

EL POETA TRADUCTOR: DAVIDE RONDONI

Alessandra Pelizzaro¹

Recebido em 15/09/2017. Aprovado em 18/10/2017.

Resumen: El presente trabajo se propone examinar el pensamiento sobre la traducción poética de Davide Rondoni, uno de los mayores poetas italianos contemporáneos, también autor de teatro y traductor. El artículo toma en consideración y compara los estudios específicos sobre el tema de Benjamin, Derrida y Ricoeur empezando desde el análisis del texto traducible por excelencia, es decir, la Sagrada Escritura, llegando a la conclusión que el acto de traducir se hace cargo de dar voz a las huellas ancestrales perdidas de los tiempos de Babel para llevar a cabo la exigencia de la traducción como supervivencia. En conclusión, a través de algunos escritos del poeta, la traducción se manifiesta, para Rondoni, como un encuentro, una relación que surge por la misma tensión que anima la poesía y que prevé el riesgo pero también la humildad de saber percibir la voz del poeta, una obediencia que a lo largo permite al traductor convertirse en verdadero autor y superar el límite concreto y el misterio de las palabras para acoger y acercarse al otro en todo su ser y en primer lugar a través del lenguaje.

Palabras-clave: Traducción. Poesía. Identidad. Supervivencia. Babel.

Y puse mi voz al servicio de la suya.
Davide Rondoni (2010b).

El objetivo de este breve estudio es investigar cómo Davide Rondoni², uno de los mayores poetas italianos contemporáneos, también autor de teatro y traductor concibe la traducción poética a través de algunas de sus breves reflexiones que “hunden sus raíces en

¹ Doctora en Lengua y literatura hispanoamericana en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Sus áreas de investigación incluyen el género epistolar y la escritura autobiográfica y luego la vida, la escritura, y el yo y la relación entre la narrativa, la memoria y la historia. También se ocupa de la gestión del conocimiento y metodologías de formación y colaboración. Ha llevado a cabo actividades de tutoría y docencia en la Universidad Ca' Foscari. Es profesora de español en la escuela secundaria.

² Davide Rondoni es un poeta nacido en Forlì (Italia) en 1964. Entre sus poemarios se destacan *Apocalisse amore* (Mondadori, 2008), *Avrebbe amato chiunque* (Guanda, 2003), *Compianto, vita* (Marietti, 2001), *Il bar del tempo* (Guanda, 1999), *Rimbambimenti* (Raffaelli, 2010), *Si tira avanti solo con lo schianto*, (Whyfly, 2013), con los que ha ganado algunos de los principales premios de poesía en Italia. Fundó el Centro de la poesía contemporánea de la Universidad de Bolonia que dirige y la revista *clanDestino*. Contribuye a programas de poesía en la televisión (RAI y TV2000) y algunos periódicos como columnista. Es autor de teatro y de traducciones de Baudelaire, Rimbaud, Péguy entre otros.

un trabajo desordenado, a veces casual” (RONDONI, 2010d), comparándolas con el pensamiento de Benjamin, Derrida e Ricoeur.

Davide Rondoni ha traducido obras de Baudelaire, Rimbaud, Péguy y otros. Su necesidad de traducción es un “leer intensamente” (RONDONI, 2010e, p. IX) para restituir aquel movimiento originario a la obra y entrar en intimidad con el autor, quedándose casi sin aliento “muchas veces, muchas veces al poner esta traducción, aunque regresando a textos ya traducidos hace quince años, perdí el aliento. Me arremolinaba en la cabeza y en el alma una fuerza que proviene del perfecto y misterioso ritmo del verso alejandrino” (Rondoni, 2010e, p. IV). Su exigencia de traducción surge del anhelo de traspasar el confín de las palabras y es, en primer lugar, fuente de esperanza porque atesta el acto de estar vivo: “Hasta que se traduce hay esperanza. Por lo que la traducción bien hecha es una virtud constructiva” (RONDONI, 2017b, p.79).

Esta breve premisa parece útil para introducir un breve texto titulado “El soleluna de la traducción” en el que Davide Rondoni resume sus ideas fundamentales sobre la traducción afirmando que

si la torre de Babel no fuera la primera de nuestras grandes torres derrumbadas, habríamos evitado la fatiga de la traducción. La cual es aceptable, con su fracaso y entusiasmo, sólo reconociendo que no, no estamos en el paraíso. La mayoría de los malentendidos sobre la traducción (y no solo estos) surge de no querer aceptar esta evidencia. Es decir, estamos en el límite, la criatura humana experimenta un estado límite que la marca hasta la experiencia más íntima y libre: las palabras intercambiadas con el semejante. Cuando estas palabras se iluminan, se movilizan para aquella “tensión” que Ungaretti decía que era el verdadero milagro del lenguaje poético, y la necesidad y la aventura de traducir se vuelve extrema. Y espectacular. Es imposible, decía Dante, transformar en otros idiomas palabras “per legame mosaico armonizzate”. Y, por supuesto, si nos referimos a la traducción como la eliminación de las diferencias, como decir “casi la misma cosa”, cada traducción es sólo una traición. Pero la traducción no es esta banalidad. Y Dante - que traduce y vuelve a resonar muchos versos de otras lenguas en su comedia - como todos los poetas auténticos sabe bien que el objetivo de una traducción no es perseguir el sueño imposible de anular las diferencias. La traducción es un encuentro. No se trata de perseguir un irreal grado cero de diferencia. Más bien. La experiencia de la traducción nos da lo contrario del afinamiento. Nos ofrece desastre y amor. Cada poeta es consciente de ello, e incluso los traductores saben que, si auténticos, comparten la feliz aflicción de ser escritores. (RONDONI, 2010b).

Así que la traducción aparece como un límite que hay que superar y es, antes de todo, un encuentro. Rondoni (2017b, p. 78-79) también destaca el hecho de que no estamos en paraíso donde no habrá necesidad de traductores y la traducción es un trabajo adicional a todo lo que se perdió desde los días del Génesis cuando “no tenía entonces la tierra más que un solo lenguaje y unos mismos vocablos.” (BIBLIA, Génesis, 11,1, p. 29). Ricoeur recuerda el relato en el Génesis sobre la torre de Babel: “porque allí fue confundido el lenguaje de toda la tierra: y desde allí los esparció el Señor por todas las regiones.” (BIBLIA, Génesis, 11,9, p. 29), que nos “induce más a imaginar una supuesta lengua paradisiaca perdida” (RICOEUR, 2001a, p. 12) y la consiguiente exigencia de la traducción. Pero, según Derrida (1985, p. 1) “no figura solamente la multiplicidad irreductible de las lenguas. Exhibe un inacabamiento, la imposibilidad de completar, de totalizar, de saturar, de acabar... una incompletud de la constrictura”. Traducir se convierte entonces en una necesidad para recuperar algo perdido y esta necesidad es, según Ricoeur (2001a, p. 18), también un deseo que siempre ha animado poetas, escritores y pensadores: “ansia irrefrenable de traducir?”.

Y Rondoni (2010b) la describe como “Desastre, fiesta. Una caza infinita. La traducción es la condición en que estamos”. Así que la traducción parece una condición eterna en que vivimos sumidos, en perenne tensión para sobrepasar el aislamiento de y entre las palabras. Como afirma Ricoeur (2001a, p. 18)), el deseo irreprimible y necesario por lo tanto “va más allá de la obligación y de la utilidad”, porque

puesto que la traducción existe, forzosamente será posible. Y si es posible, ello se debe a que, bajo la diversidad de lenguas, existen estructuras ocultas que, o bien contienen la huella de una lengua originaria perdida que hay que encontrar, o bien están formadas por códigos a priori, por estructuras universales, o como se suele decir, trascendentes, que deberemos poder reconstruir. (RICOEUR, 2001a, p. 14).

A este propósito se considera útil relacionar el concepto de trascendente de Ricoeur a la perspectiva de Benjamin que, en 1923, publica su traducción de los *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire acompañada de “una poderosa meditación” (RICOEUR, 2001a, p.1) sobre la tarea del traductor en que afirma que la Sagrada Escritura, es decir, la biblia, es el texto traducible por excelencia puesto que “La versión interlineal de los textos sagrados es la imagen primigenia o ideal de toda traducción” (BENJAMIN, 1971, p. 143). Derrida

(1985, p.18) al comentar el pensamiento de Benjamin afirma que su ensayo “se despliega por entero entre lo poético y lo sagrado, asciende desde lo primero a lo segundo” en consecuencia “La escritura sagrada, pues, se convierte en modelo y límite de toda escritura,...en su ser-para-ser-traducido”.

El texto sagrado asigna su tarea al traductor reivindicando la traducción porque encarna el modelo puro de la traducibilidad (DERRIDA, 1985, p. 26), el prototipo a partir de que se podrá avalorar la traducción poética. Derrida (1985, p. 27) acentúa el pensamiento de Benjamin y escribe

Lo que ocurre en el texto sagrado es el acontecimiento de una falta de sentido (pas de sens). Y esto acontecimiento es también aquel a partir del cual se puede pensar el texto poético o literario, el que tiende a recuperar lo sagrado que se ha perdido y que se traduce en él como si fuera un modelo. Falta de sentido no significa pobreza, sino falta de sentido que sea también sentido, fuera de una "literalidad". Y en esto consiste lo sagrado. Se libra a la traducción que se entrega a él. Lo sagrado no sería nada sin la traducción, y ella no tendría lugar sin él; uno y otra son inseparables.

Si los textos sagrados son los textos por antonomasia hay que subrayar también, como enfatiza Rondoni, el pensamiento de C.S. Lewis que aconsejaba no tratar la Biblia como literatura “ya que sólo hay excepciones en ella, porque es una Escritura de acontecimientos, es decir, no se puede establecer reglas” (RONDONI, 2010d). El poeta llega a la conclusión que

si la Escritura es un gran código para cada gesto poético, lo es no como un reservorio o hipotexto, sino como una invitación a que la palabra poética constituya un acontecimiento. La tensión es la señal de que la palabra poética trata de no ser sólo un lenguaje. (RONDONI, 2010d).

Esta tensión que anima la palabra es la que avivó el poeta Rondoni a emprender la aventura de aproximarse a textos sacros y realizando una traducción poética de los Salmos, basada en textos griegos y latinos, donde refiere que ha seguido el consejo de Leopardi

de ser libre y no caer en la tentación de replicar... Es cierto, sin embargo, que el rey y el salmista tenían claramente la conciencia de componer sus textos frente a Dios, ante el Misterio infinito que hace todas las cosas. (RONDONI, 2010d).

La traducción es, pues, para Rondoni una interpretación que va más allá de la mera fidelidad lingüística en que el poeta interviene en una reescritura íntima y personal del texto después de haber enfrentado “numerosos problemas rítmicos, lexicales, de transposición metafórica y de comprensibilidad para reescribirlas como escribo yo. Acción ciertamente cuestionable pero tal vez menos arbitraria que otras aparentemente más fieles” (RONDONI, 2010d).

Método que encuentra correspondencia perfecta en el pensamiento de Bonnefoy (2004, p. 73, traducción nuestra) que explica cómo el lector decidiendo traducir la poesía

sabe que la poesía es un acto que se debe traducir y que esto solo sería posible si deja de ser un receptor pasivo cogiendo su propia existencia: en una escritura que ahora es suya, mientras que a la del poeta que tiene la intención de traducir tendrá el papel de huésped acogido, de guía. El poeta traductor debe ser un poeta, con las mismas obligaciones hacia sí mismo que el autor. Es por esta razón que él no es el lector ordinario, el que no piensa traducir. Es más. ¿Más? Digamos que es una tarea más exigente.

Esta exigencia es la misma que Rondoni trae a la mente volviendo a coger un pensamiento de Ungaretti cuando declaraba que el prodigio de la poesía es “la tensión que lo anima. Probablemente esta tensión, este tenderse del lenguaje es nuestro misterio, y nuestra única virtud” (RONDONI, 2010d). Este misterio también envuelve al lector en un encuentro con el texto que apoya sus raíces a un nivel gnoseológico antes que crítico. El lector se convierte en poeta:

Aquellos que no saben cuál es la experiencia de la poesía (que no es sólo la del escritor, sino que es lo que sucede en el encuentro entre el texto y el lector, poeta mismo pues) pueden sentir estas cosas como genéricas. En cambio, creo que es necesario seguir pensando, incluso en el sentido de la reflexión, en este nivel del problema. Lo cual, por supuesto, arrastra cada discusión literaria a un nivel que podríamos decir antropológico o religioso, o de todos modos gnoseológico. Abstenerse de este nivel significa que la literatura se encierra en un archivo, confiar en la erudición especialista y, en última instancia, construir su marginalidad. (RONDONI, 2010d).

Y esta consideración vale más por el poeta o escritor traductor: “no es casualidad que a menudo las traducciones más bellas son de buenos poetas” (RONDONI, 2017b, p. 79). La tensión prevé el riesgo pero también la humildad de saber percibir la voz del poeta, una obediencia que a lo largo permite al traductor convertirse en verdadero autor:

No se puede traducir sin aceptar el riesgo total. La voz en la voz. Así es como decir cuerpo en cuerpo, alma en alma. No es cierto que traducir significa traicionar, pero como la experiencia de escribir poesía (y amor) es inventar obedeciendo. [...], por lo que el traductor tiene que ob-audire, escuchar la voz del poeta que tiene en sus manos. Una obediencia que busca poner en juego toda libertad e invención. Una voluntad de exilio, una creciente desaparición. Por esta razón, el traductor se convierte en un auténtico autor y no en un accesorio de la literatura. (RONDONI, 2010b).

La traducción se convierte en un acto que implica no solo un proceso lingüístico sino un conjunto de relaciones encadenadas con la historia y la supervivencia. Derrida (1985, p.17) subraya ese movimiento como movimiento de amor:

sigamos ese movimiento de amor, el gesto de ese amante (Liebend) que obra en la traducción. No reproduce, no restituye, no representa, en lo esencial no vierte el sentido del original, salvo en ese punto de contacto o de caricia, infinitamente pequeño del sentido.

Asimismo, Rondoni (2010d) lo define como “un problema de amor” que requiere “la urgencia de reflexionar” de manera que el proceso lingüístico se expresa en la traducción a través de un pasaje “afectivo” que marca la huella en la historia destacando la subsecuente supervivencia y dándole valor eterno:

es la poesía que es capaz de llevar el signo de los asuntos humanos más profundos. Nunca serán los cartógrafos de la historia o los cartógrafos de la ciencia los que encuentren la huella más profunda de los asuntos humanos, será siempre el arte, siempre va a ser el arte. Por lo que esta poesía, en el mismo momento en el que dice algo doloroso, conduce también al eterno el valor de esta cosa. (RONDONI, 2010c, p. 6).

La traducción se configura como un movimiento en devenir con la tarea de volver a apropiarse del lenguaje puro, del pasado del que procedemos, y para eso ya está en nosotros. Así Rondoni (2010d) cree que

lo que se necesita es investigar el vínculo [...] entre amor y ritmo, entre amor y devenir, es decir, la tensión del lenguaje poético. Amar este movimiento significa amar la propia lengua, su herencia, entendida no como repertorio sino como energía. Lo ha recordado en algunas páginas recientes de autobiografía poética y cultural un gran poeta que vivió en la duplicidad de su patria y lengua como C. Milosz. Así que la diferencia, la diferencia apasionante que marca la relación entre el texto de un lenguaje y su traducir, así como, análogamente la relación entre un “yo” y un “tú”, interminables entidades y nunca exhaustivamente traducibles, no es la razón de un desánimo impotente, sino un asunto emocionante para el acercamiento, para la relación infinita también.

Por lo tanto, parece relevante reanudar la etimología latina de la palabra *traducĕre* en el significado de “trasladar, traspasar, hacer pasar de un lugar a otro”, ir más lejos para llegar a lo que Benjamín (1971, p.135) llama “lengua pura”, esa huella que puede emerger en la traducción dando voz a lo invisible:

La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación. (BENJAMIN, 1971, p.140).

Si traducir es ir más allá, la interpretación textual adquiere valor como texto nuevo, en simbiosis con el original pero con la contribución propia del traductor consiguiendo una vida renovada, recreándola en perpetuo movimiento gracias al tributo personal del nuevo autor pero decidiendo, dice Rondoni, “ser yo mismo hasta el final” (RONDONI, 2017a).

Este ser sí mismo hasta el final es importante para subrayar la propia identidad que nos distingue como seres vivientes a lo largo del camino personal en la historia: “Nosotros somos vivientes en la traducción. Sólo la muerte es intraducible.” (RONDONI, 2017b, p. 78-79) De hecho

este vínculo imaginado e íntimo de las lenguas es el que trae consigo una convergencia particular. Se funda en el hecho de que las lenguas no son extrañas entre sí, sino a priori, y prescindiendo de todas las relaciones históricas, mantienen cierta semejanza en la forma de decir lo que se proponen. (BENJAMIN, 1971, p. 132).

En consecuencia el original y la traducción adquieren una entidad propia y autónoma y en su supervivencia, como todas las cosas que viven, se transforman.

De esa manera la tarea del traductor “consiste en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original” (BENJAMIN, 1971, p.137). Redescubrir la unicidad a través de la traducción para dar voz, revelar y desentrañar la historia irreconciliable que ya es historia señalando las posibilidades de cada lengua y las afinidades de cada palabra. “Porque en último término sólo puede determinarse el ámbito de la vida partiendo de la historia y no de la naturaleza, y mucho menos de cosas tan variables como el sentimiento y el alma” (BENJAMIN, 1971, p.131).

Así que el trabajo del traductor, según Benjamín, es transmitir la voz del original que nunca será inmóvil, pero siempre en ese movimiento que le permite recuperar su peculiaridad primigenia. El deseo de traducir se convierte en un riesgo, una aventura para

devolver ese movimiento primigenio que enloquece en busca de la palabra: “Yo también he intentado el riesgo otra vez, después de haberlos traducido hace veinte años como un tonto, ahora, aún más loco, descubro como es aventurero vivir y devolver ese ‘movimiento’” (RONDONI, 2010b)

Por medio de la traducción, el texto tiene así el potencial de sobrevivir, como afirma Derrida (1985, p. 13), sólo vive si sobrevive: “El original se da a si mismo modificándose, su don no es un objeto dado, vive y sobrevive en mutación”. Como afirma Nardelli (2014, p. 104):

para triunfar sobre la muerte, la traducción tendrá que ser un don excedente, llevar a maduración el original, superarlo exaltando sus cualidades, reanudando el proceso de escritura que es un proceso de eliminación, preservación y transformación a dos manos.

El original reivindica la traducción de la misma manera que la vida desea la supervivencia y “hay vida cuando la ‘supervivencia’ (el espíritu, la historia, las obras) exceden la vida y la muerte biológica” (DERRIDA, 1985, p. 10). La traducción es precisamente la dimensión sobreviviente de un texto:

Todo esto se anuncia en el proceso del traductor, a través de la “eterna supervivencia de las obras” (am ewigen Fortleben der Werke) o el “renacimiento infinito del uno”. Esta perpetua reviviscencia, esta regeneración constante (Fort- e Auf-leben) a través de la traducción, no es tanto una revelación, la revelación misma, que una anunciación, una alianza y una promesa. (DERRIDA, 1985, p. 26).

Y es a esto a lo que Benjamin (1971, p. 43) se refiere cuando escribe de la traducción como un arquetipo de *Überleben*, de “vida ulterior” donde todas las características y las capacidades esenciales del original vayan surgiendo: “Porque en su supervivencia [...] el original se modifica. Las formas de expresión ya establecidas están igualmente sometidas a un proceso de maduración”.

La supervivencia es un concepto fundamental que impregna cada instante de nuestro ser viviente, innato en nuestra naturaleza humana, que concierne no solo a la historia y a la memoria personal, sino también a ese límite representado por las palabras que nos impiden capturar la promesa. Esta es la ley primordial que hace necesaria la traducción para superar ese límite concreto que nos impide acercarnos al otro en todo su ser y en primer lugar a través del lenguaje:

Las palabras están terminadas. Son tan limitadas que hay que traducirlas de un idioma a otro. Las palabras son tan limitadas que no pasan de un idioma a otro. La traducción es la señal del límite, es el signo de nuestra naturaleza. Pero el trabajo del poeta es exactamente el trabajo entre este límite, las palabras, y el infinito del significado de las cosas. Por lo tanto, como naturaleza, como trabajo y también como técnica, como arte, la poesía se lleva dentro este problema de una relación entre lo finito y lo infinito. Por supuesto, esto no hace que los poetas estén más adelante de los otros... Pero es como si se les fueran más sensibles, estuvieran más heridos, más unidos, más maltratados, los más animados con estas cosas. (RONDONI, 2012, p. 1-2).

Y Rondoni añade la importancia del movimiento, acción que puede ser llevada a cabo por los vivos porque todo acto y acontecimiento del pasado es la consecuencia de transcripciones inacabables de la memoria a lo largo de los siglos que son necesarias para recuperar lo que se perdió:

La traducción, dijo Caproni, tiene que salvar el movimiento de la obra. El movimiento que se hace de sentido, de arquitecturas ocultas, de desechos intelectuales y metafóricos. La traducción, en cambio, es la acción de los vivos. De quien, para ser claros, en este lugar que claramente no es el paraíso, debe tener paciencia, trabajar en él, escuchar bien, afinar el lenguaje y la audición...Y lo que somos, lo que los retóricos llaman nuestra civilización, ¿quizás no es el resultado siempre en movimiento de interminables obras de traducción? (RONDONI, 2017b, p. 78-79).

Benjamin (1971, p. 129) reflexiona sobre la necesidad de recordar la esencia de las vidas o de los momentos: “Así podría hablarse de una vida o de un instante inolvidables, aun cuando toda la humanidad los hubiese olvidado”. La traducción crea una “relación íntima” con el original porque trae ya en su esencia la eventualidad de la traducción, volviendo a marcar, como afirma Derrida (1985, p. 15), “la afinidad entre las lenguas, a exhibir su propia posibilidad.

Benjamin (1971, p. 130) la define como “una relación que puede calificarse de natural y, más exactamente aun, de vital”, que legitima su supervivencia hacia generaciones sucesivas.

Esta intimidad en el proceso de traducción poética permite y facilita una toma de conciencia que Bonnefoy (2004, p.73-74) considera fundamental y, quizás, una nueva percepción de los significantes de los poemas, tal vez inexpresables, es porque el traductor analiza cada detalle y se destaca mucho en cada palabra y tanto porque la lectura del otro

se une a la lectura de sí mismo “en un plan donde mejor revela lo que en la vida de un poeta sostiene y define las elecciones de la escritura”.

El poeta traductor quiere sumergirse en este flujo magnífico, tremendo, deseado que va más allá de cualquier explicación reduccionista y más allá de cualquier momento. Este movimiento representa el flujo de todas las cosas en que el poeta traductor se descubre y encuentra su simbiosis en el absoluto baudelairiano:

Y lo absoluto en Baudelaire es conocido y experimentado en el drama de una contradicción, de una agitación del espíritu en la condición de mal. En resumen, en un movimiento que va en contra de cualquier presunción de reducir al hombre a lo que la filosofía, la política, la ciencia o la moralidad quería en su propio tiempo (y el nuestro). Traducir a Baudelaire significó estar de acuerdo con este espléndido y tremendo movimiento. (RONDONI, 2010b).

Traducir es un deseo total de poseer las palabras y las sensaciones vitales que emergen de la obra en busca de una encarnación espiritual y corporal absoluta. Es una lucha que une al lector y al autor, haciéndolos compañeros que buscan el rostro de esa imagen original que se filtra entre líneas:

Otra vez Baudelaire que hay que leer y volver a leer, es decir, traducir. Y sobre todo llevar como un lobo, como alas de mariposa grandiosa y tremenda que se cierran y se abren sobre el pecho. Llevar como una plaga o como un beso que no sabes lo que quiere. Un enemigo que muerde y besa ardientemente. Y revela tu cara, lector “hermano”, en esta lucha. El tuyo, más que su rostro, que permanece velado en el prodigio de melancolía y furia de los versos de este libro de la arquitectura profunda e inconclusa. (RONDONI, 2010e, p. VII-VIII).

El concepto de poesía de Rondoni revela aquel punto de conexión con la búsqueda del significado, esa relación entre lo finito y lo infinito en la que se encuentra el deseo de dar sentido y expresión a las palabras. Esta relación nace siempre de una tensión que es drama y tiene en sí misma la historia, la memoria, la vida que se expresa a través de las palabras:

Porque cualquiera de ustedes que escriba o lea, sabe que el trabajo con las palabras es por la propia naturaleza un problema de relación entre lo finito y lo infinito. Me refiero a que un poeta hace precisamente esta experiencia: tratar de entrar en contacto con un significado, y el significado es algo sin fin, el significado es algo a que los signos tienden... Por lo tanto, el significado es infinito. Pero lo hace a través de un trabajo con cosas terminadas que son las palabras. Y la poesía siempre

nace en esta tensión, en esta chispa, en este drama, entre una cosa terminada que es una palabra: las palabras son cuerpos, tienen una historia, tienen su significado limitado, tienen una vida, tienen un cambio [...]. (RONDONI, 2012, p.1).

La toma de conciencia no es suficiente, vivimos en un estado de carencia y exilio desde los tiempos de Babel donde nuestro límite, siempre actual, está representado por las palabras y este límite exige y nos impone la traducción: “Desde el origen del original que será traducido, hay caída y exilio. El traductor debe rescatar, absolver, resolver, tratando de absolverse a si mismo de su propia deuda” (DERRIDA, 1985, p. 17).

A través de la traducción, no sólo estamos acercándonos al otro, sino también nos acercamos a nosotros mismos por medio del otro. El traductor se hace intermediario entre las palabras y conduce el lector hacia lo que estaba perdido en la confusión creada por Babel dando voz a lo incomprensible. Así que Rondoni (2017a,) afirma que:

Sobre todo hay que salir de la idea de la traducción en general más popular..., según la cual 'el traductor es un traidor' o 'traducir para decir casi lo mismo.' La traducción es otro tipo de trabajo que no es ni el traducir traicionando, ni decir casi lo mismo. Hay que salir de ese paradigma equivocado, porque parte de la presunción de que sea posible una coincidencia perfecta, y dado que no es posible el traductor se percibe como traidor, es errónea esa pre suposición. La traducción es un encuentro, una imitación, pero sobre todo una gran relación. Es una grande hermenéutica. Entonces, ¿por qué tener miedo de la relación? ¿Por qué decir que la relación o es convertirse en textos idénticos o no existe? La relación es seguir siendo fieles a sí mismos hasta el final, que es lo más difícil de hacer en el acto de traducir. La traducción no es imitar el otro para parecerse a él sino entrar en una relación donde se sigue siendo el mismo.

Desvelar las palabras significa ponerse a la escucha; quitarle el velo al misterio del lenguaje presupone entrar en relación y tender la mano hacia el otro para hacerse don a través de la palabra sin olvidar la gracia a través de la cual esto es posible:

Todo lo que hago, en especial cuando escribo, se parece al juego de la gallina ciega: quien escribe, siempre con la mano, aunque se valga de máquinas, tiende la mano como un ciego para tratar de tocar a aquel o aquella a quien pueda agradecer el don de una lengua, las palabras mismas con que se dice dispuesto a dar gracias. A pedir gracia también. (DERRIDA, 1997, p. 105).

Ricoeur (2001b, p. 40. Traducción nuestra), en uno de sus últimos estudios, sobrepasa este concepto y nos induce a ir más allá introduciendo el concepto de acogida:

traducir no consiste solo en dirigirse hacia el otro sino acoger el otro en su diversidad, transportarse en la esfera de sentido de la lengua extranjera porque “tu lengua es tan importante como la mía. Se trata de una formula de igualdad. La fórmula del reconocimiento de la diferencia”.

Asimismo la poesía se convierte, para el poeta Rondoni, en algo que certifica su existencia , en un deseo de relación entre algo terminado y que en sí mismo no está aun concluido para comprender su ser con el infinito, un devenir que le permite dar voz a su presencia de la misma manera que lo hace la traducción llevando el signo de las cosas humanas más profundas, enfocando la vida que tiene en sí y que tiene a su alrededor (RONDONI, 2012) y construyendo su identidad en la historia frente al Misterio eterno que hace todas las cosas. (RONDONI, 2010d).

REFERENCIAS

AURIEMMA, Rosa. “La natura del bastardo”, incontro con il poeta Davide Rondoni, 7 gennaio 2017a, Disponível em: < <http://www.laprovinciaonline.info/la-natura-del-bastardo-incontro-con-il-poeta-davide-rondoni>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

BONNEFOY, Ives. La traduction de la poésie. **Semicerchio Rivista di poesia comparata**, Florença, XXX-XXXI, p. 62-80, 2004.

BENJAMIN, Walter. **La tarea del traductor**. Angelus Novus, Barcelona: Edhasa, 1971.

DERRIDA, Jacques. **Desvíos de Babel**. Traducción por Jorge Panesi para la catedra de Teoría y Análisis Literario. Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, 1985. p. 1-28.

DERRIDA, Jacques. **El monolingüismo del otro o la prótesis de origen**, Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial. 1997.

NARDELLI, Elena. Derrida e la scena della traduzione. **Esercizi Filosofici**, vol. 9, n. 2, p. 98-109, 2014.

RICOEUR, Paul. El paradigma de la traducción. In: VICENTE, Jesús Rios; VILLAVARDE, Marcelino Agís (Orgs.). **Identidad y cultura**. Reflexiones desde la filosofía. A Coruña: Universidade da Coruña, 2001a. p. 11-24. Disponível em: <<http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11180/CC-68%20art%201.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 25/09/2017.

RICOEUR, Paul. **Le juste 2**. Paris: Éd. Seuil, 2001b.

RONDONI, Davide. **Contro la letteratura**. Poeti e scrittori. Una strage quotidiana a scuola, Milão: Il Saggiatore, 2010a.

_____. Il soleluna della traduzione. **Davide Rondoni**, 2010b. Disponível em: <<http://www.daviderondoni.altervista.org/portale/saggi-interviste-ed-articoli/55-saggi/552-il-soleluna-della-traduzione>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

_____. L'arte mette a fuoco la vita. Letture, figure e musica. "cantami qualcosa pari alla vita". Poeti estremi d'Italia, tra novecento e contemporanei. Con Davide Rondoni, Pietro Beltrani, Francesco Picciano e Luca Violini. **Meeting di Rimini**, Rimini, 25 agosto 2010c. p. 1-8. Disponível em: <<https://www.meetingrimini.org/detail.asp?c=1&p=6&id=5090&key=3&pflix=>>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. Sulla traduzione. Un problema d'amore. **Il sole 24 ore**, 6 dicembre 2010d. Disponível em: <<http://www.daviderondoni.altervista.org/portale/saggi-interviste-ed-articoli/55-saggi/519-sulla-traduzione>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. Prefazione. In: BAUDELAIRE, Charles. **I fiori del male**. Salerno: Editore Salerno, 2010e. p. XLIV-520.

_____. **La poesia mette a fuoco la vita**. Reading di poesie con Ángel Guinda, Gianfranco Lauretano, Jean-Pierre Lemaire, Davide Rondoni, Rimini, 20 agosto 2012. p. 1-13. Disponível em: <<https://www.meetingrimini.org/default.asp?id=673&item=5477>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

_____. **L'allodola e il fuoco le cinquanta poesie che accendono la vita**. Milano: La nave di Teseo, 2017b.

SAGRADA Biblia. Barcelona: Editorial Herder, 1991.

IL POETA TRADUTTORE: DAVIDE RONDONI

Riassunto: Il presente lavoro si propone di esaminare il pensiero sulla traduzione poetica di Davide Rondoni, uno dei più grandi poeti italiani contemporanei, oltre che autore di teatro e traduttore. L'articolo prende in considerazione e confronta gli studi specifici sul tema di Benjamin, Derrida e Ricoeur partendo dall'analisi del testo traducibile per eccellenza, vale a dire la Sacra Scrittura, concludendo che l'atto del tradurre si incarica di dare voce alle tracce ancestrali perdute dai tempi di Babele per definire l'esigenza della traduzione come sopravvivenza. In conclusione, attraverso alcuni scritti del poeta, la traduzione per Rondoni si manifesta come un incontro, un rapporto che deriva dalla stessa tensione che anima la poesia e che prevede il rischio ma anche l'umiltà di saper percepire la voce del poeta, un'obbedienza che permette al traduttore di convertirsi in vero autore e superare il limite concreto e il mistero delle parole per accogliere e avvicinarsi all'altro in tutto il suo essere e in primo luogo attraverso il linguaggio.

Parole-chiave: Traduzione. Poesia. Identità. Sopravvivenza. Babele.

DESCONSTRUINDO A LINGUAGEM DA/NA TRADIÇÃO: UM NOVO OLHAR PARA A TRADUÇÃO

Élida Paulina Ferreira¹
Fábio Pereira da Silva²

Recebido em 30/10/2017. Aprovado em 04/01/2018.

Resumo: Discutiremos problemas de representação na e pela linguagem, relacionando-os à desconstrução do signo saussuriano, à promessa de escrita fonética e à impossibilidade de tradução como cópia ou de reprodução enquanto tal de outro texto. Abordaremos a desconstrução da concepção de linguagem como mera representação da realidade e de seus impactos sobre a noção de escrita e de tradução, que é o nosso principal objeto de reflexão.

Palavras-chave: Linguagem. Desconstrução. Tradução. Escrita. Jacques Derrida.

Desconstruindo a linguagem da/na tradição

A ideia de que a linguagem reproduz a realidade ou a cria por força do verbo divino existe desde tempos imemoriais e pode ser encontrada nas narrativas mitológicas de inúmeras culturas (ELIADE, 1999). No âmbito ocidental, o legado filosófico dos gregos e da religião judaico-cristã somente reiterou tal concepção da linguagem, a qual geralmente está subordinada a uma lógica imanente e fundacional — inata à razão humana ou reflexo do pensamento de Deus – que supostamente garante a certeza da apropriação da coisa-em-si pelo sujeito pensante.

O estruturalismo, com Ferdinand de Saussure (2006, p. 79), esboça uma primeira crítica científica a essa noção tradicional de linguagem, cuja consequência é encarar a língua como uma nomenclatura correspondente à coisa enquanto tal. Cada língua, por mais distinta que fosse, teria palavras diferentes que equivaleriam a uma realidade única, concreta ou abstrata. Nessa mesma linha, a tradução interlingual seria simplesmente uma

¹ Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAM). Professora Titular do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Professora permanente do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações (UESC).

² Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações/UESC.

operação de substituição de signos correspondentes à mesma coisa. Para traduzir, por exemplo, a ideia de ‘cavalo’ em português, teríamos simplesmente os significantes equivalentes *equus* em latim, *ἵππος* em grego, *horse* em inglês, *Pferd* em alemão. A tradução seria, portanto, capaz de expressar, para além das especificidades de cada cultura e de cada localidade, uma significação universal. Esse significado, por sua vez, estaria fundamentado num *logos* estruturante da razão humana, que lhe garantiria validade transcendental.

O estruturalismo saussuriano negará essa concepção de língua ao formular a tese da arbitrariedade do signo linguístico, segundo a qual “o signo une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 80). Nesse sentido, a tradução já não seria uma mera transposição duma língua para outra, uma vez que o recorte que cada idioma fazia da realidade estaria intimamente ligado à forma peculiar de cada cultura perceber e organizar sua experiência. Como resultado do processo arbitrário de nomeação do mundo, teríamos a própria existência de línguas diferentes e a diferença entre as línguas. A tradução não poderia, nessa concepção, significar a mera transferência, ou mesmo transparência, de uma nomenclatura a outra, pois a construção da realidade seria também uma atividade linguística variável de acordo com a diversidade das culturas.

Mas, embora Saussure admitisse a arbitrariedade do Signo, construiu esse conceito retomando as categorias binárias significado e significante, identificando o som (phoné) à verdade da língua (o significado) e definindo a escrita como mera representação da fala.

Essa teorização advinda da linguística estrutural e, particularmente, o seu fonocentrismo, foi objeto da crítica de Derrida (2004). Para o filósofo, o privilégio milenar que a palavra-som sempre teve na história da *episteme* do Ocidente liga-se à exterioridade da escrita, e mesmo da tradução.

Sobre a concepção saussuriana de escrita, o filósofo argumenta:

Saussure retoma a definição tradicional da escritura que já em Platão e em Aristóteles se estreitava ao redor do modelo da escritura fonética e da linguagem de palavras. Lembremos a definição aristotélica: “Os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz”. Saussure: “Língua e escritura são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é *representar* o primeiro”. (DERRIDA, 2004, p. 37, grifo do autor).

A passagem derridiana mostra-nos claramente que, na visão de Saussure, primeiro temos os sons, que *representam* a realidade diretamente através dos pensamentos; depois, temos a escrita fonética que, numa segunda derivação, *representa* os sons da fala. Trata-se, portanto, de uma atualização do discurso da tradição clássica filosófica. Mas, se a língua não é uma nomenclatura, se não há equivalência entre as palavras e as coisas, não pode haver também representação direta do pensamento-coisa pela linguagem nem da escrita pelos sons da fala. Deriva daí também a visão da tradução como uma mera passagem de uma língua a outra, o que contradiz, reiteremos, a pedra fundamental do edifício teórico saussuriano, a ideia de arbitrariedade do signo.

Ao apontar essa contradição e a crítica ao signo saussuriano, a desconstrução derridiana atua reconfigurando os limites da linguagem e do seu conceito. Derrida (2004, p. 7-8) dirá que o problema da linguagem nunca foi um problema entre outros e que a “inflação” do signo linguagem é a inflação do próprio signo, que indicia uma crise:

Esta crise é também um sintoma. Indica, como que a contragosto, que uma época histórico-metafísica *deve* determinar, enfim, como linguagem a totalidade de seu horizonte problemático. Deve-o não somente porque tudo que o desejo quisera subtrair ao jogo da linguagem é retomado neste, mas também porque, simultaneamente, a linguagem mesma acha-se ameaçada em sua vida, desamparada, sem amarras por não ter mais limites, devolvida à sua própria finitude no momento exato em que seus limites parecem apagar-se, no momento exato em que o significado infinito que parecia excedê-la deixa de tranquilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de cercá-la.

Nesse momento, dessa crise de inflação, digamos assim, que a linguagem está “sem amarras”, que está entregue ao seu jogo, no qual sempre um signo está no lugar de outro signo; que a linguagem deixa-se resumir sob o nome de escritura. Vale dizer que a escritura compreenderia a linguagem e o próprio significado de escritura já se colocaria no jogo da linguagem como significante do significante, pois, como aponta Derrida (2004, p. 8),

Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem. O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças fortes, todos os abrigos do fora-do-jogo que vigiavam o campo da linguagem.

O aspecto importante para o qual o filósofo aponta é que, se a linguagem está entregue ao jogo, pois no lugar de um signo sempre há outro signo, então não há signo significado em si, seja falado ou escrito. Assim, a representação derivada que é atribuída à escrita, na nossa tradição filosófica e linguística, deve ser deslocada, tanto quanto os significados de “representação” e de “derivada”. Também não se sustenta a oposição estanque entre fala e escrita, que no jogo da linguagem já funcionam como escritura, ou seja, em qualquer situação linguageira sempre um signo substitui outro signo na constituição dos significados numa cadeia de significação.

Assim, defendemos que o jogo da escritura é o jogo da linguagem e é o jogo da tradução.

Um novo olhar sobre a tradução

A desconstrução da visão representativista da linguagem, tendo minado os fundamentos mesmos da representação clássica, traz consequências significativas para o campo da tradução. E, diante dessa desconstrução da linguagem, já não poderá haver uma tradução entendida como transporte, transferência de significados prévios ao trabalho construtivo do sujeito-tradutor.

A tradução, tomando-se a perspectiva da tradição, está baseada no dualismo sógnico (expresso em termos da soma de significado + significante), que se desdobra em outra dicotomia, a saber: *tradução literal* versus *tradução do sentido*. Sobre essa dualidade, no ano 395-6 d.C. São Jerônimo (1995, p. 63), um dos grandes expoentes da filosofia patrística da Igreja medieval, tradutor das Escrituras direto do hebraico para o latim, argumentou:

Exprime-se uma coisa com propriedade por uma única palavra? Não tenho o direito de retirar seja o que for e, quando procuro preencher uma frase com um largo rodeio, desperdiço as vantagens de um caminho mais curto. Vêm os meandros dos hipérbatos, as dessemelhanças formais, enfim, o gênio vernacular, para chamar-lhe assim, da língua. Se traduzo palavra a palavra, torna-se absurdo; se, por necessidade, modifico por pouco que seja a construção ou o estilo, parecerá que me demito da tarefa de tradutor.

O conflito aporético entre forma e conteúdo que transparece nesse discurso reverberará, na tradição ocidental, na visão do tradutor como possível traidor. Se

solucionar o problema de maneira “competente”, de acordo com uma determinada ideia convencional de fidelidade a um texto considerado original, o tradutor será um “bom” profissional. Se, ao contrário, não atender a essas expectativas de “boa” tradução na resolução da adição de significante e significado, o tradutor será naturalmente visto como incompetente. Em outras palavras, terá traído o texto original. Lembremos que São Jerônimo, na *Carta a Pamáquio*, defendia-se de acusação de heresia (JERÔNIMO, 1995).

O pressuposto desse modo de ver a tradução é exatamente a concepção idealista da linguagem como representação da realidade, como sua cópia ou simulacro. Essa concepção é, também, adotada pela tradição linguística dos estudos da tradução (JAKOBSON, 1973; CATFORD, 1965; NIDA, 1966), quando se constituem teorias baseadas nos conceitos de equivalência e de fidelidade.

Contrariando frontalmente essa concepção, os estudos ancorados na desconstrução (ARROJO, 1992; OTTONI, 2005; OLIVEIRA; SACRAMENTO; FERREIRA, 2014) não presumem a preexistência de um significado transcendental a ser encarnado numa matéria significante, e assumem a indissociabilidade de significado e significante. Como consequência dessa indissolução das fronteiras intrassígnicas, pode-se inaugurar uma nova compreensão do fenômeno da tradução e redefinir a tarefa do tradutor não mais como um traidor em potência, mas simplesmente como um sujeito que está no jogo da escritura construindo significados.

Com a desconstrução, a tradução rompe com o conceito de adequação, ou seja, a definição do que é tradução e de quais são suas qualidades torna-se uma questão muito mais complexa do que aquela normalmente evidenciada pela concepção tradicional. Como foi visto anteriormente a partir da crítica derridiana ao signo saussuriano, se não há um sentido dado na origem nem um significado transcendental, os sentidos, incluindo aí o próprio sentido do que seja tradução, constroem-se sempre a partir de uma leitura e, portanto, pela intervenção de um sujeito.

Tomemos a discussão/tradução de Derrida (2000, p. 13) em torno da palavra “relevante” na sua leitura de *O Mercador de Veneza*, para ampliarmos a reflexão sobre a impossibilidade de um significado transcendental. O autor parte, desde o título, de uma pergunta fundamental, a saber: “O que é uma Tradução ‘Relevante’?” e, ao invés de considerar a palavra enquanto unidade de expressão de uma ideia e, portanto, contendo um

significado *ante re* encarnado na ossatura significante, parte precisamente da não identidade a si da palavra, ao colocá-la entre aspas.

Ao discutir a palavra *relevant*, o filósofo levanta problemas que – por indução – podemos generalizar como válidos para o estatuto de toda palavra:

O que acontece com esse vocábulo “*relevant*”? Ele tem todos os traços dessa unidade de linguagem que denominamos, familiarmente, uma palavra, um corpo verbal. Muitas vezes esquecemos, nessa familiaridade mesma, o quanto a unidade ou a identidade, a independência da palavra permanece uma coisa misteriosa, precária, pouco natural, quer dizer, histórica, institucional e convencional. Não há palavra na natureza (DERRIDA, 2000, p. 16).

Quando se postula que “não há palavra na natureza”, a primeira conclusão que se pode tirar é que o significado de cada vocábulo não é dado naturalmente, mas é uma construção decorrente de sua própria história de uso. Em não havendo palavra na natureza, não há também significado na natureza nem natural, pois não pode haver uma língua primeva, pura, paradisíaca ou adâmica. Essa foi a preocupação primeira de Saussure ao questionar o conceito comum de que a língua consiste num conjunto de nomes *naturalmente* ligados às coisas que designariam. Em contraste com esse realismo estreito, ele teorizou que as palavras (mais propriamente os signos linguísticos) são fruto de uma mera convenção social e que, portanto, não haveria um “liame *natural*” com a realidade (SAUSSURE, 2006, p. 83). Mas, como demonstra Derrida (2004), o fundador da ciência linguista não conseguiu assumir todas as consequências de suas críticas, justamente por se manter preso ao logocentrismo da tradição. Saussure fundamenta a sua ciência em termos de significante/significado, língua/fala, fala/escrita como representação da fala, sintagma/paradigma e assim por diante, tal como a interpretação mais corrente de Platão, que bifurca a realidade em um mundo ideal, eterno, essencial, perfeito, de um lado, e, do outro, o mundo real, efêmero, contingente, imperfeito. Ou seja, existe uma metafísica subjacente ao edifício pretensamente científico (que, por isso mesmo, seria antimetafísico, empírico, positivista) do estruturalismo saussuriano. Este defende a arbitrariedade do signo com justeza, mas em seguida continua teorizando como se não estivesse lidando com o próprio objeto de sua reflexão, a linguagem e seu jogo.

Ora, a desconstrução derridiana questiona essa “indiferença” de Saussure com seu próprio conceito:

A tese do *arbitrário* do signo (tão mal denominado, e não só pelas razões que mesmo Saussure reconhecia) deveria proibir a distinção radical entre signo linguístico e signo gráfico. Sem dúvida, esta tese se refere somente, no *interior* de uma relação pretensamente natural entre a voz e o sentido em geral, entre a ordem dos significantes fônicos e o conteúdo do significado ("o liame natural, o único verdadeiro, o do som"), à Necessidade das relações entre significantes e significados determinados. Somente estas últimas relações seriam regidas pelo arbitrário. No interior da relação "natural" entre os significantes fônicos e seus significados *em geral*, a relação entre cada significante determinado e cada significado determinado seria "arbitrária" (DERRIDA, 2004, p. 53-54, grifo do autor).

Em outras palavras, Derrida desvela aqui o problema ao qual tende o conjunto do pensamento filosófico e científico ocidental (a *episteme*), que é a busca de um sentido fundamental, de uma origem, enfim, de um fundamento último, encarnado, neste caso, na tentativa de explicação da "natureza" do signo linguístico. Por isso, recorre-se, em geral, à diferenciação entre algum fenômeno pertencente à ordem da natureza e outro pertencente ao mundo da cultura, da convenção, da criação humana. É, portanto, na busca de alguma coisa da ordem da *originalidade* que se encontram diferentes concepções epistêmicas de que trata a desconstrução.

Essas concepções refletem, é claro, na especulação de filósofos e linguistas, assim como em construtos míticos de várias tradições religiosas, acerca da existência de uma língua rousseauísta em estado de natureza. Mas isso só demonstrou, até agora, um desejo de origem. As palavras que compõem o léxico de cada língua e os limites entre elas, intra- e interlinguisticamente nem sempre podem, se considerarmos sua historicidade, ser delineados.

Com toda essa discussão, impossível é negligenciar as consequências fundamentais que essa teorização traz para o campo de estudos da tradução e, por isso mesmo, da prática da tradução. O que se questiona, do ponto de vista da desconstrução, não é a "boa" ou a "má" tradução, nem qual seja a mais relevante.

Para Derrida (2000, p. 17, grifo do autor) temos de responder, afinal:

O que é dito "*relevant*", na maior parte das vezes? Aquilo que parece mais certo, pertinente, a propósito, bem-vindo, apropriado, oportuno, justificado, bem afinado ou ajustado, surgindo de forma adequada lá onde é esperado - correspondendo, como deve ser, ao objeto ao qual se referem o gesto dito relevante, o discurso relevante, a proposição relevante, a decisão relevante, o discurso relevante, a tradução relevante. Uma tradução relevante seria, portanto, simplesmente uma "boa" tradução,

uma tradução que faz tudo o que nela se espera, uma versão em suma, que cumpra sua missão, honra sua dívida e faz seu trabalho ou seu dever, inscrevendo na língua de chegada o equivalente mais "*relevant*" de um original, a linguagem *a mais* precisa, apropriada, pertinente, adequada, oportuna, unívoca, idiomática etc.

Derrida busca explicar o que seria isso que se chama de '*relevant*'. Como se pode notar, na sua retórica, primeiramente considera a tradução "relevante" identificando-a com a visão corriqueira do que seja o ofício da tradução. Nesse sentido, qualquer tradução que buscasse uma equivalência de conteúdo/forma do texto traduzido com um suposto original estaria igualmente enquadrada no que é dito "na maior parte das vezes" sobre uma tradução relevante. As línguas deveriam, nesse caso, exprimir o máximo possível de simetria em seus níveis linguísticos. Como se sabe, mesmo as línguas consideradas de uma mesma família, bastante semelhantes na semântica e na morfossintaxe, revelam diferenças muito acentuadas nesses mesmos níveis em que se aproximam.

Uma tradução relevante seria, ainda, acompanhando o argumento de Derrida, aquela que cumpre sua missão, honra sua dívida e faz seu trabalho ou seu dever. Ora, mas como vimos discutindo, não há a possibilidade de nomear as coisas enquanto tais, pois não há na relação significado/significante nada que seja natural e responda por uma verdade primeira. Portanto, qual é a missão da tradução? Restituir o sentido? Mas que sentido? Derrida (2000, p. 18) encaminha a sua discussão em torno da palavra "*relevant*" afirmando que não crê que nada seja sempre intraduzível nem traduzível e se pergunta ainda a que conceito de tradução seria possível recorrer para que um tal axioma não seja ininteligível e aceitável.

A tradução, sob essa perspectiva, contrai o estranho compromisso de necessidade e impossibilidade de dizer o mesmo. E, nesse ponto, ao tentarmos identificar o que seria uma tradução relevante, esbarraríamos novamente na possibilidade mesma da tradução e do que seria "tradução".

Derrida (2000, p.18-19) expõe da seguinte maneira o problema:

Ora, não creio que nada seja sempre intraduzível - nem traduzível, aliás. Como podemos ousar dizer que nada é traduzível, tanto quanto nada é intraduzível? A que conceito de tradução é necessário apelar para que esse axioma não seja simplesmente ininteligível e contraditório: "nada é traduzível ou nada é intraduzível"? Na condição de uma certa *economia* que aproxima o traduzível do intraduzível. "Economia", aqui, significaria duas coisas, *propriedade* e *quantidade*: por um lado, aquilo que concerne à lei da *propriedade* (*oikonomia*, a lei, *nomos*, daquilo que é próprio,

apropriado a si, em casa – e a tradução é sempre uma tentativa de aproximação que visa transportar para casa, na sua língua, o mais decentemente possível, da maneira mais relevante possível, o sentido mais próprio do original, mesmo se for o sentido mais próprio de uma figura, de uma metáfora, de uma metonímia, de uma catacrese ou de uma indecível impropriedade) e, por outro, à lei de *quantidade*: quando se fala em economia, fala-se sempre de quantidade calculável. Uma tradução relevante é uma tradução cuja economia, nesses dois sentidos, é a melhor possível, a mais apropriante e a mais apropriada possível.

Subliminarmente à discussão, ainda reside a pergunta: mas, ainda, o que é tradução? Relevante? Econômica? Apropriante? Derrida busca dizer “o que é” para indicar o limite. Seguindo a argumentação do filósofo, podemos argumentar que, numa concepção tradicional, traduzir implicaria conduzir um texto de uma determinada língua para outra, numa espécie de transporte de sentidos supostamente correspondentes. Um texto em inglês, por exemplo, esteja ele em sua forma padrão ou dialetal, o importante é considerar o conteúdo equivalente de uma a outra língua. Por outro lado, considerando-se, de forma hipotética, que os tradutores dominem de modo completo as línguas e culturas que são objeto de seu trabalho, deve-se concluir que nada seria, para eles, intraduzível. As notas de rodapé seriam suficientes para expressar “as intenções, o querer-dizer, as denotações e sobredeterminações semânticas, os jogos formais daquilo que chamamos de original” (DERRIDA, 2000, p. 20). Mas, a prática da tradução tem se mostrado bem mais complexa, admite o filósofo.

E aí, ainda a questão da economia, ou seja a equivalência quantitativa, em face das assimetrias lexicais. Vale dizer que dificilmente temos na tradução uma correspondência palavra a palavra de uma língua a outra. A prática da tradução claramente contradiz essa possibilidade, pois existem traduções em determinadas línguas que exprimem em maior número de palavras o que a outra expressa em número muito menor.

Derrida (2000, p. 21) aponta que a tradução relevante seria aquela que:

traduzindo o sentido próprio de uma palavra, seu sentido literal, quer dizer, determinado e não figurativo, impõe-se como lei ou como ideal, embora permaneça inacessível, traduzir não palavra a palavra, mas de permanecer, apesar disso, tão perto quanto possível da equivalência de “uma palavra por uma palavra”.

Todavia, evidencia o jogo da significação e as consequências para esse jogo das assimetrias entre as línguas da tradução:

cada vez que há várias palavras em uma, ou na mesma forma sonora ou gráfica, cada vez que há efeito de homofonia ou de homonímia, a tradução, no sentido estrito, tradicional e dominante desse termo, encontra um limite intransponível - e o começo de seu fim, a configuração de sua ruína... (DERRIDA, 2000, p. 21).

A partir da reflexão em torno da tradução da “tradução relevante”, podemos sustentar que dizer o mesmo que o original, ou de mostrar o mesmo que o original mediante o uso de aproximações formais, é uma dificuldade intrínseca ao trabalho da tradução. Onde houver duas línguas e um profissional da tradução, haverá uma batalha pelo encontro do sentido e da forma correspondentes ao “original”, principalmente se pesa nos ombros do tradutor a sabedoria dos séculos passados. Por outro lado, se considerarmos uma concepção de tradução que, dentro da tradição e em contradição com ela, encara seu objeto de um ponto de vista das diferenças, devemos ponderar sobre o que afirma Derrida (1998, p. 62):

Os textos traduzidos nunca dizem a mesma coisa que o texto original. Sempre acontece algo novo. Inclusive, ou sobretudo, nas boas traduções. Há transformações que respondem, por um lado, à transmissão em um contexto cultural, político, ideológico diferente, a uma tradição diferente, e que fazem com que "o mesmo texto" – não existe *um mesmo texto*, nem mesmo o original é idêntico a si mesmo –inclusive no interior da mesma cultura, tenha efeitos diferentes.

Com essa explanação, inaugura-se um olhar sobre a tradução que se distancia, de certa maneira, daquilo que tradicionalmente se tem considerado sobre o assunto. Em primeiro lugar, reconhece-se a complexidade intrínseca ao fenômeno tradutório, ao se postular a inviabilidade de dizer o "mesmo" na tradução. A busca do sentido único e intencional, verdadeiro e último do texto em língua estrangeira, que constitui exatamente a fonte do conflito do tradutor com seu objeto de trabalho, é problematizada. Como o sujeito/tradutor exerce um esforço considerável na interpretação do texto, ou seja, se os sentidos do texto não estão dados, prontos e determinados de uma vez (e o próprio esforço em compreender o texto é uma prova disso), pode-se concluir que decorrem de uma construção. Nesse percurso construtivo de sentidos é que se apresentam dados novos, significados inéditos, pressupostos impensados e subentendidos inimagináveis que compõem a "mesma" obra em língua diferente.

Além das transformações decorrentes da “recepção” da obra pelo sujeito/leitor/tradutor, há ainda aquelas advindas do “contexto cultural, político, ideológico

diferente” e pertencentes a uma tradição diferente, ainda que “no interior da mesma cultura”. É preciso, nesse caso, encarar a tradução em seu sentido mais amplo, quer dizer, em seu contexto institucional, no sentido de organização política da sociedade. O tradutor que parte de uma sociedade e, às vezes até mesmo de uma civilização diferente, precisa transformar sua obra para tentar captar nuances de significado cultural para que seu leitor a compreenda.

Decerto, a tradução de obras literárias e filosóficas fundadoras da chamada tradição ocidental, como a *Ilíada* de Homero, *A República* de Platão ou o *Pentateuco* hebreu, por sua distância cultural e temporal da mesma civilização certamente sofrem esse tipo de transformações. Considere-se ainda a recepção de traduções dessas obras em diversas partes do hemisfério ocidental e, sem dúvida, será difícil generalizar afirmando que um grego, um alemão, um americano e um brasileiro do interior do Nordeste, por exemplo, encontrarão ali os mesmos significados.

Vista sob esse aspecto, a tradução exprime a complexidade inerente ao contexto, à recepção, à importância socialmente atribuída à obra. Assim, a tradução não está circunscrita ao domínio formal, tão-somente de estruturas gramaticais ou de conjuntos léxicos, facilmente transferíveis.

Podemos ir além, e afirmar que toda tradução, sob a ótica da desconstrução, opera necessariamente um ato de transformação em qualquer texto que, por suas circunstâncias sempre inéditas e sua irrepetibilidade intrínseca, torna a tarefa do tradutor tão criativa quanto a do próprio autor.

Considerações finais

A partir dos deslocamentos teóricos que discutimos, concebemos a tradução como uma escrita, cujo sentido é construído pelo sujeito tradutor que tem diante de si a tarefa de escrever na sua língua um significado que não está dado no “original”, aliás, como diz Derrida, não há original.

A escrita tradutória é marcada pelo corpo-a-corpo com as línguas e o jogo da linguagem. Esse corpo-a-corpo marca a tarefa do tradutor e a necessidade sempre de ler e escrever a partir da língua do outro para fazer falar na sua língua. Esse movimento, nem

sempre tranquilo, constrói significados que não são idênticos e carregam as representações dos sujeitos em ação nas e pelas línguas.

REFERÊNCIAS

ARROJO, Rosemary. **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, .1992

CATFORD, John. **A Linguistic Theory Of Translation**. Oxford Univ. Press, 1965.

DERRIDA, Jacques. Carta a um amigo japonês. Tradução Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (Org.). **Tradução**: a prática da diferença. Campinas: FAPESP, 1998.

_____. **O que é uma tradução “relevante”?** São Paulo: Atlas, 2000.

_____. **Gramatologia**. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janine. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. **Dicionário das religiões**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In VENUTI, L. (Ed.) **The Translation Studies Reader**. London; New York: Routledge, 2004. p. 138-143.

_____. **Linguística e comunicação**. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JERÔNIMO, São. **Carta a Pamáquio, sobre os problemas da tradução**. Tradução Aires A. Nascimento. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.

NIDA, Eugene A. 1966. Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating. In: Reuben A. Brower, ed. **On Translation**. New York: Oxford University Press, 1966. p. 11-31.

OLIVEIRA, Hellen. M. D; SACRAMENTO, Sandra M.; FERREIRA, Élica. Desconstrução da Representação do Feminino e Masculino em Diadorim. **Revista Língua & Literatura**, v. 16, n. 27, p. 94-109, dez. 2014.

OTTONI, Paulo. **Tradução Manifesta**: double bind e acontecimento. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

DECONSTRUCTING LANGUAGE IN TRADITION: A NEW PERSPECTIVE ON TRANSLATION

Abstract: We shall discuss issues on representation in and through language, at the same time we relate it to the deconstruction of Saussure's sign, to the promise of phonetic writing, as well as to the impossibility of translation as reproduction. We approach the deconstruction of language considered as mere representation of reality, and the impacts of such a deconstruction on the notions of writing and translation.

Keywords: Language. Deconstruction. Translation. Writing. Jacques Derrida.

Seção vária

(REVISITANDO) O AMOR E O EROTISMO NA OBRA POÉTICA DE FLORBELA ESPANCA

Amanda Regina dos Santos Lourenço¹
Yasmin Cibelle Soares da Silva Alves²
Henrique Marques Samyn³

Recebido em 22/09/2017. Aprovado em 30/12/2017.

Resumo: A literatura florbiana consagrou-se como parte do cânone lusófono não apenas pela qualidade dos poemas, mas também pela pluralidade de significados e reflexões complexas que Florbela Espanca condensou em sua obra. Neste artigo, buscamos desdobrar as temáticas do amor e do erotismo, abordando poemas dos títulos mais conhecidos da sua obra poética, a saber: *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Soror Saudade”* (1923) e *Charneca em Flor* (1931). Como objetivo principal, revisitamos as temáticas referidas, propondo uma leitura mais abrangente, compreendendo a pluralidade de significados que assumem dentro da obra da poetisa. Para tanto, analisamos questões referentes ao gênero, já que o cerceamento da liberdade feminina e a busca pela emancipação da subjetividade da mulher sempre estiveram presentes nos poemas florbianos à luz dos postulados de Dal Farra (1994) e Alonso (1997).

Palavras-chave: Poesia portuguesa. Autoria feminina. Crítica feminista.

1. Introdução

Entre a pluralidade de questões estudadas no que diz respeito à obra literária de Florbela Espanca, o amor e o erotismo ocupam um lugar de destaque, tendo já suscitado incontáveis páginas. Isso encontra uma justificativa evidente no fato de que a poetisa de Vila Viçosa abordou esses temas de forma inovadora, produzindo uma obra literária hoje reconhecida como divisor de águas no que diz respeito à poesia de autoria feminina em língua portuguesa. Não obstante, o modo singular e complexo como os motivos amorosos e eróticos surgem nos escritos florbianos permite supor que muitas investigações ainda

¹ Bacharela em Letras Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² Bacharela em Letras Português/Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ.

³ Doutor em Literatura Comparada com Pós-Doutorado em Literatura Portuguesa. Professor adjunto de Literatura Portuguesa no Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

serão necessárias para iluminar seus múltiplos sentidos e desdobramentos, bem como suas ressonâncias na poesia lusófona – não apenas de autoria feminina.

Neste artigo, revisitamos esses temas, por intermédio de uma breve análise de alguns dos sonetos constantes dos três volumes poéticos preparados para publicação em vida pela poetisa – *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Soror Saudade”* (1923) e *Charneca em Flor* (1931); buscamos, contudo, enfatizar o modo como a abordagem do amor e do erotismo por Florbela Espanca se articula com o desenvolvimento de uma concepção diferenciada de feminilidade. Num primeiro momento, enfocamos o tema do amor nos dois primeiros livros publicados pela autora alentejana, procurando compreender de que forma a experiência amorosa enseja um distanciamento entre a subjetividade lírica e os modelos de feminilidade predominantes. Posteriormente, estendemos nossa análise também para *Charneca em Flor*, a fim de vislumbrar como a representação do erotismo implica um novo modo de figuração da subjetividade feminina.

Nossa intenção não é esgotar os referidos temas – visto que, como já mencionamos, eles ocorrem na produção lírica florbeliana de uma forma notoriamente complexa. O que pretendemos é trazer alguns elementos analíticos que forneçam, eventualmente, subsídios para uma compreensão mais aprofundada dos escritos de uma autora de reconhecida importância no cânone lusófono, em nossos tempos⁴.

2. A pluralidade do amor

A associação entre poesia e amor é uma das mais frequentes na cultura ocidental. Há muitas formas de compor poemas amorosos, mas poucos possuem a força dos poemas de Florbela Espanca; como observou Maria Lúcia Dal Farra (1994, p. 11), a poetisa elaborou “uma bíblia da iniciação amorosa feminina”. De fato: em Florbela, o amor é um tema constantemente marcado por contradições, pela dor e pelo sofrimento, suscitando o estabelecimento de uma relação que, realizando-se empaticamente através desses afetos, supera o mero ato de ler. Para além disso, desde o início da produção literária de Florbela,

4 Em pesquisa realizada com docentes de Literatura Portuguesa de universidades europeias e brasileiras, Fabio Mario da Silva (2014, p. 74) constatou que a poética de Florbela Espanca não parece estar, “em termos qualitativos e quantitativos, longe dos autores masculinos para os cânones acadêmicos”, o que não é comum para autoras nascidas antes do século XX.

havia algo que nitidamente a diferenciava de outras poetisas do início do século XX. Os seus poemas indiciam essa singularidade e vão além: mostram que há, na poetisa, uma forte angústia por não corresponder ao estereótipo feminino da época.

Podemos começar a perceber como o amor ocupa um lugar principal entre os elementos que demarcam o distanciamento entre Florbela e outras mulheres evocando o poema “A minha tragédia”, presente em seu primeiro livro publicado – o *Livro de Mágoas* (1919) –, em que a oposição entre a luz/dia e a “Noite” pode ser percebida como forma de apresentar um contraste entre o que seria a feminilidade hegemônica (dia) e alguém que não corresponde a esse estereótipo. Segundo Cláudia Pazos Alonso (1997, p. 107), “a noite tem conotações de tristeza, esterilidade, solidão e morte que se opõe às características da mulher ideal, que é amante, alegre e graciosa”; por isso, o primeiro verso do poema afirma o ódio à claridade, ou seja, odeia-se aquilo que não se tem: “Tenho ódio à luz e raiva à claridade” (ESPANCA, 2012a [1919], p. 109). Esse ódio é reafirmado na terceira estrofe, em que surge associado ao medo: “Eu não gosto do sol, eu tenho medo/ Que me leiam nos olhos o segredo/ De não amar ninguém, de ser assim!” (ESPANCA, 2012a [1919], p. 109). Odiar o dia é uma forma de não apresentar a própria fragilidade ao mundo e de se resguardar na escuridão da noite que nada revela. Além disso, é importante observar que existe no poema uma insatisfação com o tempo presente, visível na lembrança de um passado, identificado à “inútil mocidade” em que o idílio amoroso ocorria, o que agora enseja saudades na subjetividade poética.

A própria possibilidade de vivenciar a experiência amorosa aparece no discurso poético como algo que evidencia a singularidade de Florbela. No poema “O que tu és”, publicado no *Livro de “Soror Saudade”* (1923), a comparação se dá por intermédio da oposição com uma alteridade idealizada: “És Aquela que tudo te entristece, / Irrita e amargura, tudo humilha; / Aquela a quem a Mágoa chamou filha; / A que aos homens e a Deus nada merece” (ESPANCA, 2012b [1923], p. 103). Nessa oposição, o distanciamento é tão brutal que a autora acredita que não merece nada de nenhum homem, ou mesmo de Deus. Na estrofe seguinte, a diferença marcada pela ausência de amor reaparece, evidenciando que não ser amada faz com que ela não seja como outras mulheres. No fim do soneto, os versos: “Ah! Não seres como as outras raparigas / Ó Princesa Encantada da Quimera!...” (ESPANCA, 2012b [1923], p. 103) reafirmam a consciência de haver uma

diferença fundamental entre a poetisa e as outras mulheres, ainda que o destino poético seja determinante para que esse distanciamento ocorra.

Embora o distanciamento do modelo hegemônico de feminilidade seja nítido na sua poesia, esse afastamento permite a Florbela constituir um modelo que se relaciona de modo diverso com a experiência amorosa. No contexto social em que vivia, o recato sexual era imprescindível para a valorização da mulher. Florbela subverte essa noção, principalmente nos seus poemas que abordam temas eróticos⁵; isso fará com que, nas palavras de Cláudia Pazos Alonso (1997, p. 135), em certos poemas da obra Florbela seja “a agente e o coração do amante o objeto que ela anexa dentro dela”. Essa é uma das principais distinções perceptíveis em sua obra poética. As demais poetisas do período falavam de um amor passivo, enquanto Florbela figurava uma subjetividade feminina disposta a mover-se ativamente em direção ao desejo e ao amor.

É importante destacar, contudo, que nos dois primeiros livros publicados por Florbela Espanca há diferenças sutis nos modos de representação da experiência amorosa. À guisa de ilustração, cotejemos dois sonetos. Em “Castelã da Tristeza”, publicado no *Livro de Mágoas*, o eu lírico encontra-se trancafiado, à espera de um amor que nunca veio; apesar disso, encontra-se em constante contato com este sentimento. O centro desse poema é a dor que o aprisionamento causa ao eu lírico, mas é inegável que o amor ocupa um lugar fundamental entre as angústias da castelã. Já o soneto “Ódio”, do *Livro de “Soror Saudade”*, trata explicitamente de um amor que não faz parte do presente enunciativo: o que há é uma busca pelo desprendimento de um amor passado. A ausência não traz apenas a dor, mas a reflexão e busca por uma estabilização emocional. Ainda que o amor esteja ausente, há uma tentativa de preservar um passado que afete a subjetividade de maneira benéfica, sem as dores sentidas em “Castelã da Tristeza”.

Os conflitos amorosos sempre marcaram as composições poéticas; Florbela inova em sua obra porque estabelece um novo horizonte para o discurso poético feminino. Podemos perceber que, principalmente a partir do *Livro de “Soror Saudade”*, o amor é torna uma presença marcante em sua poética, mas nem sempre de modo idílico, e frequentemente problematizando as reações que a ausência do amor causam ao ser humano. É assim que Florbela consegue construir um caminho para aproximar-se da

⁵ Analisamos essa questão na terceira parte deste artigo.

subjetividade de quem a lê distanciando-se dos lugares-comuns: a poetisa trata da falta, do que não é dito, daquilo que somente é sentido em decorrência de uma experiência não realizada.

Em meio a tantos poemas que retratam a impossibilidade do amor, podemos ainda destacar um poema que trata do amor na sua forma extrema: o amor que leva à abnegação. Este é o caso do soneto “Amiga”, publicado no *Livro de Mágoas* (1919), em que o surgimento de obstáculos para a realização da experiência amorosa implica, para o eu lírico, uma radical mudança na forma de vivenciar a relação afetiva. Nessa composição, em nenhum momento o eu lírico considera a possibilidade de perder o ser amado:

Deixa-me ser a tua amiga, Amor;
A tua amiga só, já que não queres
Que pelo teu amor seja a melhor
A mais triste de todas as mulheres.

Que só, de ti, me venha mágoa e dor
O que me importa a mim?! O que quiseres
É sempre um sonho bom! Seja o que for
Bendito sejas tu por mo dizeres!

Beija-me as mãos, Amor, devagarinho...
Como se os dois nascêssemos irmãos,
Aves cantando, ao sol, no mesmo ninho...

Beija-mas bem!... Que fantasia louca
Guardar assim, fechados, nestas mãos
Os beijos que sonhei p’ra minha boca!...
(ESPANCA, 2012a [1919], p. 99)

Amar alguém, ainda que sem reciprocidade, é o alimento para o eu lírico – que, quando se depara com obstáculos que impõem um término à relação amorosa, prefere optar por uma renúncia que permita sustentá-la de alguma forma. Assim, a subjetividade lírica abre mão do amor carnal para continuar próxima ao seu amado, na posição de amiga. Vale ressaltar que esse ato radical desperta a dor discutida anteriormente; ainda assim, o eu lírico assume o sacrifício de se abster do amor carnal em prol dos desejos do ser amado. Parece haver no poema um sentimentalismo exacerbado, próximo a uma adoração.

Neste soneto, o eu lírico, quase rastejante, precisa das “migalhas” do outro para sobreviver, o que o leva a aceitar cada mínimo gesto como uma demonstração amorosa efetiva; é o que lemos nos tercetos, especialmente naquele que encerra o soneto – “Beija-

me as mãos, Amor, devagarinho... / [...] // Beija-mas bem!... Que fantasia louca / Guardar assim, fechados, nestas mãos / Os beijos que sonhei p'ra minha boca!...” (ESPANCA, 2012a [1919], p. 109). Não obstante, a proposta de que os amantes se tornem irmãos leva ao estágio de maior afastamento entre um casal, segundo a hierarquia prevalecente na cultura ocidental. Por outro lado, ao aceitar para si uma relação que ensejará “mágoa e dor”, o eu lírico caminha para sua própria destruição.

Em suma, ao analisar como o amor é retratado nos dois primeiros livros de Florbela Espanca, percebemos uma pluralidade de sentimentos suscitados pela experiência amorosa. As relações afetivas não são compostas apenas do encontro amoroso, plenamente vivenciado: dela também fazem parte as ausências, as dores e as angústias que a sensibilidade de Florbela Espanca exprime de modo singular.

3. O erotismo como força emancipatória

O erotismo, na poética de Florbela Espanca, é um dos desdobramentos mais intensos de suas ânsias amorosas; isso ocorre porque, para ela, o amor – ainda que seja complexo e contraditório – surge associado ao sentido da vida, o que a faz buscar sua plenitude no Outro, no amado. Essa poetisa dá voz aos sentimentos e às frustrações que eles deflagram em seu íntimo, manifestando o que não era concedido às mulheres de seu tempo – uma vez que a condição da mulher, sujeita às opressões impostas pela cultura patriarcal, ainda era restrita dentro da sociedade, estando-lhe reservadas as expectativas do matrimônio e da maternidade. Isso começa a se modificar no século XX devido à expansão do capitalismo e às Guerras Mundiais, quando as mulheres passam a trabalhar, em massa, fora do lar e a contribuir com a renda familiar – o que é acompanhado por demandas de movimentos feministas que lutavam por mais direitos e oportunidades. Isso ocasionou a ampliação do papel feminino na sociedade ocidental. Consequentemente, na literatura – que, enquanto arte, não deixa de expressar valores culturais –, a mulher começa a alcançar um maior reconhecimento.

Para as mulheres, em geral ainda privadas de estudos seculares, estavam reservados temas limitados e produções menos densas; poucas mulheres não cediam a essa injustiça. Dentre elas deve-se destacar a poetisa em questão, Florbela Espanca, que não se limitou a tratar dos temas ditos “femininos”, tais como a natureza, o marido, o lar e Deus. Florbela

trazia em seu repertório uma voz emancipadora, rompendo as mordanças impostas pelos paradigmas sociais de sua época ao apresentar em sua obra, com ousadia, as inquietudes de sua alma, e assim ultrapassando a atmosfera do claustro doméstico designado à sua figura.

Tudo isso se evidencia na lucidez com a qual Florbela percebe sua condição na sociedade, evidente em um poema como “Os versos que te fiz”, do *Livro de “Soror Saudade”*, que expressa o desejo de dizer “lindos versos raros” ao amado, descritos de maneira a deixar seu destinatário ansioso para conhecê-los, porque “são talhados em mármore de Paros”, “feitos p’ra te endoidecer!”; porém, o primeiro terceto explicita um impedimento para a manifestação dessa vontade: “Mas, meu Amor, não tos digo ainda... / Que a boca da mulher é sempre linda / Se dentro guarda um verso que não diz!”. Isso demonstra a consciência de Florbela sobre o modelo de comportamento feminino diante de um homem, pois a mulher sem voz, recatada, é mais desejável. Contudo, a postura adotada pela subjetividade lírica em “Os versos que te fiz” não permanece a mesma em toda a obra poética florbeliana, e encontraremos uma posição bastante distinta, sobretudo, em seu último livro, *Charneca em Flor*. Nessa obra, como observa Cláudia Pazos Alonso (1997, p. 196), Florbela “consegue libertar-se da imagem disseminada pela sociedade da mulher como ser recatado, manso e mudo”, o que lhe permite “expressar sua sensualidade duma maneira como nunca havia sido expressa publicamente até então por uma mulher em Portugal”.

Vejamos, por exemplo, os versos de “Passeio ao Campo”, transcrito abaixo:

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina,
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
– Vamos correr e rir por entre o trigo! –

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras!...
(ESPANCA, 2013 [1931], p. 99)

Neste poema, o eu lírico, que se afirma como feminino – “Sou menina!” –, mostra-se convidativo e sedutor: “Colhe a hora que passa, hora de divina / Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!”. Para se fazer mais atraente, ostenta seus atributos, com lemos no segundo quarteto: “Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...”. Tal caracterização torna o eu lírico um objeto de desejo que também deseja o Outro; o espaço natural é figurado como um cenário de deleite no qual esse amor pode se efetivar – isso é evidenciado pelo primeiro terceto, que figura uma natureza frutífera e esplendorosa, aproximando-se da condição experienciada pela mulher, enfatizando que a natureza é favorável ao amor. A construção formal do soneto potencializa o seu teor erótico, pois as frases exclamativas podem ser depreendidas como excitação e entusiasmo, ao passo que as frequentes reticências enfatizam um sentido implícito, subentendido, levando a imaginar o que poderia ser dito por uma mulher que toma a iniciativa no jogo da sedução. A última estrofe torna mais explícito a que se refere o convite: quando os dois amantes retornarem do passeio, “nas alfombras / Dos caminhos selvagens e escuros”, seus corpos fundir-se-ão – “Num astro só as nossas duas sombras!...”.

Outrossim, pode-se perceber a desinibição do convite feito por uma mulher a um homem, ignorando a censura de uma sociedade permeada por valores cristãos; na poesia de Florbela, a mulher é quem dá vida ao sujeito poético feminino sedento de prazer, não o contrário, como recorrentemente era feito. Tal ousadia se apresenta de forma mais veemente quando a poetisa coloca o divino em meio ao erótico, segundo observamos no terceiro verso da segunda estrofe, “Frágeis mãos de madona florentina”, que remete à imagem sagrada de Maria. Sendo assim, esse eu feminino dá a elevação do sagrado à pulsão erótica do amor. Outro poema que segue essa mesma linha é “Blasfêmia”, publicado originalmente em *Reliquiae* (ESPANCA, 2010 [1931], p. 173) – conjunto de poemas publicado por Guido Battelli na segunda edição de *Charneca em Flor* –, cujo título permite antever o tema: mais uma vez, Florbela subverte a tradição patriarcal que prevê um papel periférico para a mulher na relação amorosa. No verso “Sou no teu rosto a luz que o alumia...”, a mulher surge como centro a partir do qual o homem ganha sentido; o desfecho do poema se configura como insulto, blasfêmia, ao divino – “Dentro de ti, em ti igual a Deus!” –, uma postura que não deixa de atingir frontalmente a sociedade patriarcal.

A autora não se contenta somente em se desfazer do papel feminino subjugado, mas também se desfaz de uma estética literária que prima pelo amor eterno e idealizado: a

busca pela completude no Outro se dá também por sua pulsão sexual, enquanto ela vibra dentro do seu íntimo por esse Outro. Trata-se de algo que ressurgiu no poema intitulado “E não sou de ninguém”, também de *Reliquiae* (2010 [1931], p. 186), em que percebemos o desejo de libertação das ligações amorosas idealizadas; “Há-de ser Outro e Outro num momento! / Força viva, brutal, em movimento, / Astro arrastando catadupas de astros!”, afirma o terceto final, enfatizando a efemeridade das relações para a autora. A subjetividade poética não se permite enquadrar na imagem da mulher pudica, como mero objeto de desejo, mas se iguala ao homem, fazendo dele seu objeto de desejo. Assim, a poetisa dá voz ao desejo feminino, figurando uma subjetividade que não se comporta como uma receptora passiva, pois goza também dos prazeres sexuais como os homens, ou até mais que eles. Como afirma Maria Lúcia Dal Farra (2000, p. 6), no que diz respeito à poesia florbeliana, “a condição feminina jamais é esquecida dentro da dinâmica erótica”.

A fim de arrematar esta seção, observemos o soneto “Nervos de oiro”:

Meus nervos, guizos de oiro a tilintar,
Cantam-me n’alma a estranha sinfonia
Da volúpia, da mágoa e da alegria,
Que me faz rir e que me faz chorar!

Em meu corpo fremente, sem cessar,
Agito os guizos de oiro da folia!
A Quimera, a Loucura, a Fantasia,
Num rubro turbilhão sinto-As passar!

O coração, numa imperial oferta,
Ergo-o ao alto! E, sobre a minha mão,
É uma rosa de púrpura, entreaberta!

E em mim, dentro de mim, vibram dispersos,
Meus nervos de oiro, esplêndidos, que são
Toda a Arte suprema dos meus versos!
(ESPANCA, 2013 [1931], p. 124)

Os motivos eróticos surgem de forma explícita nesse poema. Por meio de construções sinestésicas envolvendo a audição, o tato e a visão – “Cantam-me n’alma a estranha sinfonia”, “Num turbilhão rubro sinto-As passar!” –, os sentidos se exacerbam, assim como as emoções do eu lírico. Seus “nervos de oiro” são os receptores dessa “estranha sinfonia” paradoxal, “Da volúpia, da mágoa e da alegria / Que me faz rir e me faz chorar!”. A segunda estrofe revela como o corpo físico experiencia essa sinfonia; como observa Angélica Soares (1997, p. 135), “a linguagem literária aparece como um modo de

liberação da culpa e do medo de exprimir-se a mulher para além dos reduzidos limites que lhe impõe a sociedade”. Na terceira estrofe, no primeiro verso, o coração é ofertado – mais uma vez, o sujeito poético de Florbela se oferece e toma a iniciativa nos poemas eróticos. Este coração é comparado a uma “rosa púrpura, entreaberta” – imagem que, vinculada ao temário tradicional da lírica erótica, pode remeter à paixão, ao sentimento do coração, ou à carne, ao órgão genital feminino. A estrofe final, para novamente citar a leitura de Angélica Soares, explicita “a consciência erótica do literário” (SOARES, 1997, p. 135).

Com isso, é clara a reivindicação do direito da mulher à voz – uma voz silenciada no matrimônio, na educação e, principalmente, no que tange à manifestação do desejo sexual. Recordemos que, mais do que um tema poético, esse questionamento dizia respeito ao próprio modo de vida da autora: Florbela casou-se três vezes à procura do amor e foi uma das poucas mulheres a seguir os estudos seculares no Portugal de sua época. Por isso, todas as vezes em que a autora deitava a pena para sua criação poética entrava em conflito com as tradições patriarcais, sobretudo quando figurava o amor pelo viés do erotismo, sem recato ou autocensura.

4. Conclusão

Podemos concluir observando que, apesar de se prender a um rígido molde no que diz respeito à produção poética encerrada nos três livros por ela preparados em vida – o soneto –, Florbela Espanca não se permitiu qualquer limitação no que diz respeito à abordagem de alguns dos temas que lhe são mais caros, libertando-se e transgredindo os limites impostos pela época à produção autoral feminina. Se, por um lado, isso fez com que sua obra não fosse compreendida – ou mesmo fosse rejeitada – por muitos de seus contemporâneos, por outro lado a consolidou historicamente como uma das autoras portuguesas responsáveis por abrir novos horizontes para as escritoras que produziram em épocas posteriores. Como observa José Carlos Seabra Pereira (1985, p. xl), “o caráter nada tradicional desta poesia de amor se acentua, porque a livre manifestação da pulsão erótica se solve, ela mesma, em factor de libertação psicológica e moral, que estilhaça as limitações duma ética social burguesa com pretensa ou efectiva contestação cristã”.

Através do discurso poético, a poetisa alentejana logrou questionar profundamente os papéis sociais designados a cada gênero pela tradição patriarcal, dando voz a algumas

das manifestações mais íntimas de mulheres que, como ela, sentiam-se pouco à vontade com as limitações que lhes eram impostas por estruturas opressoras ainda vigentes na sociedade. Ao construir, em suas produções líricas, a representação de uma subjetividade feminina que ora se reconhece desviante no que diz respeito à conduta prescrita para as mulheres, ora se afirma eroticamente de modo ativo, desafiador e subversivo, Florbela Espanca redigiu versos que, para além de sua qualidade estética, constituem uma potente denúncia do modo como aquelas forças patriarcais cerceavam sua liberdade e a de suas semelhantes. Ainda nos tempos atuais, de fato, ressoa a contestação vocalizada nos versos florbelianos.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Claudia Pazos. **Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

DAL FARRA, Maria Lúcia. O amor na poesia de Florbela Espanca. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1994.

_____. A erótica florbeliana. **Estudos Portugueses e Africanos**, n. 35, Campinas: IEL- Unicamp, p. 5-17, jan.-jun. 2000.

ESPANCA, Florbela. *Reliquiae*. In: _____. **Obra poética**. Vol. II. Organização e notas de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 2010 [1931].

_____. **Livro de Mágoas**. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012a [1919].

_____. **Livro de “Soror Saudade”**. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2012b [1923].

_____. **Charneca em Flor**. Organização, fixação crítica dos textos e notas de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Editorial Estampa, 2013 [1931].

PEREIRA, José Carlos Seabra. De rastros, com asas (evolução da poesia neo-romântica e pulsão libertadora na poesia de Florbela Espanca). In: ESPANCA, Florbela. **Obras completas**. V. II: poesia (1918-1930). Recolha, leitura e notas por Rui Guedes. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

SILVA, Fabio Mario da. **A autoria feminina na Literatura Portuguesa**: reflexões sobre as teorias do cânone. Lisboa: Colibri, 2014.

SOARES, Angélica. O erotismo em *Charneca em Flor*. In: LOPES, Óscar et al. **A planície e o abismo**: actas do congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora. Lisboa: Vega, 1997.

(REVISITING) LOVE AND EROTICISM IN FLORBELA ESPANCA’S POETRY

Abstract: Florbela Espanca’s literary work is part of the Lusophone canon not only for the quality of her poems, but also for the plurality of meanings and complex reflections that she condensed in her poetry. The aim of this article is to unfold themes as love and eroticism in poems of the best known titles of her poetic work: *Livro de Mágoas* (1919), *Livro de “Sóror Saudade”* (1923) and *Charneca em Flor* (1931). The main objective is to revisit love and eroticism, in a more comprehensive reading, and to understand the plurality of meanings that these themes assume in her poetry. For this reason, the work implies examining gender issues, once constraints on women's freedom and the search for the emancipation of feminine identity has always been present in Florbela’s poems on Dal Farra's (1994) and Alonso's (1997) approaches.

Keywords: Portuguese Poetry. Female authorship. Eroticism. Feminist criticism.