

Facetas da tradução em Jorge Luis Borges

Andréa Lúcia Paiva Padrão*

RESUMO: Este trabalho se propõe abordar as muitas facetas da relação de Jorge Luis Borges com a tradução. Inicialmente são analisadas as reflexões teóricas – ensaios, críticas, prólogos e comentários – que ele dedicou à tradução. Na sequência, é evidenciado o papel da tradução, no processo criativo do autor, como parte essencial da poética borgiana, em que reescrita e releitura são movimentos constantes.

PALAVRAS-CHAVE: Borges, tradução, teoria, ficção.

ABSTRACT: The present work aims at approaching the several aspects concerning Jorge Luis Borges's relationship with translation. First the theoretical reflections he dedicated to translation are analyzed, as conveyed in essays, pieces of criticism, prologues and commentaries. Then the role of translation in the creative process of the author will be evinced, for it was an essential component of Borges's poetics in which re-writing and re-reading are endless movements.

KEYWORDS: Borges, translation, theory, fiction.

* Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), professora da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis (SC).

¹ O texto foi *El príncipe feliz*, de Oscar Wilde, publicado em *El País* de Buenos Aires, quando seu autor, que assinou Jorge Borges, tinha nove anos de idade (Pascual, 2000, p.21).

Em diversas ocasiões, Borges afirmou que se orgulhava mais das leituras que havia feito do que daquilo que havia escrito. E isso, obviamente, supõe frequentar escritores em outras línguas, como também tradução.

Borges parece ter sido um dos escritores contemporâneos que mais revolucionaram o conceito de autor. Sua primeira publicação foi uma tradução, atribuída na época a seu pai, pela coincidência de nomes e a pouca idade do Borges em questão.¹ A partir desse equívoco involuntário iniciam-se as falsas atribuições de autoria que, no plano da ficção, Borges converteria em tema e procedimento lite-

rário. Para ele, um dos méritos de um escritor é conseguir desaparecer sob seu texto, de forma que o público esqueça o autor, mas se lembre de sua obra.²

Tal reflexão faz-se presente de uma forma ou de outra não somente em seus textos ficcionais, como também nos textos críticos (ensaios, prólogos, artigos, resenhas) que escreveu sobre tradução. Ressalte-se que não existe propriamente uma teoria da tradução em Borges, da mesma forma que não existe uma teoria da recepção, nem da intertextualidade, nem da narrativa. Seus comentários, esparços, são, muitas vezes, elípticos, digressivos, intrincados e frequentemente contraditórios; desarmam não raro o leitor e questionam suas certezas. Para Pastormelo (s. d.), todas as observações luminosas de Borges sobre tradução ignoram a sistematicidade, embora não a coerência.

Pode-se dizer que a maioria das teorias da tradução existentes valoriza o texto original em detrimento da tradução; o processo de tradução, além de implicar uma perda, estabelece, inevitavelmente, limites para o traduzível. De uma forma geral, esse ponto de vista proclama a impossibilidade de se ser totalmente fiel ao texto fonte, o que fatalmente condena a tradução ao fracasso. Borges reiteradas vezes discute essa postura e dedica à tradução substanciosas reflexões teóricas. No seu primeiro texto crítico dedicado à tradução, "Las dos maneras de traducir",³ depois de comentar a máxima italiana *traduttore traditore*, e de se posicionar contra ela, Borges (2007) afirma sua crença na traduzibilidade da poesia: desde o início garante que não há razão para crer que uma tradução seja necessariamente inferior ao original. Tal ideia fundamenta suas posições sobre o tema e o autor volta a ela repetidas vezes.

Como o próprio título adianta, nesse ensaio Borges retoma a discussão sobre as duas maneiras de traduzir: a clássica e a romântica. Enquanto a primeira prega a perífrase, a segunda pratica a literalidade (ibidem, p.313-5). Para as mentalidades clássicas, interessa a obra de arte e nunca o artista, e os textos importam mais que os escritores; assim, os tradutores não devem manter as imperfeições do

² Da mesma forma que em inúmeras oportunidades finge confundir seus textos (por exemplo, *Ficciones* e *El Aleph*), em outros momentos Borges nega a autoria de certas traduções. Em "Borges, o original da tradução", Costa (2005) cogita que, agindo assim, talvez Borges quisesse demonstrar seu protesto contra o excesso de preocupação com a autoria, em detrimento da preocupação com o sugerido por um texto que é, para ele, o que verdadeiramente importa.

³ Publicado pela primeira vez em *La prensa* em 1926, e recolhido postumamente em *Textos recobrados* (Borges, 2007).

texto de origem, já que elas têm pouco valor. Para o escritor argentino, segundo essa ideologia, a literatura, anônima, é um bem de todos, e os textos são rascunhos que admitem sempre uma correção. Inversamente, os românticos solicitam o homem, não a obra de arte. Para eles, a individualidade dos autores é mais importante que os textos que escreveram; o tradutor é um mal necessário, que se interpõe entre o texto original e o leitor.

De acordo com Pastormelo (s. d.), a ideologia clássica está claramente refletida em algumas das posições de Borges com respeito à tradução. Por exemplo, quando não apenas não outorga primazia ao texto original como, de forma irreverente, refere-se à "*superstición de la normal inferioridad de las traducciones*"⁴ (Borges, 1996e, p.255). Também em suas ficções, suas convicções a respeito da tradução estão claramente expostas.⁵ Para Borges, inquestionavelmente, não existe texto definitivo; as exigências simplificadoras da fidelidade são responsáveis pelo fracasso de inúmeras traduções consideradas inferiores aos respectivos originais, cujo suposto poder ele nega. Da mesma forma que costuma fazer broma, misturando as identidades de autores e personagens, o texto original pode ser confundido ou suplantado pelas traduções. A respeito de Vathek de Beckford, por exemplo, diz que "*el original es infiel a la traducción*"⁶ (Borges, 1996d, p.109); no caso, a tradução inglesa feita por Samuel Henley, do texto escrito em francês por William Beckford. Segundo o escritor argentino, o texto em inglês do mesmo século seria mais adequado para expressar a trágica e fantástica história do califa Vathek.⁷ Numa perspectiva em que só existem rascunhos, o texto original deixa de ser considerado intocável, sagrado, e o valor estético não está predefinido pela precessão cronológica. Na condição de um simples leitor de um país periférico Borges ousa discutir a primazia do texto original e vislumbra uma nova compreensão para a convivência de textos, autores e literaturas.

Costa (2005, p.169) comenta a respeito das vicissitudes de um intelectual de um país secundário que precisa,

⁴ Superstição da normal inferioridade das traduções.

⁵ Tal procedimento será objeto de análise posterior.

⁶ O original é inferior à tradução.

⁷ "Sobre el Vathek de William Beckford" foi publicado pela primeira vez em *La Nación*, em 1943, e incluído em *Otras inquisiciones*, em 1952.

muitas vezes, renunciar à procura de uma voz própria para trazer para a cultura nacional o que já foi feito em outras línguas e culturas. Para ele, quando um escritor de um país periférico (como foram os casos de Borges, Machado de Assis, Guimarães Rosa, entre outros) se lança a uma aventura maior, e ousa falar para o mundo, corre o risco de ser censurado por elitismo. A diferença radical de Borges em relação a esses inovadores, explica Costa, é que ele não somente ultrapassa as fronteiras locais por meio do exemplo dos grandes escritores estrangeiros, como também recria em sua própria obra as condições privilegiadas existentes nos países dominantes, de forma idiossincrática, mas também mais ampla. Além de apagar as fontes das quais se nutriu para um voo maior, Borges faz de sua explicitação um elemento a mais de sua estética, num gesto de afirmação de autonomia.

Verifica-se, então, que em Borges os conceitos de autor e de tradutor se misturam e se fundem a ponto de não se saber qual o texto original, qual a tradução. Em “El enigma de Edward Fitzgerald”,⁸ Borges vai mais além; aborda as inesperadas conjunções que ocorrem entre o escritor de um texto original e o do texto de chegada, concorrendo para a produção de um texto novo. O ensaio focaliza a tradução inglesa que Edward Fitzgerald fez das *Rubáiyat* de Omar Khayam e que o projetou como um escritor. Borges se propõe a compreender e interpretar essa união e misteriosa colaboração de um autor e de um tradutor, apesar dos sete séculos e vários continentes, culturas, idiomas, tradições literárias e religiões a os separarem.

Outro ensaio célebre, “Las versiones homéricas”,⁹ inicia de forma categórica, afirmando as dificuldades de uma tradução. Em oposição às escrituras diretas, “*la traducción está destinada a ilustrar un problema estético: mostrar las vicisitudes que sufre un texto*” (Borges 1996e, p.255). Assim, falar de tradução para Borges é falar de estética.

Para Waisman (2005, p.56), quando Borges lê, escreve. De tal forma que os textos borgianos estão enredados em uma série de leituras, em uma rede de intertextua-

⁸ Publicado em *La Nación*, em outubro de 1951, foi logo incluído em *Otras inquisiciones*, em 1952.

⁹ Publicado pela primeira vez em *La Prensa* em 1932; publicado posteriormente em *Discusión*, in *Obras completas I*.

lidades. Assim, ao falar de literatura, está falando de sua própria produção, ou seja, está produzindo sua própria literatura. Da mesma forma, quando fala de estética por meio da tradução e do papel central da tradução na discussão da literatura, pode-se deduzir que fala da estética dos seus próprios textos e da importância da tradução para eles. Por isso, a tradução em Borges representa um dos aspectos de maior importância em sua obra.

Muitos anos antes de se iniciarem as discussões sobre o caráter aberto de uma obra de arte, Borges (1996e, p.255) já escrevia uma de suas muitas frases clássicas sobre literatura, infinitamente citada, de que as versões de um texto ao longo da história ou em diversas línguas são rascunhos de uma obra à qual não se pode nunca dar um caráter definitivo. Porque o definitivo somente corresponde à religião ou ao cansaço.

Assim, se todo texto é um rascunho (como já abordara em “Las dos maneras de traducir” e no prólogo da tradução de Valéry), não existe um texto original ou um texto definitivo. Consequentemente, nenhum texto deve ser considerado superior ao outro; todos são igualmente legítimos, uma vez que todos são, do mesmo modo, rascunhos. Ao comparar ironicamente a religião com o cansaço, Borges destituiu de vez a supremacia do texto original e a sacralização da literatura.

Ainda em “Las versiones homéricas”, Borges (1996e, p.256) trata do tema da tradução dos clássicos, negando a leitura original de uma obra clássica. “*Con los libros famosos, la primera vez es ya segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de releer los clásicos resulta de inocente veracidad*”. Para ele, todas as versões são igualmente legítimas e nem o valor, nem a influência, como se pode ler em “Kafka y sus precursores”, lembra Waisman (2005, p.59), está ligado à cronologia. Assim, todas as traduções existentes de Homero são “sinceras, genuínas e divergentes”.

De uma forma bastante original e perspicaz, Borges (1996e, p.256) explica que o desconhecimento de um idio-

ma é justamente o fator fundamental que possibilita a um leitor desfrutar de um grande número de versões de uma obra. De fato, ele compara as diversas traduções de *Iliada* e *Odisséia* sem se referir aos originais. E se justifica: “*la Odisea, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso*”.

Costa (2005) explica que, ao cotejar diferentes versões de uma obra, Borges transforma a *pobreza* (depende de traduções, quer dizer, de algo não confiável) em *riqueza* (usar muitas traduções diferentes, muitos textos, para conhecer o original melhor do que quem conhece apenas o primeiro texto). Por meio da leitura de múltiplas traduções, é criada uma instância transcendente, da qual o original passa a ser apenas uma versão a mais, embora a primeira de todo o processo.

Borges (1996, p.256), leitor privilegiado, tenta esclarecer a razão dessa riqueza “heterogênea e mesmo contraditória” das muitas versões, todas “sinceras, genuínas e divergentes” de um mesmo texto. Em se tratando de Homero, explica, deve-se à dificuldade de saber o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem. E exemplifica com o uso dos adjetivos homéricos. Para ele, provavelmente o uso dos epítetos homéricos é análogo ao das preposições do espanhol moderno: não seriam criações típicas do poeta, mas pertenceriam à língua num determinado momento histórico.

Em outro ensaio publicado em 1935, “Los traductores de Las 1001 Noches”,¹⁰ Borges enfoca as muitas possibilidades de exploração de um texto oferecidas pela tradução, mostrando que os deslocamentos e as adaptações que ocorrem numa tradução podem criar diferentes e inesperados sentidos. No caso, descreve a forma como foi lida e traduzida *Las mil y una noches*, coleção anônima de contos de origem hindu (de data incerta), traduzida ao persa e ao árabe, que modificou de maneira profunda o imaginário coletivo do Ocidente.¹¹ Da mesma forma como em “Las versiones homéricas”, observa Waisman (2005, p.75), Borges somente compara traduções de *Las mil y una noches*;

¹⁰ Esse ensaio está dividido em três partes. As duas primeiras apareceram em 1934, na revista *Crítica*. O ensaio inteiro está datado de 1935 e apareceu em *Historia de la eternidad* (de 1936). Essas datas são importantes porque coincidem com a escritura dos contos da *Historia universal de la infamia* (de 1935) (Waisman, 2005, p.264).

¹¹ Cf. Fishburn & Hughes (1990, p.69-70). Segundo os autores, Borges foi um ávido leitor do livro e declarou que o achava superior ao Corão, por seu poder imaginativo.

não se refere ao texto original, salvo quando o fazem os próprios tradutores, o que comprova sua descrença em relação a um texto definitivo. Segundo Gargatagli & López Guix (2004), nesse ensaio o escritor sugere a teoria de que traduzir é um modo de ler. E se se considerar que ler é interpretar e reconstruir um texto, pode-se dizer que traduzir é uma operação semelhante àquela realizada pela crítica literária, porém entendida como muitas hermenêuticas, como formas diversas de entender e fixar o significado. Em *Las mil y una noches*, cada tradutor reflete a particular concepção de literatura que domina em sua língua. A de Antoine Galland, por exemplo, foi pensada para os franceses do século XVIII, ou seja, para os racionais leitores de Racine e Corneille.

Conta Borges (1996f, p. 397) que essa tradução, primeira de um idioma europeu (1704-1707), contém vários contos que não são encontrados em nenhuma versão original de *Las mil y una noches*, tais como “Os quarenta ladrões” e “Aladim”. Esses relatos passaram a ser parte integrante do livro de tal forma que nenhum outro tradutor ousou retirá-los. Como a versão de Galland foi traduzida para numerosas línguas, incluindo o árabe, passou a ser considerada como um original – porém um original que é tradução de um outro texto que, por sua vez, é compilação de contos de origem desconhecida. O interessante é que um dos muitos aspectos do livro que fascinaram Borges é justamente essa forma circular da narrativa, o que faz dele um livro eterno; a ideia de múltiplas histórias contadas dentro da escritura de uma história única, e o inquietante efeito da história que inclui sua própria história, trabalhando numa perspectiva infinita (um infinito em abismo), em que a literatura se nutre da própria literatura, produzindo ficções de ficções, como faz Pierre Menard com *Don Quijote*.

Borges considera a versão de Galland a mais mal escrita de todas, a mais mentirosa e mais fraca, mas a mais bem lida. Quem nela se embebeu, diz Borges (1996f, p.398), conheceu a felicidade e o assombro. Galland exemplifica,

então, o pensamento borgiano de que as melhores traduções não se medem por sua estrita fidelidade ao texto original, mas são as que estão mais bem escritas, as mais agradáveis de se ler.

Já a versão de Eduard Lane, a primeira inglesa (1804), é um texto essencialmente puritano, inspirado no pudor britânico, do qual é excluído tudo quanto possa ser moralmente censurável. Borges (1996f, p.399) exalta Galland, que consegue capturar a essência do livro e transmitir aos leitores europeus toda a magia desses contos, e condena a lógica moralista das adaptações puritanas feitas por Lane.

A versão de Richard Francis Burton, segundo Borges (1996f, p.404), tinha por objetivo atrair os cavaleiros ingleses do século XIX – desdenhosos, eruditos, mas incapazes de se espantarem ou se divertirem – por meio de uma série de contos árabes do século XIII. Para isso, Burton melhora a versão de Lane, que o escritor argentino considerava prosaica e insípida, e introduz nela incidentes eróticos.¹²

Ao discutir as diferentes traduções das *Noches*, Borges (1996f, p.400) refere-se sucintamente à disputa (1861-1862) entre o poeta e crítico vitoriano Matthew Arnold (1822-1888) e o crítico e tradutor Francis W. Newman (1805-1897). Tal disputa (descrita por Borges também em “Las versiones homéricas”) ainda hoje reflete as posições assumidas pelos teóricos: se a tradução deve ser fiel às palavras, ao texto ou ao espírito da obra original, uma vez que as posições são antagônicas e não é possível ser fiel a ambas. Enquanto Newman defende o enfoque literal, a retenção das singularidades verbais, Arnold propõe a severa eliminação de todos os detalhes que podem distrair ou deter a leitura. Para Borges, todas as versões são válidas e devem ser avaliadas pela medida do prazer que proporcionam ao leitor. É interessante notar que Borges, ao qualificar a discussão de *bela*, amplia o debate sobre metodologia e introduz nele a estética.

A outra versão abordada por Borges no ensaio “Los traductores de Las 1001 Noches” é a feita por J. C. Mardrus, que reivindica para si o mérito de ser uma “*Versión literal y*

¹² Sir Richard Burton foi um eminente sábio e explorador britânico que, disfarçado de muçulmano, se tornou o primeiro europeu a penetrar nas cidades secretas de Meca e Medina. Homem de muitas facetas (poeta, etnólogo, lingüista e tradutor da erótica árabe), sua versão de *Las 1001 noches* não foi superada. Em diversas oportunidades Borges menciona que *Las 1001 noches* foi um dos primeiros livros que leu quando menino e que a versão inglesa de Richard E. Burton, encontrada na biblioteca de seu pai, e considerada pornográfica devido a suas ilustrações e referências sexuais, *The thousand and one nights*, sempre foi a preferida. (Fishburn & Hughes, 1990, p.69-70).

¹³ Versão literal e completa do texto árabe.

¹⁴ Continuamente, Mardrus quer completar o trabalho que os lânguidos árabes anônimos descuidaram. Acrescenta paisagens *art-nouveau*, fortes obscenidades, breves interlúdios cômicos, fatos circunstanciais, simetrias, muito orientalismo visual.

completa del texto árabe”,¹³ como diz o subtítulo de sua tradução. Contrariando tal subtítulo, Borges dá inúmeros exemplos de *infidelidade* ao texto de origem, e diz: “*Continuamente Mardrus quiere completar el trabajo que los lânguidos árabes anónimos descuidaron. Añade pasajes art-nouveau, buenas obscenidades, breves interludios cómicos, rasgos circunstanciales, simetrias, mucho orientalismo visual*” (ibidem, p.409).¹⁴ Mardrus não tem escrúpulos em aumentar ou até inventar a *cor oriental* indispensável para cativar um público do final de século. Para Borges, a grandeza de Mardrus não se fundamenta numa suposta fidelidade ao texto de origem, mas em suas infidelidades criadoras.

Borges altera, assim, o conceito de fidelidade, libera os tradutores das amarras impostas pelas tradicionais teorias da tradução e desmonta de vez as antigas crenças sobre os limites do que possa ser traduzível. Também consolida a certeza de que muitas vezes as numerosas possibilidades que se oferecem ao tradutor têm origem na dificuldade que ele sente em determinar o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem (como já afirmara anteriormente em “Las versiones homéricas”).

Na última parte do ensaio “Los traductores de Las 1001 Noches”, Borges analisa quatro versões das *Mil e uma noites* para o alemão, detendo-se na de Enno Littman (1923-1928). Para ele, ela é medíocre, em que pesem opiniões competentes de ser a melhor. Borges (1996f, p. 412) vê nas versões de Burton, de Mardrus, de Galland, não importando seus méritos ou vícios, ecos das literaturas tradicionais que os precederam. Em Littmann, no entanto, não há senão a probidade da Alemanha, o que é pouco e faz que a tradução seja insatisfatória.

Segundo o crítico argentino, as traduções devem revelar aspectos que estão latentes no texto original, mas que somente afloram sob duas condições: a de que a língua tenha experimentado formas literárias diversas e que o autor faça uso dessas formas na obra traduzida, explica Costa (2005). É o uso da tradição da própria língua que permite a tradutores recriarem com mais liberdade e com

um sentido mais próximo do texto original. Assim, de acordo com Borges, uma tradução é medida, sobretudo, por sua fidelidade à cultura e à língua à qual se integra e não pela fidelidade em relação ao texto original.

Adverte, no entanto, Pastormelo (s. d.), diferentemente do que dizem os críticos, não é em todos os textos de Borges que se apaga a categoria de autor. Se os exemplos apresentados em “Las versiones homéricas” e em “Los traductores de Las 1001 Noches” corroboram essa opinião, é porque foram cuidadosamente selecionados e devem ser lidos com algum cuidado. Na verdade, Borges afirma a figura de autor onde essa figura é sólida e a apaga onde é desvanecida. O fato de ele escrever dois de seus mais consistentes ensaios sobre tradução utilizando textos cujo idioma ignorava totalmente é um exemplo da familiaridade irreverente com que se movia pela literatura, mas explica também por que nesses dois casos a fidelidade ao texto original não o preocupava absolutamente. Se, contudo, nesses dois ensaios concebe os textos originais como rascunhos perdidos e anônimos é porque tanto a *Odisséia* como *As mil e uma noites* efetivamente o são. Borges instala então a possibilidade de uma ideologia clássica da literatura porque essas obras foram produzidas de fato sob essa ideologia. Quando, no entanto, os textos a traduzir são contemporâneos e pertencem, na sua versão original, à sua biblioteca, observa Pastormelo (s. d.), Borges é menos amável.

Pode-se dizer que as teorias que Borges elabora sobre tradução misturam-se de tal maneira com suas ficções que o ato de ler, escrever e traduzir se torna sinônimo do ato de criar. Assim, a relação dele com a tradução vai mais além, pois afora ter sido um notável e ativo tradutor de Joyce, G. K. Chesterton, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Francis Ponge, Virginia Woolf, Franz Kafka, Hermann Hesse, Rudyard Kipling, André Gide, William Faulkner, e de Walt Whitman, entre outros, a tradução ocupará um lugar de destaque no seu processo criativo, podendo, mesmo, ser convertida em matéria literária. Assim, é possível afirmar que, em Borges, além da crença de que toda lite-

ratura é traduzível, está presente a crença de que a literatura é tradução.

São numerosas as ficções borgianas que, de uma forma ou de outra, se relacionam com o tema tradução. O conto “El inmortal”,¹⁵ por exemplo, inicia-se informando ao leitor que o texto que vai ler é um manuscrito encontrado no último dos seis tomos da *Ilíada*, traduzida por Pope, e oferecido à princesa Lucinge, em 1929, pelo antiquário Joseph Cartaphilus. Informa, ainda, que o manuscrito em questão estava escrito em inglês; que nele eram abundantes os latinismos e que a versão oferecida é literal.

Não é invenção, nem privilégio de Borges utilizar a tradução como um recurso para conferir verossimilhança a um texto. Numerosos tradutores têm sido personagens de numerosas ficções. Entretanto, observam Gargatagli & López Guix (2004), o curioso é que a narração em questão se propõe a ser uma versão literal, ou seja, o tradutor optou pela fidelidade da forma, em detrimento da emoção estética, que somente se alcança corrigindo, ignorando ou engrandecendo o original. Observe-se, porém, que o manuscrito aparece dentro de uma versão homérica de Pope, aquela que Borges julga extraordinária, justamente por não ser literal. Ao final do texto o leitor é informado de que tudo o que ela continha eram *breves interpolações* de Plínio, de Thomas de Quincey, de Descartes, de Shaw. Ou seja, conhece-se uma transcrição fiel, honesta, de um texto construído mediante um amálgama de plágios. Uma típica brincadeira borgiana. Mas a brincadeira não se limita ao explícito, já que uma frase do texto “*desnudo en la ignorada arena*” é uma tradução literal de um verso de Virgílio “*nudus in ignota ... iacebis arena*”.¹⁶

Outro conto, “La busca de Averroes”,¹⁷ tem enredo e personagem ligados à tradução. Narra um dia de trabalho do filósofo árabe Averróis, um dos mais importantes pensadores islâmicos, renomado por suas traduções das obras do filósofo grego Aristóteles (Fishburn & Hughes, 1990, p.45). Averróis viveu em Al-Andalus no século XII (1126-1198), e o conto relata sua impotência em traduzir para o

¹⁵ Publicado pela primeira vez em *Los Anales de Buenos Aires*, em 1947, o conto foi incorporado a *El Aleph*, publicado em 1949.

¹⁶ “Nu na desconhecida areia.” Tais observações estão contidas em Gargatagli & López Guix (2004).

¹⁷ “La busca de Averroes” foi publicado em *Sur*, em junho de 1947, e posteriormente incluído em *El Aleph*, em 1949.

árabe as palavras *tragédia* e *comédia*, presentes na *Poética* de Aristóteles.

Também em outras narrativas de Borges é possível observar a tradução como recurso para dar verossimilhança a um texto, mesmo utilizando personagens que também são tradutores: James Alexander Nolan, tradutor para o gaélico dos principais dramas de Shakespeare; Jaromir Hladik, tradutor do *Sepher Yesirah*, obra também traduzida por Marcelo Yarmolinsky; Emil Scherin, autor da versão alemã de *Den hemlige Frälsaren de Nils Runeberg*; o narrador de “Tlön, Uqbar, Urbis Tertius” que menciona estar revisando uma indecisa tradução quevediana do *Um Burial*, de Browne (Borges, 1996j, p.443).

O tema tradução também está presente no conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, publicado pela primeira vez em 1941, e que dá título ao livro que, junto com *Artíficios* (de 1944), compõe *Ficciones*. A narrativa inicia-se quando o narrador não identificado, provavelmente um historiador britânico, encontra por acaso um documento e o reproduz, com algumas observações. Tal documento, do qual faltam as duas páginas iniciais – uma declaração de culpa do doutor Yu Tsun, antigo catedrático de inglês na *Hochschule* de Tsingtao – possibilita uma nova leitura da ofensiva britânica contra a linha Serre-Montauban, durante a Primeira Guerra Mundial. Segundo o narrador, na página 242¹⁸ da *História da guerra europeia* de Liddell Hart, texto que dá origem ao relato, fica-se sabendo que essa ofensiva, programada para o dia 24 de julho de 1916, teve que ser adiada para a manhã do dia 29, pelas condições meteorológicas da região. A confissão de Yu Tsun, espião a serviço da Alemanha, no entanto, contradiz essa versão oficial da história. Observa-se que já no início o conto gera controvérsias, pois contém referências inexas à obra de Liddell Hart, sobre a Primeira Guerra Mundial.

Segundo Robert L. Chibka (1999, p.58-9), o capitão Basil Henry Liddell Hart escreveu pelo menos duas obras a respeito da Primeira Guerra Mundial: *The Real War, 1914-1918* (em 1930) e *A history of the World War, 1914-1918*

¹⁸ Conforme Balderston (1996, p.71), a grande maioria das edições de *Ficciones* cita a página 22 de Liddell Hart e não a 242.

¹⁹ Em seu *A History of the World War* (p.212), o capitão Liddell Hart relata que uma planejada ofensiva de treze divisões britânicas contra a linha germânica de Serre-Montauban, planejada para 24 de julho de 1916, teve que ser adiada até a manhã do dia 29. Ele comenta que as chuvas torrenciais provocaram essa demora, nada significativa, por certo. Esse fragmento está citado em Chibka (1999, p.57).

²⁰ Na página 22 do *History of World War I* de Liddell Hart, lê-se que um ataque contra a linha de Serre-Montauban por treze divisões britânicas, planejado para o dia 24 de julho de 1916, teve que ser adiado até a manhã do dia 29. As chuvas torrenciais, o capitão Liddell Hart comenta, causaram esse atraso – insignificante, por certo. Esse fragmento também está citado em Chibka (1999, p.57).

²¹ O bombardeio começou em 24 de junho; o ataque foi planejado para o dia 29, mas teve que ser adiado até 1º de julho, em razão de momentâneos problemas meteorológicos.

(de 1934); esta, uma edição revisada e ampliada da anterior. Para Chibka, a diferença no título da obra de Liddell Hart, citada no primeiro parágrafo por Borges (*Historia de la Guerra Europea*), poderia dever-se à tradução do inglês para o espanhol. Tradutores desse conto de Borges para o inglês parecem corroborar esse ponto de vista. Na edição de *Ficciones*, de Grove Evergreen, o conto “The garden of forking paths”, traduzido por Helen Temple e Ruthven Todd, inicia-se assim:

*In his A History of the World War (page 212), Captain Liddell Hart reports that a planned offensive by thirteen British divisions [...] against the German line at Serre-Montauban, scheduled for July 24, 1916, had to be postponed until the morning of the 29th. He comments that torrential rain caused this delay – which lacked any special significance.*¹⁹

Na edição de *Labyrinths*, da New Directions, “The garden of forking paths”, traduzido por Donald Yates (Borges, 1964, p.19), inicia-se deste modo:

*On page 22 of Liddell Hart's History of World War I you will read that an attack against the Serre-Montauban line by thirteen British divisions [...], planned for the 24th of July, 1916, had to be postponed until the morning of the 29th. The torrential rains, Captain Liddell Hart comments, caused this delay, an insignificant one, to be sure.*²⁰

A discrepância mais notória entre essas traduções diz respeito à página referenciada (212 ou 22), o que, à primeira vista, pode ser atribuído a um simples erro de impressão, ou a uma edição diferente. Para confirmar essas afirmações, Chibka extrai da obra *The Real War* fragmentos do parágrafo que aborda o atraso do ataque contra a linha Serre-Montauban: “*The bombardment began on June 24; the attack was intended for June 29, but was later postponed until July 1, owing to a momentary break in the weather*” (Liddell Hart apud Chibka, 1999, p.58).²¹

O autor ressalta que o parágrafo citado aparece não na página 22, nem na 212, mas nas páginas 233-34. Destaca, também, que *A History of the World War* inclui um parágrafo idêntico, nas páginas 314-15 (Chibka, 1999, p.58). Balderston (1996, p.71) analisa o conto de Borges, fazendo referência a *La historia de la guerra mundial* (1934) de Liddell Hart, afirmando ser essa uma obra da biblioteca de Borges. Segundo Balderston, a primeira versão publicada do conto (dezembro de 1941) menciona a página 252, não a 22, nem a 242. A página 252, em que se encontra o fragmento citado, somente corresponde à primeira edição britânica de *The Real War* (1930).

O que se pode observar é que, além do título, existem duas aparentes contradições do conto, em relação à obra de Liddell Hart: o mês em que a ofensiva ocorreu (julho, em vez de junho) e as páginas referenciadas. A causa das aparentes incorreções tem gerado controvérsia entre os críticos.

Verifica-se um real erro de edição, de tradução, ou mais uma brincadeira de Borges, evidenciando a falibilidade dos editores e tradutores? Ou, de certa forma, o autor pretende confirmar a tese da falácia do texto original, quando mistura dados reais e inventados, personagens verdadeiros e fictícios, colocando a história a serviço do fantástico de suas ficções?

Desde *Historia universal de la infamia* Borges (1996i), leitor, manipula textos que leu e traduziu, criando outros. Ou seja, desde seus primeiros contos, elaborados de 1933 a 1934 e chamados pelo autor de exercícios de prosa narrativa, ele se dava ao direito de praticar a escritura de suas narrativas, a partir de traduções infieis. O próprio Borges, no "Índice de las fuentes" (ibidem, p.379), informa ao leitor que "Lazarus Morell" se baseia em *Life on the Mississippi*, de Mark Twain, e em *Mark Twain's America*, de Bernard Devoto; já a biografia de "El impostor inverosímil Tom Castro" provém de *The History of Piracy*, de Philp Gosse, que também inspirou a "La viuda Chang, pirata"; já "El

provedor de iniquidades Monk Eastman" deriva de *Gangs of New York*, de Herbert Asbury, e assim por diante. Dessa forma, observa Molloy (1979), Borges lê previamente um texto, dialoga com ele e o modifica a seu bel-prazer, escolhendo os elementos que utilizará numa série de infidelidades criadoras para fazer sua própria versão.²² São suas as palavras: "En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector".²³ No "Prólogo a la edición de 1954", Borges (1996i, p.315) confessa que as narrativas da *Historia universal de la infamia* são o irresponsável jogo de um tímido que não se animou a escrever seus próprios contos e que se distraía em falsear e tergiversar (sem nenhuma justificação estética) histórias alheias. Sarlo (1995, p.117) vê mais insolência que timidez na ideia de saquear histórias alheias, alterá-las, agregar-lhes detalhes, *acriolá-las* em seu vocabulário, confiando-as à ironia e à paródia. Assim, alterações, modificações, burlas, feitas muitas vezes com o auxílio da tradução, são marcas registradas na estética borgiana.

Esses exercícios de prosa narrativa representam algo mais que o resultado das releituras e traduções de autores preferidos, afirma Monegal (1980, p.91). Implicitamente, Borges postula que ler, traduzir, além de *partes* da invenção literária, *constituem* mesmo a invenção literária.

É, no entanto, em "Pierre Menard, autor del Quijote",²⁴ talvez o texto mais preciso de Borges sobre as relações entre leitura, escrita e tradução, que se evidencia de forma mais nítida o lugar de destaque que a tradução ocupa no seu processo criativo, convertendo-se em matéria literária. Com um estilo que desfaz os limites entre crítica e ficção, o conto, apresentado como uma resenha póstuma das obras de Pierre Menard, é narrado por um crítico literário que tenta resgatar o verdadeiro catálogo das obras desse homem de letras francês, que viveu no início do século XX. Para o narrador, é fácil enumerar a produção *visível* de Menard (monografias, traduções, poemas, análises).²⁵ Como bem sabem os leitores de Borges, a obra que

²² Waisman (2005, p.98) observa que um dos aspectos que chamam a atenção nesses relatos é a semelhança entre as infidelidades criadoras de Borges ao escrevê-los e as traduções infieis que ele elogia em "Los traductores de Las 1001 Noches". Tal fato não deveria nos surpreender, se considerarmos que Borges os escreveu na mesma época em que desenvolvia suas idéias sobre a tradução.

²³ "Prólogo a la primera edición" de "Ercétera", parte final de *Historia universal de la infamia*.

²⁴ O conto foi publicado na revista *Sur*, em maio de 1939, antes de ser incorporado à primeira coleção de relatos fantásticos de Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, em 1941 (Monegal, 1980, p.78).

²⁵ É importante registrar que quase todos os textos citados na obra visível de Menard estão vinculados à tradução. Waisman (2005), Molloy (1979), Balderston (1996) e Pastormelo (s. d.), dentre outros, discutem o assunto.

realmente define o talento de Menard, seu projeto culminante, é seu trabalho *invisível*, sua obra mais significativa. O singular objetivo de Menard não é simplesmente traduzir o *Quixote*, mas repetir na íntegra o texto escrito por Cervantes, objetivo ao mesmo tempo extravagante, utópico, quixotesco e impossível de ser realizado. Ele se nega a simplesmente interpretar ou reproduzir o *Quixote*; pretende recuperar não apenas o texto de Cervantes na sua totalidade, mas o contexto em que foi escrito. Assim Borges, ironicamente, retrata o tradutor ideal como aquele que faz coincidir palavra por palavra, linha por linha. E, ao comparar os textos idênticos, mas ao mesmo tempo tão diferentes dos de Cervantes e Menard, Borges comprova, segundo Pastormelo (s. d.), a inevitável imperfeição de uma tradução dita *perfeita*, a irredutível margem de infidelidade a que devem resignar-se todas as traduções. O resultado, magistral e incrível, resume o fundamento da estética borgiana. Dessa forma, Menard, ao demonstrar que até as mesmas palavras, num mesmo idioma, podem assumir significados novos se o contexto é outro, alegoricamente representa todo tradutor que se impõe a impossível empreitada de repetir um texto escrito em uma língua diferente, por um outro autor, em outras circunstâncias, sem se anular, sem deixar de ser ele próprio.

Como conclusão deste trabalho, pode-se afirmar que, no contexto das letras hispânicas, não há outro escritor para quem a tradução seja parte tão integral de sua obra quanto Borges; ou seja, as suas teorias de tradução estão de tal forma ligadas às suas narrativas ficcionais, que tradução, leitura e escrita são práticas quase inseparáveis do ato de criação. Borges conferiu, conforme Costa (2005, p.183-4), uma nova dignidade ao texto traduzido em geral, e não apenas às grandes traduções. Sua contribuição crítica e teórica é de primeira grandeza; nela estão os germes de novos modos de traduzir. Cabe às novas gerações, um dia, tentar implementá-los.

Referências

- BALDERSTON, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Trad. Eduardo Paz Leston. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. *Labyrinths. Selected stories & other writings*. Edited by D.Yates e J. Irby. New York: New Directions, 1964.
- _____. El inmortal. In: _____. *Obras completas I. El Aleph*. Barcelona: Emecé, 1996a. p.533-44.
- _____. La busca de Averroes. In: _____. *Obras completas I. El Aleph*. Barcelona: Emecé, 1996b. p.582-8.
- _____. El enigma de Edward Fitzgerald. In: _____. *Obras completas II. Otras inquisiciones*. Barcelona: Emecé, 1996c. p.71-4.
- _____. Sobre el Vathek de William Beckford. In: _____. *Obras completas II. Otras inquisiciones*. Barcelona: Emecé, 1996d. p.107-10.
- _____. Las versiones homéricas. In: _____. *Obras completas I. Discusión*. Barcelona: Emecé, 1996e. p.255-60.
- _____. Los traductores de Las 1001 Noches. In: _____. *Obras completas I. Historia de la eternidad*. Barcelona: Emecé, 1996f. p.397-413.
- _____. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. *Obras completas I. Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996g. p.444-50.
- _____. El jardín de senderos que se bifurcan. In: _____. *Obras completas I. Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996h. p.472-80.
- _____. *Obras completas I. Historia universal de la infamia (1935)*. Barcelona: Emecé, 1996i. p.313-79.
- _____. Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius. In: _____. *Obras completas I. Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996j. p.431-43.
- _____. Las dos maneras de traducir. In: _____. *Textos recobrados (1919-1929)*. Barcelona: Emecé, 2007. p.313-7.
- CHIBKA, Robert. Borge's library of Forking Paths. In: MERIVALE P.; SEENEY S. E. (Org.) *Detecting texts: the metaphysical detective story from Poe to postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1999.
- COSTA, Walter Carlos. Borges, o original da tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n.15, 2005.
- FISHBURN, E.; HUGHES, P. *Un diccionario de Borges*. Trad. David Susel. Buenos Aires: Torres Agüero, 1990.

GARGATAGLI, Ana; LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel. *Ficciones y teorías en la traducción*: Jorge Luis Borges. Hostal, 2004. Disponível em: <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/ficciones_y_teorias_en_la_traducion.htm> Acesso em 3 jan. 2007.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1979.

MONÉGAL, Emir. *Uma poética da leitura*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PASCUAL, Arturo M. *El lector de... Jorge Luis Borges*. Barcelona: Océano, 2000.

PASTORMELO, Sérgio. Borges y la traducción. *Borges Studies on Line*. On-line. J. L. Borges Center for St. & Documentation. S. d. Disponível em: <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm>> Acesso em 30 mar. 2007.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Ariel, 1995.

WAISMAN, Sergio. *Borges y la traducción*. La irreverencia de la periferia. Trad. Marcelo Cohen. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Muito além da adaptação: a poesia do cinema de *Terra em transe*

Adalberto Müller*

RESUMO: O filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, não é uma adaptação de uma obra literária específica, mas desenvolve em seu próprio bojo uma poesia que mantém o filme num limite entre poesia (ou literatura) e cinema. Pode-se dizer, assim, que Glauber Rocha adapta a poesia ao cinema, e o cinema à poesia. Alegorizando as fraturas da sociedade, usando fartamente do recurso da ironia, *Terra em transe* representa a vida e a morte do poeta numa sociedade em que a poesia e a política se excluem mutuamente.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação, poesia e cinema, alegoria, ironia, Glauber Rocha.

ABSTRACT: Glauber Rocha's *Terra em transe* is not an adaptation of a specific literary work, but it develops in its core a poetry that keeps the film on the border between poetry (or literature) and cinema. One can say, then, that Glauber Rocha adapts poetry itself to cinema, and cinema to poetry. Allegorizing the fractures of society, using largely the resource or irony, *Terra em transe* represents the life and death of a poet in a society where poetry and politics can no longer live together.

KEYWORDS: Adaptation, poetry and cinema, allegory, irony, Glauber Rocha.

Os estudos sobre adaptação de obras literárias para o cinema privilegiam majoritariamente os casos de adaptação de romances, seguindo uma tendência da própria história do cinema, que privilegiou a narrativa romanesca como modelo para o filme de longa metragem (cf. Machado, 1997, p.100-13). Poucos são os estudos sobre literatura e cinema que tomam a poesia como referência (cf. Müller,

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo, professor de Teoria da Literatura e de Literatura e Cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF).