.

—. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

—. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Possui graduação em Instituto de Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1992) e mestrado em Letras pela mesma universidade (1995). Atualmente cursa o doutorado em Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Hispano Americana, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia, tradução, literatura brasileira, literatura hispano-americana e literatura comparada.

E-mail: pacodoc@gmail.com