

A tradução em obra na poesia de Max Jacob

*Paula Glenadel**

RESUMO: A reflexão sobre a tradução aparece como requisito fundamental para uma compreensão dos processos criativos na poesia de Max Jacob (1876-1944). Como modo de abordar os múltiplos valores assumidos pela tradução em Max Jacob, a tradução comentada de alguns de seus poemas sublinhará, segundo o axioma de Derrida, a conjunção “intraduzível-traduzível” que marca os limites da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; poesia; Max Jacob; “intraduzível-traduzível”.

ABSTRACT: Reflection on the translation appears as a fundamental requirement for an understanding of creative processes in the poetry of Max Jacob (1876-1944). As a way of approaching the multiple values of translation regarding Max Jacob's work, commented translation of some of his poems emphasize, according to the axiom of Derrida, the conjunction “untranslatable-translatable” that marks the limits of language.

KEYWORDS: translation, poetry; Max Jacob; “untranslatable-translatable”.

Por diferentes motivos, a reflexão sobre a tradução aparece como requisito fundamental para uma compreensão dos processos criativos na poesia de Max Jacob, poeta francês nascido em 1876 e morto em 1944.

Primeiramente, por este poeta gozar de uma fortuna crítica que poderíamos definir como bem peculiar dentro do campo literário francês – nem cubista como Apollinaire, nem surrealista como Breton, nem patafísico como Jarry, nem católico como Claudel, mas tudo isso ao mesmo tempo, parece ser difícil colocá-lo num lugar só. A crítica

* Professora da Universidade Federal Fluminense (UFF) – Pesquisadora Bolsista de Produtividade, 2, do CNPq.

francesa basicamente vem se dividindo em duas tendências principais de leitura de Jacob: uma, considerando os *calembours*, os trocadilhos, o interpreta como poeta anárquico e inconsequente, quase dadaísta. A outra tendência, tentando levá-lo a sério de uma maneira que me parece um pouco deslocada, observa a sua evolução de uma temática próxima da gnose cabalística e astrológica em direção às luminosas paragens do catolicismo.

Em suma, tudo seria fragmento, ou tudo seria unidade, para o poeta palhaço ou mártir. Por isso mesmo, me parece que a perspectiva da tradução pode oferecer à crítica, neste caso, uma contribuição no sentido de permitir avaliar melhor o que está em jogo na poesia de Jacob. À maneira de Antoine Berman, a tradução será vista aqui como “manifestação de uma manifestação” (BERMAN, 2007, p. 69), um processo que evidencia “esta pura novidade” (BERMAN, 2007, p. 69) que seria a obra em irrupção na sua língua e no mundo.

Nesse sentido, pode-se compreender melhor a frase de Jacob no prefácio a *O copo de dados*, de 1917, que será retomada por Michel Leiris na sua apresentação à edição da coleção de poesia da Gallimard – “Tudo o que existe está situado” (JACOB, 1967, p. 9). Refletindo a partir dessa frase, Leiris escreve:

Perfeitamente circunscritos e situados da maneira mais nítida, dizendo de outro modo: postos à distância, colocados na luz que lhes é própria e, por mais banal que seja o conteúdo e por mais natural que seja sempre a expressão, recortados da opacidade cotidiana graças à ironia ligeira e à pureza do tom, esses textos, tão próximos de nós, ainda que as coisas pareçam neles a cada vez estranhamente transfiguradas, se oferecem como concreções isoladas, emergindo da totalidade informe e cristalizando súbito, a exemplo do precipitado de números nos quais os dados se imobilizam após a sacudida caótica (JACOB, 1967, p. 10-11).

A visão de arte de Jacob busca demarcar-se da visão romântica que ainda impregna certos modernos, como,

aliás, o evidenciam os inúmeros pastiches que ele fez. Refutando nesse prefácio o dito de Buffon (que podemos intuir como já pré-romântico), “o estilo é o homem”, Jacob vai distinguir *estilo* de *situação*. O que implica levar em conta a abertura do informe que se busca como forma, ou melhor, da forma que se sonda como informe, uma vez que a manifestação é mais decisiva para a sua concepção de arte do que o manifestado. Caberia à poesia, então, buscar alinhar-se com o aspecto situado de “tudo o que existe”, não na semelhança do realismo, mas na sua natureza de não fechamento. Jacob propõe:

O estilo ou vontade cria, isto é, separa. A situação distancia, isto é, excita a emoção artística; reconhecemos que uma obra tem estilo por ela dar a sensação do fechado; reconhecemos que ela é situada pelo pequeno choque que recebemos dela ou ainda pela margem que a circunda, pela atmosfera especial em que ela se move (JACOB, 1967, p. 22).

O que ele chama de emoção artística só pode nascer diante de um estranhamento, a sensação de uma interrupção, de um vazio singular aberto pela obra. Desse modo, em contraste com o centramento pressuposto pelo estilo, *situar* envolveria abrir-se para esse vazio e essa distância que a obra carrega e, portanto, *traduzi-los*, se a tradução aparece como o “albergue do longínquo”, segundo a rica expressão de Berman (2007). Mais longe e, portanto, mais perto é um paradoxo que está presente na poesia de Jacob e também nessa visão da tradução.

Trampolim e tradução

De maneira consoante com as ideias expostas por Jacob naquele prefácio, a tradução é necessidade interna do seu poema, muitas vezes atravessado por sonoridades e estruturas influenciadas pela Bretanha, onde ele nasceu e cresceu, trazendo uma língua estranha para dentro da

língua francesa. Contudo, o substrato bretão, que é convocado pelo poeta principalmente nas figuras da costa, do mar, da pesca e nos nomes próprios, diga-se, não deixa de guardar uma estranheza para o próprio poeta: sua família não tem origem bretã e migra para esse território na geração anterior à sua. A tal ponto que o livro de Jacob mais abertamente inspirado na Bretanha, *A costa*, de 1911, que tem o subtítulo “coletânea de cantos bretões”, teria sido composto a partir de inúmeras conversas com “informantes” nativos, os operários bordadores do pai alfaiate.¹

Em *O copo de dados*, é possível encontrar alguns ecos dessa vivência bretã, como este poema em prosa no qual Jacob deixa clara a sua *situação* – a sua distância – em relação àquilo que se poderia acreditar próximo dele:

Nessa floresta bretã na qual avança a carruagem, há apenas um anjo gozador: a camponesa vestida de vermelho nos ramos que ri da minha ignorância da língua céltica² (JACOB, 1967, p. 60).

Neste outro poema, o elemento bretão evoca o clima das lendas católicas medievais. Note-se que a minha tradução teve necessariamente de intervir no poema e transformar as expressões “s’agenouilla dans son joli costume” e “au bout d’un bâton un poisson”:

Eu lhe trago meus dois filhos, dizia o velho acrobata à Virgem dos Rochedos que tocava bandolim. O mais jovem se ajoelhou no seu jeitoso traje; o outro trazia, na ponta do bastão, um tubarão³ (JACOB, 1967, p. 74).

Outro poema em prosa⁴ junta dois paradigmas, o parisiense e o bretão, curiosamente associados às ideias dicotômicas de paraíso e inferno.

O paraíso, eu o imagino por causa do número de mortos como um dia de pré-carnaval em Paris e o inferno como o feixe de famílias aflitas um dia de tempestade em um porto⁵ (JACOB, 1967, p. 71).

¹ Informação obtida no site da exposição “111 Bretons des temps modernes”. Disponível em: <<http://www.111-bretons.net/jacob.php>>. Acesso em: 10/07/11.

² “Dans cette forêt bretonne où la calèche s’avance, il n’y a qu’un ange moqueur : la paysanne en rouge dans les branches qui rit de mon ignorance de la langue celtique.”

³ “Je vous amène mes deux fils, disait le vieil acrobate à la Vierge aux Rochers qui jouait de la mandoline. Le plus jeune s’agenouilla dans son joli costume; l’autre portait, au bout d’un bâton, un poisson”.

⁴ Os três poemas-fragmentos em prosa pertencem a um conjunto intitulado “Le coq et la perle”.

⁵ “Le paradis, je me le figure à cause du nombre des morts comme un jour de mi-carême à Paris et l’enfer comme la foule affolée des familles un jour de tempête dans un port”.

Também é curioso que o poema fale de mortos, e não apresente a vida eterna como característica do paraíso, como se poderia esperar. É mais a diferença de tom que marca a separação dos dois espaços simbólicos – a festa multitudinária para o paraíso e a aflição cortante das famílias para o inferno. Os termos dedicados ao inferno fazem uma aliteração em *f*, consoante central naquela palavra. De modo ainda mais significativo, *Paris* cabe dentro de *paradis*, e as duas palavras fazem entre si e com a palavra implícita *parade*, desfile que está associado à ideia de carnaval, um jogo fônico idiomático que nos remete à afirmação feita por Jacques Derrida em “O que é uma tradução ‘relevante?’”.

É por isso que a cada vez que há várias palavras em uma ou na mesma forma sonora e gráfica, a cada vez que há *efeito de homofonia* ou de *homonímia*, a tradução, no sentido estrito, tradicional e dominante desse termo, encontra um limite insuperável – e o começo do seu fim, a figura da sua ruína (mas talvez uma tradução esteja fadada à ruína, a essa forma de memória ou de comemoração que se chama de ruína; a ruína talvez seja sua vocação e um destino que ela aceita desde a origem) (DERRIDA, 1999, p. 28).

Por isso, na reflexão de Derrida, há a necessidade de “reconsiderar” (DERRIDA, 1999) a ideia de tradução que temos – ou quiçá, de traduzir “tradução”, se traduzir é, como ele diz, “fazer *trabalhar* palavras diferentes pertencentes a contextos aparentemente diferentes”⁶ (DERRIDA, 1999, p. 24). Assim, a proposta derridiana de tradução, contemplando a “multiplicidade de línguas e a impureza do limite” (DERRIDA, 1999, p. 23), acaba revelando-se muito próxima de uma poética, pois coloca como “indecidida a questão de uma escolha simples entre linguagem e metalinguagem, bem como entre uma língua e outra” (DERRIDA, 1999).

Torna-se desde já evidente, à luz desses poucos e curtos poemas, que a tradução, além de fornecer a sua tensão

⁶ Lembremos que toda uma série de palavras em *tr-* é convocada por Derrida para explicitar “que o motivo do *labor*, do trabalho de parto mas também do trabalho transferencial e transformacional, em todos os códigos possíveis e não só no da psicanálise, entrará em concorrência com o motivo aparentemente mais neutro da tradução, como transação e como transporte.” (DERRIDA, 1999, p. 23).

criadora à poesia de Jacob, aparece como desafio, quando o leitor falante de outro idioma se encontra na obrigação de restituir aquilo que o seu conhecimento da outra língua lhe permitiu pescar – isso, às vezes, troca um peixe num tubarão, como no poema da Virgem dos Rochedos.

A poesia de Jacob, em alguns de seus momentos, pode, efetivamente, parecer intraduzível, por causa da sua característica específica. De modo comparável ao que ocorre com seu contemporâneo Guillaume Apollinaire, o “trampolim lírico” move o sentido do poema por meio do trocadilho, dos jogos associativos criados pela semelhança entre vocábulos franceses. Apollinaire, no seu manifesto-síntese “A antitradução futurista”, de 1913, propõe essa espécie de axioma: “**Analogias e trocadilhos** trampolim lírico e única ciência das línguas” (APOLLINAIRE, 1991, p. 938).

É preciso também assinalar que, em Jacob, o trampolim assume vários aspectos, podendo estar no trocadilho, como em Apollinaire, mas também numa espécie de série ou exercício, como se depreende de uma carta de 1911 ao *marchand* e editor Henri Kahnweiler, na qual Jacob diz: “Devolva-me os poemas que você não puder usar, para que eu faça outros, pois estou inspirado, mas preciso de um trampolim” (*apud* PLANTIER, 1976, p. 59).

Outra dimensão do trampolim em Jacob consiste em saltar para a criação a partir de um poema alheio, o que se observa nos muitos pastiches de poetas já consagrados, como Musset, Hugo, Rimbaud, Baudelaire. A dedicatória a alguns desses poetas ou a expressão “ao gosto de”⁷ é a sua maneira de indicar esse salto no título dos poemas, embora nem sempre exista essa indicação tão claramente colocada.

Identidade(s) em tradução

A tradução também pode ser pensada em Jacob segundo um viés mais explicitamente, digamos, identitário. Um fato interessante nesse sentido é a troca do sobrenome a

⁷ Caso de três poemas intitulados “*Poème dans un goût qui n’est pas le mien*” no *Copo de dados*.

⁸ Encontra-se essa informação no texto da bio-bibliografia de Max Jacob organizado por Hélène Henry. Disponível em: <<http://www.max-jacob.com/biobibliographie.html>>. Acesso em: 10/07/11.

pedido do avô de Max Jacob, concedida pelas autoridades francesas, uma vez que a família era conhecida e associada comercialmente aos Jacob: de *Alexandre*, da família paterna, para *Jacob*, sobrenome da família materna.⁸ Podemos pensar nesse destino ou contradestino oferecido no nome próprio, a partir da lembrança da luta com o anjo ligada à troca de nome, a *tradição* de Jacó em Israel. Contudo, no caso de Jacob, tudo ocorre obliquamente, como a marcha do caranguejo de que se tratará mais adiante; se, para o Jacó bíblico, tratava-se de tornar-se a raiz de uma identidade, de uma nação espiritual judaica, para Jacob, possivelmente essa troca de nome terá revelado uma multiplicidade de identidades passíveis de serem assumidas.

Com efeito, os pseudônimos e as máscaras de Jacob são diversos. Há Léon David, que assina críticas sobre arte. Há Morven, o gaélico, que assina um livro de poesia. Há Matorel, o santo, aquele que tem uma visão, se converte e vai morar num mosteiro, como Max Jacob fará anos depois, herói de um ciclo composto por três novelas, que conta, aliás, com ilustrações de Picasso. E as aparições de Jacob nos seus poemas, como *clown*, palhaço, como “louco” ou fanático religioso,⁹ como o Senhor Max que decide não participar de um concurso literário,¹⁰ como o “literato israelita (grifo meu)”,¹¹ designado por essa palavra do tempo de Proust, são parte integrante da sua dicção poética.

Embora o habitante do artístico bairro parisiense de Montmartre fosse mais uma das suas máscaras, há também uma diferença para com os modos literários dessa cidade onde o poeta se instala, escreve e convive com os amigos cubistas. Jacob não apenas não parece pertencer à vida de Paris, mas todas as cerimônias da sociedade se afiguram a ele como estranhas. A autoironia do poema “O elogio” vem marcar essas diferenças:

Como pendurar as coroas na madeira do seu despojo, senão com ganchos de açougue? Uma diz: *Ao meu espírito, do Pequeno Farol do Oeste*. A outra: *À minha eloquência, do Pequeno Parisiense*. A outra: *Ao seu caráter cheio de habili-*

⁹ Ver os poemas “*Max est un fou' (tout le monde)*” (JACOB, 1982, p. 146) e “*Quelques décisions du monde où l'on s'amuse*” (JACOB, 1982, p. 109). Interessante é notar que, desde os títulos, esses poemas trazem a ideia do “mundo”, isto é, a sociedade.

¹⁰ Cf. “*Poème*” (JACOB, 1967, p. 50).

¹¹ Cf. “*Un littérateur israélite*” (JACOB, 1967, p. 218).

dade social, dos amigos do Defunto. Oh não! Isso não. Isso é algo que pode fazer se levantar de vergonha a carcaça¹² (JACOB, 1967, p. 206).

Os diversos espaços da vida de Jacob encontram-se aqui representados por meio dos remetentes das coroas – o pequeno farol do oeste evoca a costa bretã, o pequeno parisiense e o círculo de amigos evocam a atividade artística e mundana nessa cidade. A palavra francesa que perdi ao traduzi-la pela expressão “habilidade social” é *entregent*, engenhosa formação que combina *entre* e *gente*, para aludir aos laços sociais.

Coincidentemente, a tradução é instância tematizada no poema “Modos literários”, com o valor de sublinhar um estranhamento das práticas e dos lugares sociais disponíveis para o poeta, que se traduz em personagem do poema. Prefiro aqui traduzir a palavra *moeurs* como *modos* em vez de *costumes*, porque na cena do poema, à mesa e com a comparação dos poetas a crianças barulhentas e mal-comportadas, me parece que esse termo seja mais evocador do contexto.

Um negociante de Havana tinha me mandado um charuto envolto em dourado que já tinha sido um pouco fumado. Os poetas, à mesa, disseram que era para debochar de mim, mas o velho chinês que nos convidara disse que esse era o costume em Havana, quando se queria fazer uma grande honra. Eu mostrei dois magníficos poemas que um erudito amigo meu tinha traduzido para mim no papel, porque eu os admirei na sua tradução oral. Os poetas disseram que esses poemas eram muito conhecidos e que não valiam nada. O velho chinês disse que eles não podiam conhecê-los, já que só existiam num único exemplar manuscrito e em pehlvi, língua que eles ignoravam. Os poetas, então, começaram a rir ruidosamente como crianças e o velho chinês olhou-nos com tristeza¹³ (JACOB, 1967, p. 129).

No poema “Amor ao próximo”, dedicado ao amigo e poeta Jean Rousselot, do livro *Últimos poemas*, publicado

¹² “LA LOUANGE – Comment accrocher les couronnes aux bois de sa dépouille sinon avec des crochets de boucherie ?
Lune porte: A mon esprit, le Petit Phare de l’Ouest.
L’autre: A mon éloquence, le Petit Parisien. L’autre: A son caractère plein d’entregent, les amis du Défunt. Oh non ! pas cela ! Il ya de quoi de honte faire dresser la carcasse.”

¹³ “MŒURS LITTÉRAIRES – Un négociant de la Havane m’avait envoyé un cigare enveloppé d’or qui avait été un peu fumé. Les poètes, à table, dirent que c’était pour se moquer de moi, mais le vieux Chinois qui nous avait invités dit qu’ainsi était l’usage à la Havane, quand on voulait faire un grand honneur. Je montrai deux magnifiques poèmes qu’un savant de mes amis avait traduits pour moi sur le papier, parce que je les admirai à sa traduction orale. Les poètes dirent que ces poèmes étaient très connus et qu’ils ne valaient rien. Le vieux Chinois dit qu’ils ne pouvaient pas les connaître, puisqu’ils n’existaient que dans un seul exemplaire manuscrit et en pehlvi, langue qu’ils ignoraient. Les poètes, alors, se mirent à rire bruyamment comme des enfants et le vieux Chinois nous regarda avec tristesse.”

postumamente em 1945, mais uma vez Jacob entra na cena do poema, desta vez, contudo, de maneira mais dolorida.

Quem viu o sapo atravessar uma rua? É um homem pequeninho: uma boneca não é mais minúscula. Ele se arrasta sobre os joelhos: ele tem vergonha, parece....? não! Ele é reumático. Uma perna fica para trás, ele a puxa! Onde ele vai assim? Ele sai do esgoto, pobre palhaço. Ninguém notou esse sapo na rua. Outrora ninguém me notava na rua, agora as crianças deboçam da minha estrela amarela. Sapo feliz! Você não tem a estrela amarela¹⁴ (JACOB, 1982, p. 151).

¹⁴ “AMOUR DU PROCHAIN – A Jean Rousselot – *Qui a vu le crapaud traverser une rue ? C’est un tout petit homme : une poupée n’est pas plus minuscule. Il se traîne sur les genoux : il a honte, on dirait... ? non ! Il est rhumatisant. Une jambe reste en arrière, il la ramène ! Où va-t-il ainsi ? Il sort de l’égout, pauvre clown. Personne n’a remarqué le crapaud dan la rue. Jadis personne ne me remarquait dans la rue, maintenant les enfants se moquent de mon étoile jaune. Heureux crapaud ! tu n’as pas l’étoile jaune.*”

A tradução pode configurar um patamar de reversibilidade cultural entre judeu e cristão, tal como no texto já citado sobre “A tradução relevante”, de Derrida, no qual a conversão forçada de Shylock é analisada como equivalente a um processo de tradução a partir da peça de Shakespeare *O mercador de Veneza*. Partindo da reflexão sobre a equivalência de palavra por palavra na visão corrente da tradução, ele comenta as transações possíveis entre pares dicotômicos como o peso em carne e o peso em prata, a letra e o sentido, o judeu e o não judeu. Tal reversibilidade assume um aspecto trágico quando sabemos que, em 1944, Max Jacob, com 68 anos, morre de pneumonia no campo de concentração francês de Drancy, à espera da transferência fatal para Auschwitz, enquanto seus amigos tentam de tudo para tirá-lo de lá.

A conversão de Max, que não é forçada, sua tradução em cristão, também implica e exige tradução. “Havia na minha parede um hóspede!/ Havia na minha parede um anfitrião!”¹⁵. Ele fala da sua visão mística em termos de “hôte”, mais uma palavra terrivelmente idiomática, posto que em português seria necessário separar os dois sentidos associados na palavra francesa – decidir entre *hóspede* e *anfitrião*, entre acolher ou ser acolhido por uma outra tradição religiosa.

No caso dele, além disso, ocorre a tradução dos teologemas católicos em imagens poéticas, como tentativa de

¹⁵ “Il y avait sur mon mur un Hôte !”, segundo Hélène Henry. Disponível em: <<http://www.max-jacob.com/biobibliographie.html>>. Acesso em: 10/07/11.

diálogo com essa tradição religiosa outra que o seduz, o que pode ser lido como indício de que sua aproximação do catolicismo é epifânica, estética e imaginativa. A exemplo do poema “Zona”, de Apollinaire, que traz o Cristo como avião, Jacob também opera a metamorfose dessa figura, como no poema “Primavera”:

Diante dessa poeira de ouro do sol, no horizonte da planície, diante dessa poeira de prata dos salgueiros em volta dos pântanos, esse zumbido dos insetos diferentes, cortados pelo cricri encimado pelo susto de um avião, diante dessa poeira das flores esporádicas, o corvo dobra suas voluptuosas asas de veludo e de seda, se recolhe, saúda profundamente e buscando no seu peito tira dali o grito de pelicano que foi aquele do Cristo morrendo.

E eu, deixando rolar minha cabeça em prantos, em prantos de alegria no meu cotovelo de gnomo, de velhote enfermo, exclamo:

“Meu Deus, eu sou panteísta e você é indizível.”¹⁶ (JACOB, 1982, p. 98).

O tradutor-caranguejo

Eu tinha imaginado, como modo de elaborar uma síntese, ainda que precária, dos múltiplos valores assumidos pela tradução em Max Jacob, trazer a tradução comentada de um de seus poemas para sublinhar, sempre segundo o axioma de Derrida, a conjunção “intraduzível-traduzível”¹⁷ que marca os limites da linguagem e que estaria presente na tradução de sua obra para o português, mas também na própria atividade poética de Jacob em francês, exigindo do francês uma tradução para o francês. Entretanto, me dou conta de que venho fazendo isso desde o início desta reflexão.

Assim, este último poema em versos de Jacob que trago na minha luta tradutória, perdida desde o começo, não é um momento culminante ou isolado dentro da reflexão, mas talvez a figura central dele possa emprestar sua casca

¹⁶ “PRINTEMPS – *Devant cette poussière d’or du soleil, sur l’horizon de la plaine, devant cette poussière d’argent des saules autour des marais, ce bourdonnement des insectes différents, coupés par le cricri dominé par l’épouvante d’un avion, devant cette poussière des fleurs sporadiques, le corbeau replie ses voluptueuses ailes de velours et de soie, se recueille, salue profondément et cherchant dans sa poitrine ne sort le cri de pélican qui fut celui du Christ mourant.*

Et moi laissant rouler ma tête en pleurs, en pleurs de joie dans mon coude de gnome, de vieillard infirme, je m’écrie : ‘Mon Dieu, je suis panthéiste et vous êtes indicible.’”

¹⁷ “Nada é intraduzível num sentido, mas em outro sentido tudo é intraduzível, a tradução é um outro nome do impossível.” (DERRIDA, 1996, p. 103).

para compor também uma confissão e um “retrato” do tradutor. O poema se intitula “Confissão do autor – seu retrato como caranguejo” e diz assim:

¹⁸ “CONFESSION DE L’AUTEUR
– SON PORTRAIT EN CRABE –
Comme une cathédrale il est
cravaté d’ombre/ mille pattes à
lui, quatre à moi./ Chacun nos
boucliers, le mien ne se voit pas ./
Le crabe et moi ! je ne suis guère
plus qu’un concombre./ J’aurais
été danseur avec des crocs plus
minces,/ pianiste volubile si je
n’avais des pinces./ Lui ne se
gêne pas de ses armes ; il les
porte à la tête/ Et ce sont des
mains jointes/ tandis que de ses
tire-lignes, il fait des pointes./
Vous avez, maître cancre, jambe
et pieds ogivaux ;/ je me voudrais
gothique et ne suis qu’en sabots./
Ma carapace aussi parsemée,
olivâtre/ devient rouge bouillie
aux colères de l’âtre/ C’est
contre qui en somme ou plutôt
c’est pourquoi/ Ce bouclier que
j’ai gris et noir comme un toit ?/
(après tout , peut-être n’est-ce
que du théâtre ?)/ Ah ! c’est
que tous les deux on n’est pas
débonnaire./ Le crabe et moi !
plus cruels que méchants,/
aveugles, sourds, prenant du
champ,/ blessants blessés, vieux
solitaires, pierre./ Obliquité !
légèreté ! mais moi je suis un
cancro aimable,/ trop aimable,
dit-on, badin,/ Volontiers je
m’assieds à table./ Le cancre
étant bigle est malin, / vise
crevette et prend goujon/ mais
moi j’ai l’œil empêtré dans les
marais bretons./ Un jour le
cancro a dit : ‘Ah ! je quitte la
terre/ pour devenir rocher près
du sel de la mer.’/ J’ai répondu :
‘Tu la quittes à reculons/ prêt à
contréchanger tous les poisons.’ ”

Como uma catedral, engravado de sombra,
mil patas, do lado dele; quatro, do meu.
Cada um com nossos escudos, o meu não se vê.
O caranguejo e eu! Não sou mais do que uma abóbora.
Eu teria sido dançarino com garras mais finas,
pianista fluente se não tivesse pinças.
Ele não se atrapalha com suas armas; ele as usa na testa
E elas são mãos postas
enquanto com seus tira-linhas, ele faz pontas.
Você tem, mestre câncer, perna e pés em ogiva;
Eu me quereria gótico e sou apenas ostra.
Minha carapaça também salpicada, cor de oliva
fica rubra fervida nas cóleras do átrio
é contra quem em suma ou melhor é pelo quê
esse escudo que tenho gris e negro como um abrigo?
(afinal, talvez tudo seja só teatro?)
Ah! É que nenhum dos dois fazemos agrados.
O caranguejo e eu! Mais cruéis do que malvados,
cegos, surdos, recuando para conquistar campo,
feridores feridos, velhos solitários, pétreos.
Obliquidade! Leveza! mas eu sou um câncer manso,
manso demais, me dizem, mundano.
De bom grado me chego à mesa comum.
O câncer, sendo vesgo, é malandro,
mira camarão e pega atum,
mas eu tenho o olho enredado nos pântanos da Bre-
ta-
nha.
Um dia o câncer disse: “Ah! me desterro,
para voltar a ser rocha perto do sal marinho.”
Eu respondi: “Você dá marcha a ré de fininho
Pronto para contra-atacar todas as peçonhas.”¹⁸
(JACOB, 1982, p. 47-48)

Nessa apresentação que o poema faz, vemos um esfor-
ço de tradução de Jacob em caranguejo, essa alteridade que
lhe é semelhante. O caranguejo autobiográfico, astrológico,

zoológico, marinho, bretão, oferece a Jacob uma série de possibilidades de encenação das suas posições. A métrica não é exata, pois não é essa a aposta mais importante do poema. Aqui, o tradutor encontra, sobretudo, problemas de rima, pois, diferentemente de muitos dos poemas de Jacob, este não é escrito em prosa; problemas de registro, de coloração específica do termo em francês; problemas de injeção de sentido lá onde a palavra veio por trampolim, isto é, onde o sentido nasce *après coup*, da palavra e não do projeto, à diferença do que teria de ocorrer no caso da recriação do projeto original de sentido do autor feita pelo tradutor, segundo o contrato tácito da tradução. A questão aqui é, justamente, que esse contrato é desarmado pela prática poética do trampolim.

Inspirado pelo poema, o tradutor, então, talvez encontre um remédio contra essas “peçonhas”, dando marcha à ré; desfazendo o poema, que é a única maneira de refazê-lo; perdendo-o, para encontrá-lo.

Será preciso abrir mão de jogos como *noir* e *toit* e perder o *teto* (*toit*), para reencontrar em *gris* e *negro*, o *abrigo*. Abrir mão do jogo entre *ombre* e *concombre* e ver o pepino se transformar na abóbora cujas consoantes ecoam a *sombra*, pois ambos os vegetais, além de pertencerem à mesma grande família botânica (*Cucurbitaceae*), podem oferecer uma imagem de abobalhamento (*cornichon*, o pequeno pepino com o qual se fazem conservas, sinônimo de *tolo*; *abóbora*, que também significa *abobado* em português).

Será preciso perder as ressonâncias do *cancre*, o câncer, caranguejo, que, talvez por não avançar para a frente, ou por representar uma “doença” da turma, seja em francês uma designação do mau aluno. Transformar o *tamanco* (*sabot*) em *ostra*, tentando recuperar a rima, mas também porque em *átrio* se esconde a palavra grega que significa primeiro *ostra*, depois *pedaço de tijolo*, e porque ela reforça a aura de ostracismo que cerca o caranguejo dentro da sua carapaça, além de sugerir um relance com “gótico” (*ostrogodo*)...

Temo estar sendo um pouco “clownesca” nesses exemplos, a tal ponto é difícil comentar esses impasses singulares e tirar deles uma exemplaridade, justificando minhas opções de tradução.

Imagine-se, aqui, o tradutor oblíquo, colérico e desconfiado, comparando-se ao poeta que se compara ao caranguejo, aparecendo menos bem armado na comparação, recuando para avançar depois, tentando salpicar no poema uma rede de sons que pudesse recriar não o mesmo jogo fônico e lexical do original, obviamente, mas algo da sua inquietação e da ameaça de não sentido, ou melhor, do afinal gratuito comparecimento de tal ou tal termo. Imagine-se, enfim, o tradutor-caranguejo atravessando as marés da instabilidade do sentido no poema.

Referências

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991. Tome II.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra*, ou o albergue do longínquo. Trad. M.-H. C. Torres, M. Furlan, A. Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

_____. Qu'est-ce qu'une traduction “relevante”? *Actes des quinzièmes assises de la traduction littéraire* (1998, Arles). Actes Sud, 1999.

JACOB, Max. *Le comète à dés*. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Derniers poèmes en vers et en prose*. Paris: Gallimard, 1982.

PLANTIER, René. *L'univers poétique de Max Jacob*. Paris: Klincksieck, 1976.

