

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZ CARLOS ABDALA JUNIOR

A TRADUÇÃO DA POESIA ENTRELÍNGUAS DE ROSE AUSLÄNDER

CURITIBA

2022

LUIZ CARLOS ABDALA JUNIOR

A TRADUÇÃO DA POESIA ENTRELÍNGUAS DE ROSE AUSLÄNDER

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Abdala Junior, Luiz Carlos

A tradução da poesia entrelínguas de Rose Ausländer. / Luiz Carlos Abdala Junior. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

1. Ausländer, Rose, 1901-1988. 2. Tradução e interpretação. 3. Multilinguismo e literatura. 4. Poesia moderna. I. Gonçalves, Rodrigo Tadeu, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUIZ CARLOS ABDALA JUNIOR** intitulada: **A tradução da poesia entrelinguas de Rose Ausländer**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO TADEU GONÇALVES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 15 de Março de 2022.

Assinatura Eletrônica

15/03/2022 11:22:42.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

15/03/2022 11:35:02.0

SIMONE LIMA BRANTES

Avaliador Externo (SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO ? DUQUE DE CAXIAS - RJ)

Assinatura Eletrônica

15/03/2022 11:22:38.0

DANIEL MARTINESCHEN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

À minha mãe, ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Rodrigo Tadeu Gonçalves pela orientação e pela disposição em dialogar sobre o texto, corrigi-lo e revisá-lo.

Aos professores da banca de qualificação Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores e Prof. Dr. Daniel Martineschen, pela leitura e discussão do trabalho, assim como pela abertura de horizontes para sua continuação.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, sobretudo àqueles e àquelas que acompanharam mais de perto minha passagem pelo mestrado e com quem pude dialogar e aprender: Prof. Dr. Fábio Roberto Lucas, Prof. Dr. Piotr Kilanowski, Profa. Dra. Ruth Bohuvnosky e Profa. Dra. Sandra M. Stroparo.

Às colegas Angélica Neri e Gisele Eberspächer, participantes grupo de tradução e leitura da obra de Elfriede Jelinek, junto à Profa. Dra. Ruth Bohunovsky.

À professora Dra. Juliana Pasquarelli Perez pelo gentil acolhimento na disciplina “Sobre a poesia de Paul Celan” do Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo.

Aos professores Dra. Maria Aparecida Barbosa e Dr. Werner Heidermann pela recepção e diálogo no grupo de estudos LiLia – Literatura em língua alemã, assim como aos demais participantes do grupo.

Aos colegas discentes da pós-graduação brasileira, tanto da Universidade Federal do Paraná quanto da Universidade de São Paulo e da Universidade Federal de Santa Catarina, pelas estimulantes trocas, reflexões e oportunidades concedidas — tão importantes para este trabalho e para minha formação acadêmica.

Ao Instituto Henrich Heine de Düsseldorf e ao editor Helmut Braun, responsável pelo espólio de Rose Ausländer, pelo acesso à sua obra.

Aos pesquisadores e pesquisadoras de Rose Ausländer que vieram antes de mim, em especial Profa. Dra. Irene Aron, Prof. Dr. Martin Hainz, Profa. Dra. Simone Brantes e Profa. Dra. Sílvia Nauroski Irrgang.

Aos meus amigos, sempre fundamentais em diferentes momentos.

À minha família, pelo irrestrito suporte.

À minha parceira Mariana Holms, pelo carinho, amor e companheirismo. Seu trabalho de digitalização de textos críticos sobre a obra de Ausländer foi imprescindível para esta dissertação existir como existe.

Ao Centro Austríaco da Universidade Federal do Paraná pela oportunidade de pesquisa e divulgação da literatura austríaca.

Aos funcionários da universidade pública brasileira, imprescindíveis para o trabalho científico.

À CAPES pela bolsa de mestrado.

escrever poemas:

não se contentar com as línguas que se sabe

nem mesmo com as línguas que há

(Ana Martins Marques, 2021, p. 65)

RESUMO

A presente dissertação analisa e traduz parte da produção em alemão e inglês da poeta Rose Ausländer (1901-1988). Nascida na região de Bucovina, no antigo Império Austro-húngaro, e falante materna de alemão, a poeta compôs parte significativa de sua obra em língua inglesa, sobretudo após o exílio em 1946. Nosso objetivo é aproximar sua criação poética em língua alemã e inglesa para refletir os modos pelo qual o encontro entre as línguas produz sentidos e significados poéticos em sua obra, assim como discutir formas possíveis de traduzi-lo em uma perspectiva crítica e multilíngue. Para isso, em um primeiro momento, contextualizamos de forma breve a trajetória biográfica e poética da autora, focalizando suas experiências plurilinguísticas e sua relação com a língua e literatura de língua inglesa. Em um segundo momento, investigamos teoricamente questões relativas ao multilinguismo e à tradução, e também a relação entre essas categorias. Então, discorremos sobre o projeto de tradução deste trabalho, que selecionou nove poemas para serem analisados e vertidos ao português. Com fins de pensar o multilinguismo em Ausländer de modo amplo, foram selecionados poemas de língua inglesa e alemã para os quais o entrecruzamento de línguas é esteticamente importante. Cada poema é apresentado seguido de uma discussão interpretativa, na maioria das vezes baseada em comentários e análises anteriores de outros pesquisadores. Junto a esse debate, apresentamos propostas de tradução para os poemas, com comentários justificando nossas posições e escolhas tradutórias. Salientamos que neste trabalho procuramos mobilizar a tradução como ferramenta crítica, na medida em que a análise literária dos textos poéticos é diretamente relacionada com o trabalho de tradução que os acompanha.

Palavras-chave: Rose Ausländer. Tradução. Multilinguismo. Poesia moderna.

ABSTRACT

This thesis analyzes and translates part of the production in German and English of the poet Rose Ausländer (1901-1988). Born in Bukovina, in the former Austro-Hungarian Empire, and a native German speaker, the poet composed a significant part of her work in English, especially after her exile in 1946. Our goal is to approach her poetic creation both in German and English to reflect on the ways in which the encounter between these languages creates poetic meanings in her work, as well as to discuss possible ways to translate it in a critical and multilingual perspective. To do so, we first briefly contextualize the author's biographical and poetic trajectory, focusing on her plurilingual experiences and her relationship with English language and literature. Next, we investigate theoretical issues related to multilingualism and translation, and the relationship between these categories. Then, we discuss the translation project of this thesis, which selected nine poems to be analyzed and translated into Portuguese. In order to think about multilingualism in Ausländer broadly, English and German language poems were selected for which the intermingling of languages is aesthetically important. Each poem is presented followed by an interpretive discussion, mostly based on previous comments and analyses by other researchers. Along with this discussion, we present translation proposals for the poems, with comments justifying our positions and translation choices. We emphasize that in this thesis we seek to mobilize translation as a strategical critical approach, to the extent that the literary analysis of the poetic texts is directly related to the translation work that accompanies them.

Keywords: Rose Ausländer. Translation. Multilingualism. Modern Poetry.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 ROSE AUSLÄNDER ENTRELÍNGUAS.....	15
2.1 AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS: A CZERNOWITZ QUADRILÍNGUE.....	15
2.2 O PRIMEIRO EXÍLIO E PUBLICAÇÕES NO EXTERIOR.....	19
2.3 O CONTEXTO POÉTICO NORTE-AMERICANO: E.E. CUMMINGS, MARIANNE MOORE, WALLACE STEVENS E WILLIAM CARLOS WILLIAMS.....	22
2.4 A POESIA EM LÍNGUA INGLESA.....	25
3 MULTILINGUISMO E TRADUÇÃO: QUESTÕES TEÓRICAS.....	31
3.1 MULTILINGUISMO COMO FENÔMENO LITERÁRIO.....	31
3.1.1 O problema terminológico.....	31
3.1.2 A escrita multilíngue.....	35
3.1.3 A poeta entre dois mundos.....	41
3.1.4 A perspectiva pós-monolíngue.....	45
3.2 MAIS DE UMA LÍNGUA – PLURILINGUISMO E TRADUÇÃO A PARTIR DE BARBARA CASSIN.....	49
3.2.1 Breve panorama.....	49
3.2.2 Da diversidade.....	50
3.2.3 A tradução como dispositivo político.....	59
3.3 ALTERIDADE, DISCURSO E TRADUÇÃO A PARTIR DE JACQUES DERRIDA E HENRI MESCHONNIC.....	63
3.3.1 A língua como alteridade-identidade em Derrida.....	63
3.3.2 Língua e discurso em Henri Meschonnic.....	68
4 POEMAS TRADUZIDOS E COMENTADOS.....	75
4.1 SOBRE O PROJETO DE TRADUÇÃO.....	76
4.1.1 Contexto.....	76
4.1.2 Procedimentos e objetivos.....	78
4.1.3 Recorte.....	81
4.2 À ESCUTA.....	82
4.2.1 Variações sobre cummings.....	82
4.2.2 <i>Miracle</i> ou Milagre.....	93
4.3 MARIANNE MOORE E A AUTOTRADUÇÃO.....	103
4.3.1 Entre portas.....	103

4.3.2 <i>Overmore e Der Ur-Baum</i>	116
4.4 NOVA YORK.....	134
4.4.1 Poemas <i>New York</i>	134
4.5 ECOS NA LÍNGUA MÁTRIA.....	151
4.5.1 <i>Mutterland – Motherland</i>	151
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS.....	164

1 INTRODUÇÃO

No contexto literário de língua alemã do século XX, Rose Ausländer (1901-1988) é lembrada como uma das principais vozes da poesia do pós-guerra. Sua trajetória é associada aos acontecimentos da *Shoah* e também relacionada ao exílio na metade do século XX, um fato não isolado, mas que marcou a vida e a obra de diferentes artistas perseguidos pelo nacional-socialismo na Europa. Grande parte dos comentários sobre sua trajetória biográfica e poética sublinham a vivência no período entreguerras, a perseguição nazista, o exílio e a perda da língua e território maternos. Lembrar desses fatos é imprescindível para se analisar a obra de Ausländer, mas a variedade e a extensão do conjunto de seus poemas e escritos em prosa não permite reduzir estes à documentação de momentos históricos. Conforme anota Helmut Braun (2012, p. 291), detentor dos direitos sobre sua obra, Ausländer compôs cerca de 3000 poemas em vida, e somente cerca de 2400 estão publicados. Entre os temas e motivos desse escopo estão a região de Bucovina, no leste europeu, o antigo Império Austro-húngaro, a infância, a figura da mãe, o judaísmo, a *Shoah*, o exílio, a língua como meio de expressão poética e como lar, o amor, o envelhecimento e a morte. A poeta escreveu poemas sobre artes visuais, filósofos, escritores, cidades, poemas de natureza (*Naturlyrik*) e, frequentemente, poemas dirigidos a uma segunda pessoa. Além disso, Ausländer escreveu não somente na língua materna, mas também em inglês e ídiche.

A presença da autora e sua vasta obra no Brasil ainda é algo tímida, mas não ignorada. Sua primeira apresentação no país veio por meio do ensaio “Mátria Palavra”, da professora Irene Aron (2001b), realizado no contexto de uma exposição itinerante do Instituto Goethe em homenagem ao centenário de nascimento da poeta. Nesse texto, Aron comenta a biografia de Ausländer acompanhada da obra, traduzindo 12 poemas¹ e fornecendo um panorama introdutório da poética da autora. Em 2007, a pesquisadora Silva Aparecida Nauroski publicou o primeiro trabalho de fôlego sobre Ausländer no Brasil, resultado de sua dissertação sobre a dimensão da memória e da sociedade na obra da autora. Em sua pesquisa, Nauroski apresenta de forma ampla a obra e a vida de Ausländer, comentando e traduzindo poemas de todas as fases da sua produção, que são relacionadas com questões éticas relativas ao fazer poético no pós-guerra e com as reflexões de Theodor Adorno sobre o conceito de

¹ No mesmo número da revista, encontra-se outra publicação apenas de poemas traduzidos, com alguns novos em relação aos poemas que estão dentro do ensaio, totalizando 17 poemas traduzidos. Para esta seleta de poemas, cf.: Aron (2001a).

arte. Mais tarde, o estudo de Nauroski foi base da sua tese de doutorado (2013), na qual comparou os poemas do Holocausto de Ausländer com a obra *Romanceiro da Inconfidência*, da brasileira Cecília Meireles (1901-1964), contemporânea da poeta de Czernowitz. Uma das principais contribuições para difusão de Rose Ausländer no Brasil, entretanto, veio mais recentemente. Em 2019, a EdUERJ, em parceria com a Editora UFPR, publicou a antologia *Rose Ausländer por Simone Brantes*, traduzida pela poeta e professora carioca. Além da seleção de poemas traduzidos, Brantes também escreveu um longo ensaio sobre Ausländer, no qual, a partir de um aparato filosófico, explora questões proeminentes de sua poética e do gesto tradutório que justifica a antologia. Nesse momento, Ausländer passou a integrar a lista de poetas de língua alemã com livros ou coletâneas publicadas em tradução no Brasil.

Neste contexto, a presente dissertação procura se inserir e alargar a recepção da autora via tradução, recorte que conta também com tradução, pelas mãos do autor deste trabalho, publicada na revista eletrônica *Belas Infiéis* em 2020, do ensaio “Tudo pode ser motivo”, um dos textos em prosa mais importantes de Ausländer. Nesta dissertação, nosso objetivo é analisar e traduzir a relação entre as línguas inglesa e alemã em parte da obra da poeta. Propomos, com isso, explorar modos de traduzir o gesto bilíngue intrínseco a esta obra, destacando, via tradução, como a relação interlínguas constitui a informação poética dos poemas selecionados. O recorte contém novas traduções de poemas já traduzidos em trabalhos anteriores, assim como traduções inéditas, com especial atenção para sua obra de língua inglesa, pouco explorada quando comparada à de língua alemã. Acompanham as traduções uma reflexão teórica relativa às relações entre o multilinguismo e a tradução, e também análises interpretativas concentradas no nível de cada um dos poemas. Buscamos, assim, aprofundar teoricamente a questão, entendida como central em sua poética, como também apresentar uma reflexão, sustentada em problematizações de ordem prática e teórica, sobre modos de traduzir o contato entre a língua materna e a de exílio na produção da poeta.

Em termos estruturais, esta dissertação conta com cinco capítulos, sendo o primeiro e o quinto, respectivamente, introdução e conclusão. Já o segundo capítulo, intitulado “Rose Ausländer entrelínguas”, apresenta parte da biografia da poeta, localizando-a historicamente e geograficamente, com ênfase nas experiências multilíngues de sua vida, que foi submetida desde cedo ao contato com a diversidade linguística no antigo Império Austro-húngaro. Para isso, serão utilizadas fontes de comentadores como Martin Heinz, Leslie Morris, Helmut Braun, entre outros, além também de ensaios da própria poeta. Em um dos subcapítulos dessa

parte, o modernismo norte-americano é brevemente contextualizado, com foco na produção dos autores e.e. cummings² (1893-1962), Marianne Moore (1887-1972), Wallace Stevens (1879-1955) e William Carlos Williams (1883-1963).

De cunho teórico, o terceiro capítulo intitula-se “Multilinguismo e tradução: questões teóricas” e divide-se em três subcapítulos. No primeiro, explora-se o multilinguismo como fenômeno literário. Para isso, em um primeiro momento, discute-se o problema terminológico, isto é, as (in)definições de conceitos como bilinguismo e multilinguismo. A seguir, são apresentados exemplos de literaturas multilíngues, assim como parte da recepção crítica dessas literaturas, que passaram, progressivamente, a serem estudadas do ponto de vista da diversidade de línguas, com as implicações e potenciais éticos e estéticos das reflexões advindas desse enfoque. Neste subcapítulo também comentamos excertos do ensaio “*The Poet in Two Worlds*”, ainda não publicado, que se trata do principal documento em que Ausländer expressa seu ponto de vista do multilinguismo na literatura. Por fim, ainda mobilizamos o conceito de “pós-monolinguismo”, de Yasmin Yildiz (2012), para repensar o paradigma monolíngue e refletir o tipo de fenômeno ético-estético que encontramos em Ausländer. No segundo subcapítulo, abordamos os vínculos entre multilinguismo e tradução a partir da reflexão teórica de Barbara Cassin, sobretudo com base nos livros *Dicionário dos intraduzíveis* (2018) e *Éloge de la traduction* (2016). Para Cassin, a tradução é uma ferramenta ética e política para desconstruir lógicas essencialistas que embasam o nacionalismo excludente. Nesse sentido, a tradução promove a diversidade as línguas, e também pode ser ferramenta educacional que proporciona experiências de alteridade. Essas experiências representam modos de valorizar as línguas em suas diferenças e de evitar hierarquizações ontológicas que sustentam lógicas dicotômicas e absolutizantes entre o próprio e o alheio. Por fim, o último subcapítulo da parte teórica comenta os textos *O monolinguismo do outro* (2016), de Jacques Derrida, e alguns excertos de textos de Henri Meschonnic, a fim de de sublinhar reflexões referentes à inscrição do “eu” na língua e a noção de discurso. Buscamos compreender que o atrito entre as línguas, na poesia multilíngue, não produz somente diferenças irreduzíveis, mas compõe um todo discursivo, no qual diversas expressões linguísticas dialogam entre si, gerando influxos e influências mútuas com consequências poéticas, éticas, políticas e subjetivas. O literário é formado pelos resultados do contato entre as línguas do falante-poeta, cuja subjetividade é, por sua vez, composta pelas

2 Adotamos neste trabalho a grafia “e.e. cummings”, conforme o próprio autor assinava seu nome artístico.

respectivas línguas que a perpassam. O desafio do trabalho de tradução, nesse caso, é traduzir as tonalidades da voz desse falante.

O quarto capítulo contém a análise poética acompanhada da tradução, objetivo principal deste trabalho. O primeiro subcapítulo apresenta o projeto que guiou essas traduções, baseada na concepção de “projeto de tradução” conforme conceitua Antoine Berman. Os horizontes da reflexão tradutória baseiam-se na discussão sobre multilinguismo e tradução do terceiro capítulo, nas análises individuais de cada poema, na noção de “função poética” de Roman Jakobson e nas propostas de tradução como crítica e criação de Haroldo de Campos. Para serem traduzidos, foram selecionados nove poemas de língua alemã e de língua inglesa, de diferentes épocas e estilos. A escolha busca oferecer um panorama das formas de expressão, de ordem estética e temática, do encontro entrelínguas na obra da poeta: são poemas em que a confluência de línguas se realiza de maneiras mais diretas, como por meio de vocábulos de diferentes línguas em um mesmo poema, ou indiretas, alusivas e intertextuais. Autotraduções, que evidenciam as passagens entre o inglês e o alemão na composição de Ausländer, também estão presentes. Outro modo pelo qual a experiência bilíngue da autora se concretiza é na sua relação com escritores do modernismo norte-americano. Alguns poemas selecionados emulam o estilo de poetas como Marianne Moore e e.e cummings; e mostram um pouco das referências literárias de Ausländer. Em subcapítulos, divididos em tópicos com poemas isolados ou agrupados, cada um é integralmente transcrito, analisado (com base em análises anteriores, quando disponíveis) e tem sua tradução apresentada junto a comentários. Opta-se, assim, por uma perspectiva crítica via tradução, em que a análise dos poemas e os comentários relativos às decisões tradutórias se complementam e formam um discurso analítico da obra da autora no contexto dos objetivos críticos dessa dissertação.

Por fim, no sexto capítulo estão as considerações finais, que articulam e sintetizam os principais argumentos e reflexões do trabalho.

2 ROSE AUSLÄNDER ENTRELÍNGUAS

2.1 AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS: A CZERNOWITZ QUADRILÍNGUE

Rose Ausländer nasceu em 11 de maio de 1901 na cidade de Czernowitz, região de Bucovina, no antigo Império Austro-húngaro, com o nome Rosalie Beatrice Scherzer, sendo mais tarde adicionado o nome judaico “Ruth”. Seu pai, que fora criado na tradição hassídica, já estava um pouco distanciado da prática religiosa na época de seu nascimento e trabalhava como comerciante. A mãe, nascida em Bucovina, era de origem alemã. Ausländer, portanto, adquire através do pai a origem judaica, ao passo em que, por meio da mãe, tem acesso ao cânone literário clássico de língua alemã, em um lar liberal que a permitiu se desenvolver intelectualmente (HELFRICH, 1995, p. 50). Em certa medida, o lar híbrido reflete o que era, na época, a cidade de Czernowitz. Rodeado pelos Montes Cárpatos e hoje pertencente à Ucrânia, a cidade era, no começo do século XX, um dos principais polos culturais e comerciais do Império Austro-húngaro. De origem medieval, tornou-se, como toda a região de Bucovina, parte da Monarquia de Habsburgo em 1775, que mais tarde formaria o Império Austríaco e, por fim, Império Austro-húngaro (HAINZ, 2015, p. 362). Como província do império, Czernowitz experimenta uma explosão populacional e adquire importância cultural e econômica no contexto da época, sediando em 1875 uma universidade (HAINZ, 2015, p. 364). O intenso crescimento reflete-se em uma população de cerca de 160.000 pessoas, de diferentes origens. Em sua maior parte, a cidade era composta por judeus (mais de um terço da população), mas também viviam ali alemães, romenos, rutenos³ e poloneses. Tal diversidade étnica produzia o multilinguismo da região: apesar de o alemão e do romeno serem reconhecidos como as línguas oficiais, também eram falados, em maior escala, o iídiche e o ruteno⁴ (BRAUN, 2006, p. 18). De fato, o “quadrilinguismo” de Bucovina vai ser

3 Grupo étnico descendente dos russianos, antigos falantes de idiomas eslavos orientais, que habitavam a antiga região de Rus, hoje parte da Bielorrússia, Ucrânia e da Rússia. A partir de 1900, com o processo de nacionalização da Ucrânia, “ruteno” passa a referir-se restritamente à região ocidental da Ucrânia ainda parte do Império Austro-húngaro. Com a queda do Império, a Rutênia ficou restrita à área sul dos Cárpatos, formando a Rutênia Subcarpática, que é incorporada em 1918 à Tchecoslováquia. Ao longo do século XX, a região foi objeto de disputa e foi ocupada pela União Soviética, que a considerou como parte da Ucrânia, apesar da forte resistência de muitos rutenos, que defendiam um idioma e uma cultura próprios. Atualmente, o termo é utilizado para indicar a nacionalidade e o idioma de grupos que vivem nos Cárpatos, na região mais ocidental da Ucrânia.

4 Originalmente, o ruteno descende do antigo eslavo oriental e refere-se à língua (ou dialeto) ancestral do bielorrusso, do ucraniano e do ruteno moderno. Este, por sua vez, também conhecida como língua rusin, é a língua efetivamente falada pelos rutenos da Europa Central a partir da extinção ruteno original por volta do século XVIII. Há uma longa discussão política e linguística se o rusin pode ser compreendido como uma língua separada ou se é somente um dialeto do ucraniano.

lembrado por Ausländer em poemas⁵. Porém, essa diversidade linguística e étnica não significava uma convivência absolutamente harmônica, como por vezes Czernowitz (e todo o Império Austro-húngaro) foi interpretada após o fim da Primeira Guerra Mundial (HAENZ, 2015, p. 364).

Apesar de uma infância superprotegida, o multilinguismo da Bucovina impregnou os primeiros anos da vida de Ausländer. Além do contato com as línguas da região, teve aulas particulares de hebraico e ídiche quando criança (HELFRICH, 1995, p. 57-58). Anos mais tarde, traduziu para o alemão poemas de Itzig Manger (1901-1969)⁶ e Elieser Steinberg (1880-1932)⁷ (BRAUN, 2006, p. 80). Com o início da Grande Guerra em 1914, a região de Bucovina é intensamente disputada por forças militares russas e austríacas. A família Scherzer migra para Viena, retornando em 1919, após o fim do conflito (BRAUN, 2006, p. 18). Com a dissolução do Império Austro-húngaro por meio do Tratado de St. Germain no mesmo ano, Czernowitz fica sob a posse da Romênia, que inicia um progressivo, mas intenso, processo de romenização na cidade (HAENZ, 2015, 365-366).

A pesquisa em torno de Ausländer frequentemente sublinha a importância da *Buchenland*⁸ para a produção poética e construção identitária da poeta. Como podemos ver em sua obra, são diversos os poemas sobre a região, relembrando cenários e paisagens do passado, assim como também a presença da capital em textos em prosa, como “*Erinnerung an eine Stadt*”⁹, “*Czernowitz, Heine und Folgen*”¹⁰ e “Tudo pode ser motivo”. Neste último, Ausländer atribui o fato de ser poeta diretamente à sua origem:

Porque. Explicações são apenas uma pequena fração da verdade. **Por que escrevo? Talvez porque eu vim ao mundo em Czernowitz, porque o mundo veio a mim em Czernowitz.** Aquelas paisagens excepcionais. As pessoas excepcionais. Contos e mitos no ar, se pode até os respirar. A quadrilíngue Czernowitz era uma cidade musical, que abrigou muitos artistas, poetas, amantes das artes, da literatura e da filosofia. Foi o local escolhido pelo grande poeta de fábulas ídiche Elieser Steinberg. Gerou o mais significativo poeta ídiche Itzig Manger e duas gerações de poetas de língua alemã. (AUSLÄNDER, 2012 citado por ABDALA JUNIOR, 2020, p. 3, grifo nosso)¹¹

5 Como exemplo, poderíamos citar o poema “Bukowina II” (AUSLÄNDER, 2012, p. 15).

6 Poeta de língua ídiche de grande importância para a comunidade judaica de Czernowitz.

7 Poeta, educador e difusor da cultura ídiche pelo mundo. Elieser Steinberg morou no Brasil entre 1928 e 1930, quando administrou o Colégio Scholem Aleichem, no Rio de Janeiro. Atualmente, o colégio está nas origens da Escola Israelita Brasileira Eliezer Steinberg — Max Nordau, com sedes também no Rio de Janeiro, e cujo nome faz referência direta a Steinberg Cf. (HISTÓRIA, 2021).

8 “Terra das Faias”, uma das alcunhas da região da Bucovina.

9 Cf. Ausländer (2008a, p. 106-110).

10 Cf. Ibidem, p. 96-99.

11 A versão original do texto pode ser encontrada na coletânea *Gedichte* (AUSLÄNDER, 2012, p. 7-10).

Como podemos ver no ensaio de *Ausländer*, Czernowitz é descrita como local de “paisagens” e “pessoas” excepcionais, como uma cidade que abrigou muitos artistas, poetas, diletantes, entre outros interessados em filosofia e humanidades. Em alguns de seus poemas e textos em prosa¹², *Ausländer* esboça a Bucovina, e sobretudo Czernowitz, como um local no qual predominava a harmonia e o respeito pelas diferenças, em que as artes e a filosofia eram intensamente valorizadas e o interesse das pessoas (jovens ou idosas) recaía mais sobre questões intelectuais e espirituais do que materiais. É possível observar certa idealização no retrato que a poeta constrói da região, como a de uma espécie de paraíso perdido moderno, e que por vezes oculta, por exemplo, o progressivo antissemitismo na cidade já na virada do século XIX (HAINZ, 2015, p. 363-364). Entretanto, sabe-se que Czernowitz foi realmente um dos polos culturais e judaicos mais importantes da Europa do pré-guerra e dos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial. A partir das políticas de José II e, mais precisamente, de seu neto, *Kaiser* Franz Josef, os judeus passaram a adquirir completa igualdade jurídica no império (KRAUSZ, 2021, p. 37), e Czernowitz se tornou um grande polo judaico de língua alemã da Europa (KRAUSZ, 2021, p. 40). Progressivamente, a cultura austro-alemã e judaica da cidade desenvolveu um cenário literário singular, em um ritmo diferente da modernidade das experiências vanguardistas que iniciavam nas principais capitais europeias no começo do século. Lá nasceram e cresceram alguns dos mais importantes escritores do continente, ainda que alguns deles tenham vivido quando a cidade já era parte da Romênia. Entre eles estão: Aharon Appelfeld (1932-2008), Alfred Kittner (1906-1991), Alfred Margul-Sperber (1898-1967), Gregor von Rezzori (1914-1998) e Paul Celan (1920-1970).

Ainda que a imagem construída por *Ausländer* soe idealizada, é menos interessante interpretá-la como a tentativa de uma descrição historicamente fidedigna da antiga Bucovina do que como a criação de um lugar ético-poético imaginário. Como propõe Leslie Morris (2007), no entrecruzamento entre cidade, memória e ruína, *Ausländer* faz de Czernowitz um *tópos* literário repensado, um lugar textual que existe à parte do lugar histórico ou antropológico. É nos termos de uma cidade inventada, como as cidades invisíveis de Ítalo Calvino (1923-1985), que *Ausländer* se volta para Czernowitz para, com ela, nutrir sua poética e complicar o suposto tom nostálgico (MORRIS, 2007, p. 188). Nesse sentido, trata-se menos de transmitir a memória da cidade do que de traduzir essa cidade para si (MORRIS,

12 Além dos já citados, podemos elencar ainda os poemas “*Bukowina I*” (Ibidem, p. 11), “*Dorf in der Bukowina*” (Ibidem, p. 16), “*Bukowina III*” (Ibidem, p. 17), “*Czernowitz – ‘Geschichte in der Nußschale’*” (Ibidem, p. 24), “*Czernowitz vor dem Zweiten Weltkrieg*” (Ibidem, p. 25), entre outros.

2007, p. 192), criando um lugar de memória com os ecos dessa tradução, como um “espaço de recordação” (*Erinnerungsort*), nos termos de Assmann (2011). Para uma poeta que a partir da segunda metade do século XX constrói a obra em volta da temática do exílio, Czernowitz aparece como um antes inatingível, como eco do passado que contrasta com a transitoriedade do presente. Esse contraste reforça as implicações pessoais, históricas e poéticas da condição do exílio. Em certo sentido, podemos encontrar, no olhar projetado por Ausländer para cidade, chaves de leitura de sua própria obra: em poemas e ensaios a autora lembra o caráter multilíngue da cidade, tal qual sua própria poesia atravessada por mais de uma língua. Também muito é dito sobre a convivência harmônica entre diferentes etnias, o que joga luz para a correlação entre as coisas e os entes que aparece em sua obra poética e está relacionada à filosofia de Constantin Brunner (1862-1937), seu principal mentor intelectual. O tom elegíaco de parte dos poemas da autora sobre a cidade também ecoa parte de sua obra, que se defronta com a necessidade de enfrentar a dor das tentativas e os fracassos do luto (MORRIS, 2007, p. 191). Outro elemento com frequência lembrado por Ausländer é a intensa vida literária e filosófica de Czernowitz, que a constitui como uma *Kulturstadt*¹³ (AUSLÄNDER, 2008a, p. 106-110). Os poetas Paul Celan e Alfred Margul-Sperber, com quem Ausländer se correspondeu, parecem personificar mais intensamente a riqueza literária da cidade, o que lembra a associação, feita pela escritora, entre a experiência exílica nos Estados Unidos e os autores do modernismo estadunidense.

Quando Ausländer retornou para Czernowitz em 1919, após o tempo em Viena no contexto da Primeira Guerra, a cidade já não era a mesma, mas fora abalada pelo conflito. A primeira Czernowitz, anterior à guerra, é uma memória de infância para a autora, e sua participação na cena intelectual e literária da cidade se dá somente a partir do final dos anos de 1920 (BRAUN, 2006, 42-72). Discernir o que é historicamente acurado ou não na visão de Ausländer para Czernowitz é insuficiente, e em certa medida, irrelevante, para compreender o papel dessa geografia em sua poética, que parece ocupar um espaço mais amplo de entrecruzamentos sensíveis. Como uma Ítaca pós-mítica, para qual sabe-se impossível o retorno, mas cujo imaginário fundamenta o poema, é imprescindível ler em Czernowitz os signos de uma interrelação entre textualidade, ruína e memória. Não sendo apenas um *tópos* literário positivo, o discurso elegíaco sobre a cidade, mais do que somente lamentar uma origem inacessível, complexifica a questão da identidade na poeta, relacionando experiência

13 “Cidade cultural”: denominação dada a cidades que concentram uma grande movimentação populacional, cultural e econômica, além de abrigarem órgãos de imprensa e instituições importantes, como universidades.

exílica e origem judaica a uma poética da diáspora (MORRIS, 2007, p. 192). Traduz-se, dessa forma, em signo textual, a instabilidade dos elementos ligados à afirmação identitária, como a língua, a comunidade e a tradição.

2.2 O PRIMEIRO EXÍLIO E PUBLICAÇÕES NO EXTERIOR

Acompanhada pelo parceiro Ignaz Ausländer, com quem viria se casar, Rose Scherzer¹⁴ parte para o primeiro exílio nos Estados Unidos aos 20 anos de idade, em 1921. O motivo seria a morte do pai no ano anterior, o que colocou a família Scherzer em situação de fragilidade financeira e levou a mãe, Kathi Eie Rifke Scherzer, a impelir a filha a tentar a vida no exterior (BRAUN, 2006, 26-32). Naquele momento, vale dizer, os EUA eram um dos principais destinos dos refugiados europeus da Primeira Guerra Mundial, inclusive de judeus que já sentiam os efeitos do aumento do antissemitismo no continente (BRAUN, 2006, p. 30).

O primeiro destino do casal é o Mississipi, onde Ausländer é acolhida por parentes que moram no país. Ela passa a trabalhar como redatora e secretária no jornal de língua alemã *Westlicher Herald* e, dois anos depois, muda-se com Ignaz para Nova York, onde se casam (BRAUN, 2006, p. 32). Em Nova York, Ausländer trabalha em bancos, mas continua exercendo a função de redatora no jornal, tornando-se responsável pela antologia *Amerika Herold Kalender*. É justamente ali onde publica seus primeiros poemas (BRAUN, 2006, p. 32). Ausländer não tem maiores dificuldades com a língua estrangeira, não só por gradativamente aprendê-la ao longo dos anos, mas também devido à quantidade de imigrantes de língua alemã e ídiche em Nova York naquele momento. Braun (2006, p. 34-36) nos mostra como o casal Ausländer frequentou reuniões de imigrantes de Bucovina, e, nesse contexto, a poeta conheceu o conterrâneo Margul-Sperber, que em 1925 leva alguns de seus poemas para a Europa e os divulga no jornal *Czernowitz Morgenblatt*.

14 Com o casamento, Rose B. Scherzer assume também o sobrenome “Ausländer”, qual viria a cultivar o restante da vida, mesmo após separar-se de Ignaz Ausländer. Já no final da década de 20 e na década de 30, a poeta utilizava a assinatura “Rose Ausländer” nas matérias produzidas nos jornais para os quais trabalhava e em poemas avulsos publicados na imprensa. O primeiro livro, “*Der Regenbogen*” [1939] é publicado no nome de “Rose Scherzer-Ausländer”, mas a partir da segunda metade do século XX a poeta vai se identificar quase que apenas por Rose Ausländer, apropriando-se do sobrenome do antigo casamento como nome literário. O mais importante é ressaltar que Ausländer, em alemão, significa “estrangeiro”, sendo o termo muito sugestivo para uma autora cuja obra é atravessada por questões identitárias e políticas da perda sobre a pátria e do exílio. Nos parece que a poeta cristaliza de forma onomástica esse viver entre mundos, operando com lugares sensíveis da subjetividade a partir de marcas externas. Morris (1998, p. 56) também fala sobre um trânsito de gênero, na medida em que nome justapõe um símbolo tradicional de feminilidade (a rosa) a um substantivo masculino (estrangeiro, e não estrangeira, que seria “*Ausländerin*”).

Após adquirirem cidadania estadunidense, em 1926 o casal retorna a Czernowitz para visitar familiares. Ausländer então separa-se de Ignaz e retorna a Nova York em 1928. A partir de 1929, passa a publicar intensivamente em jornais de língua alemã de Nova York, como *New York Volkszeitung e Vorwärts*. Durante os anos de 1930, Ausländer volta para Europa para viver em Czernowitz e Bucareste, trabalhando como jornalista e, também, dando aulas particulares de inglês. Publica no jornal *Der Tag*, pertencente à comunidade de língua alemã de Czernowitz, o ciclo de poemas Nova York¹⁵, uma de suas produções mais importantes até então (BRAUN, 2006, p. 36-39). Como apontam alguns críticos¹⁶, nela encontramos poemas que incorporam a temática do choque da modernidade no contexto da grande cidade, lugar-comum do movimento Expressionista que florescia alguns anos antes, ao passo em que mantém uma posição conservadora de aversão ao estilo de vida estrangeiro, visto como excessivamente material. Frequentemente, nesses poemas, a paisagem norte-americana é contrastada a imagens tradicionais de natureza e amor, de cunho neorromântico. Schmitz (2002) sublinha que a crítica à cidade de Nova York em Ausländer está no contexto da crítica ao EUA presente nos discursos de imigrantes europeus no país americano da época, entre eles Margul-Sperber. A cidade é retratada como uma criação artificial, resultado do anseio do homem secular pela produção e progresso, sendo frequentemente comparada a Babel¹⁷. O contraste moral entre a “natureza” e uma “modernidade” estigmatizada não é superado.

Apesar do retrato negativo, a estreia literária de Ausländer se dá, justamente, nos Estados Unidos, por meio de jornais que alcançavam milhares de leitores em função da larga distribuição (BRAUN, 2006, p. 39). Ademais, Nova York também impregna seu trabalho a ponto da experiência exílica fundamentar uma série de suas primeiras composições poéticas. Na década de 1930, com o retorno a Europa, a poeta passa a integrar mais ativamente os círculos poéticos e intelectuais de Czernowitz, que, naquele tempo, apesar dos abalos causados pela primeira guerra, ainda são bastante movimentados, além de estabelecer ligações com interlocutores em Bucareste (BRAUN, 2006, p. 40-58). Em 1939, com a ajuda de Margul-Sperber, publica seu primeiro livro de poesia, *Der Regenbogen*, com poemas compostos desde os anos de 1920, obra que seria vista com distância pela poeta anos mais tarde (BRAUN, 2006, p. 56). No mesmo ano, temendo a ameaça nazista que começa a crescer

15 “New-York-Zyklus”. Alguns poemas do ciclo podem ser conferidos em Nauroski (2007, p. 11-12 do corpus de poemas).

16 Cf., dentre outros, Schmitz (2006) e Rychlo (2011).

17 Neste trabalho, veremos como a imagem de Babel reaparece em um dos poemas sobre Nova York.

no leste da Europa, retorna para Nova York, mas poucos meses depois, em função do estado de saúde da mãe, decide voltar a Czernowitz. Em 1941, o exército nazista ocupa a cidade, naquele momento já pertencente à Romênia. O antigo bairro judeu, onde vive Ausländer com a família, é transformado em gueto, de onde são enviados prisioneiros para campos de concentração na Transnístria. Em meio aos trabalhos forçados e a constante ameaça de morte, Ausländer encontra amigos, interlocutores e interessados, para ler e discutir literatura e poesia (BRAUN, 2006, p. 58-72). Bauer (2008a, p. 216), citando Ilana Shmueli, lembra que nesses encontros a poeta recita poemas de John Keats (1796-1821), P.B. Shelley (1792-1822), Wordsworth (1770-1850) e outros, que havia memorizado. Após a dissolução do gueto em 1942, conhece Paul Celan em 1944 (BRAUN, 2006, p. 68), encontro este que será mais vezes lembrado pela poeta. Depois da libertação do domínio nazista de Czernowitz pelos soviéticos, emigra para Nova York em 1946, temendo a perseguição russa aos judeus e falantes de alemão (BRAUN, 2006, p. 77).

Abaixo um dos poemas mais lembrados do livro *Der Regebogen*, “*Ins Leben*”. O poema é um exemplo do estilo poético da autora até 1946:

Ins Leben

*Nur aus der Trauer Muttereinigkeit
strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein.
Sie speist mich eine lange, trübe Zeit
mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein.*

*In ihrem Leibe wachs' ich wie ein Kind,
gehüllt in Nachtgesang und Schattenraum,
bis meine Leiden reif und sehend sind
und mich der Schoß hinausstößt aus dem Traum.*

*Da stürzen alle Wege auf mich zu,
und jeder nimmt mich in sein Anderssein.
Und Abende stehen groß in goldner Ruh
wie Engel um meine verklärte Pein.*
(AUSLÄNDER citado por NAUROSKI, 2007. 92)

À vida¹⁸

Somente do luto do materno seio
a certa medida à vivência percute.
Por turvo tempo me é longo o esteio
provendo leite breu e vermute.

Em seu corpo sou eu criança feita,
coberta por cantos da noite e sombra,

18 Tradução nossa.

até que minha dor ao visível avulta
e expulse-me do cerne que alumbra.

Lá caem todos os caminhos sobre mim,
e cada um me toma em seu outoser.
Noites fulvas em silêncio surgem
tal anjos por meu transfigurado sofrer.

2.3 O CONTEXTO POÉTICO NORTE-AMERICANO: E.E. CUMMINGS, MARIANNE MOORE, WALLACE STEVENS E WILLIAM CARLOS WILLIAMS

No começo do século XX, a cidade de Nova York se tornou um dos polos culturais da primeira fase do modernismo americano. As transformações sociais e políticas da segunda metade do século XIX no país, ligadas à intensa industrialização, urbanização e imigração, foram acompanhadas de novos projetos artísticos e literários. Existia, naquele momento, da parte de grupos literários ligados às metrópoles, certa vontade de se desfazer dos modelos britânicos, que ainda exerciam forte influência sobre a literatura estadunidense. Com isso, projetava-se o desenvolvimento de uma estética mais próxima das mentalidades da antiga colônia e que coadunasse com as singularidades da experiência americana. Wagner-Martir (2016) mostra que romances como *O Despertar* [1899], de Kathe Chopin (1850-1904), e *O Lobo do Mar* [1904], de Jack London (1876-1916), já continham diferenças significativas em relação aos modelos europeus (ainda focados em figuras da realeza) e pavimentaram o caminho para o que, mais tarde, ficaria conhecido como literatura moderna.

A efervescência do modernismo norte-americano não se reduz a um gênero, e encontra lastro no desvio dos modelos filosóficos de orientação teológica do Ocidente por parte de autores como Nietzsche (1844-1900), Hegel (1770-1831), Marx (1818-1883), Darwin (1809-1882), Bergson (1859-1941) e Freud (1865-1939). Ocorrem transformações culturais e artísticas nas artes visuais, no cinema, na música, no teatro, na dança, assim como também surgem movimentos culturais amplos de expressão afro-americana e diversas importantes publicações de literaturas escritas por mulheres, relacionadas à relevância do movimento feminista ao longo do século XX. A heterogeneidade do modernismo, entretanto, teve como elemento comum a busca da renovação da linguagem, que, na literatura, consistiu, em grande parte, na redução de ornamentos e da onisciência narrativa, com vistas a se obter efeitos diretos e padrões rítmicos eficazes no texto (WAGNER-MARTIR, 2016, p. 13). Na poesia, mais especificamente, o imagismo de Ezra Pound (1895-1972), que visava precisão por meio

do objetivismo e da justaposição de imagens, e o poema “*The Waste Land*” [1922] de T.S. Eliot (1888-1965), com sua justaposição de discursos, tempos e citações, são lembrados como pontos em torno dos quais orbitava o movimento. Ressalta-se também a contribuição fundamental das vanguardas europeias, por meio de exposições de peças de Paul Cézanne (1839-1906), Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954), entre outros, em galerias de Nova York. Como afirmam Eackhout e Macleod (2015, p. 325), é justamente no contexto dessas exposições que alguns dos nomes mais canônicos do movimento se aproximaram.

É incerto afirmar o quanto Ausländer teve contato com essa efervescência cultural em sua primeira estadia em Nova York, na década de XX. De todo modo, Matterson (2015) entende como imprópria a noção de que a recepção da primeira geração da poesia moderna se limita a década de 1920, pois ainda nos anos de 1950 o movimento tem ampla relevância. A antologia *Oxford Book of American Verse* [1950], por exemplo, continha mais da metade das suas 1100 páginas dedicadas a poetas do modernismo (2015, p. 345). Pouco sabemos, com detalhes precisos, das leituras de Ausländer nas passagens nos Estados Unidos, mas entre os anos 1940 e 1960, a primeira geração de poetas modernistas já estava assimilada no *mainstream* literário. De fato, são quatro poetas desse contexto mais são citados e referenciados por Ausländer em sua obra e também lembrados pelos comentaristas desta: e.e. cummings, Marianne Moore, Wallace Stevens e William Carlos Williams.

Ainda que sejam interlocutores próximos (sobretudo Stevens e Williams e Moore e Stevens), os quatro apresentam também algumas diferenças poéticas. cummings, cuja estreia literária se deu em 1923 com *Tulips and Chimneys*, é provavelmente o mais inventivo desses poetas. Desde sua estreia, sua poesia é marcada por uma plasticidade sonora e gramatical que, mais à frente, se transforma em plasticidade gráfica. A justaposição, recurso comum entre os modernistas, em seu caso, é utilizada para romper com a ordem sintático-gramatical do discurso poético convencional e explorar meandros da linguagem escondidos em microestruturas sintático-fônica-discursivas. Isso aparece sobretudo pelo recurso da *tmese*, comum em sua poesia, no qual duas palavras são intercaladas uma dentro da outra, produzindo efeitos de simultaneidade visual próximo às técnicas de montagem cinematográfica. Talvez justamente pelo seu forte experimentalismo, cummings recebeu alguma resistência da crítica literária, como demonstra Augusto de Campos ([1978] 1999c,

27-32). Para Helmut Braun (2006, p. 86), a fértil criação de palavras do autor foi o que atraiu Ausländer para sua poesia, fato que teve reflexos no trabalho da poeta.

Stevens, por outro caminho, manteve o tom lírico de suas composições desde *Harmonium* [1923], sua primeira coleção de poemas, imediatamente elogiada por Marianne Moore (EACKHOUT; MACLEOD, 2015, p. 329). A poética de Stevens é marcada por um certo deslocamento da orientação teológico-monoteísta e do poder transcendental-metafísico da divindade para a poesia, que se torna o verdadeiro espaço de imaginação, por conseguinte, de criação humana. Sua obra, mais adiante, caracteriza-se por longos poemas meditativos e conversacionais, em uma forma dialética que dá base para explorações sobre a relação entre a necessidade da arte como imaginação e expansão do senso de realidade e a responsabilidade do poeta diante de seu contexto histórico-social (METTERSON, 2015, 346-347). Seus poemas mais longos possuem uma profusão de tons e personagens que tensionam o movimento dialético entre imaginação e realidade.

Por seu turno, Williams desenvolveu uma poética variada e ancorada em uma atitude política. Ao longo dos anos 1920 e 1930 seus poemas carregam muito do imagismo poundiano e também do objetivismo modernista, de modo que sua obra é lembrada pela coloquialidade vocabular e pela preocupação com a expressão do comum. Longe de significar superficialidade, para Hamburger (2007, p. 51) essa expressão na poesia de Williams está ligada a um movimento de integração do eu-poético pessoal ao social, do interior ao exterior, no encontro com pessoas, lugares, coisas e também com a cultura norte-americana. Esse movimento não se dá pela redução da imaginação, mas é baseado na reciprocidade entre imaginação e realidade que são parte da experiência (HAMBURGER, 2007, p. 51). Nesse sentido, Williams está mais próximo de Stevens do que poderia parecer, assim como parte de seus versos, que lidos menos atentamente podem parecer livres, são baseados em um complexo estilo estrófico-rítmico de tercetos de pés variados. O horizonte social e cultural da poesia de Williams, assim como sua preocupação democrática e sua fluidez rítmica são também parte de uma tradição poética assentada em Walt Whitman (1819-1892).

O nome mais lembrado quando se trata da experiência de Ausländer com a literatura norte-americana é o de Marianne Moore. De uma geração anterior que a da poeta de Bucovina, Moore já era conhecida mesmo antes de publicar seu primeiro livro. De um ponto de vista formal, foi reconhecida pela originalidade de seus versos silábicos, com formas estróficas pouco convencionais, geralmente criadas por ela mesma, rimas intercaladas de

forma discreta e quebra de palavras. Seu estilo também combina a precisão do olhar com um tom racional da prosa discursiva, além de invocar uma multiplicidade de outros seres, como peixes, polvos, gatos etc., e fazer amplo uso de recursos de citação e intertextuais (EACKHOUT; MACLEOD, 2015, p. 332-333). A primeira publicação por ela organizada, *Observations*, em 1924, teve boa recepção e abriu caminho para a publicação de *Select Poems* em 1935, com a introdução de T.S. Eliot. Além disso, por meio daquela publicação, Moore tornou-se editora na revista literária *The Dial*, assumindo um importante posto de curadoria na publicação de novos autores e poemas da época. É preciso lembrar que, no contexto do modernismo norte-americano, as revistas literárias, chamadas *little magazines*, eram a principal porta de entrada de novos poetas. Para Eackhout e Macleod (2015, p. 332), Moore é, como Williams, nas suas observações acuradas, praticamente científicas, e, como Stevens, na sua dicção ornamentada e artificiosa. Além de Moore, outras mulheres tornaram-se reconhecidas por meio do Imagismo, como Adelaide Crapsey (1878-1914), Sara Teasdale (1884-1933), Einor Hazen (1927-2021) e Edna St. Vincent Millay (1892-1950)¹⁹.

2.4 A POESIA EM LÍNGUA INGLESA

Em geral, comenta-se a presença da literatura de língua inglesa na obra de Ausländer somente a partir de 1946 ou 1947, quando a poeta passou a escrever, quase que exclusivamente, nessa língua. Porém, Matthias Bauer (2008a, p. 216-217) mostra como já no poema “*Zwei Silben verirrt*”, do ciclo “*Gettomotive*”, de 1942 a 1944, Ausländer desdobra motivos do poeta inglês George Herbert (1593-1633) e dialoga com essa tradição. Braun (2006, 71-72) sugere que Ausländer já conhecia o cânone da poesia de língua inglesa nos anos da ocupação nazista. Mesmo com a vida relativamente restrita aos círculos de conterrâneos da Bucovina, a poeta tinha algum contato com a tradição poética de língua inglesa antes de ir para os Estados Unidos pela segunda vez.

Não se sabe ao certo o motivo de Ausländer decidir escrever em inglês após a guerra. Provavelmente, há mais de um. De certo, a perseguição nazista pode tê-la afastado da língua materna, tornada “língua dos assassinos”. Além disso, a morte da mãe, em 1947, deixou Ausländer em um intenso estado depressivo que durou meses, fato que também pode ter contribuído para o abandono do alemão, sobretudo porque, para a poeta, a figura da mãe

¹⁹ Sobre a correspondência entre Moore e Ausländer, cf., entre outros, Braun (2018).

estava intrinsecamente ligada à noção de *Heimat*²⁰. Além dessas, Braun (2006, p. 85) aventura outras possibilidades: como o desejo pela integração pragmática e poética no estrangeiro, e Bauer (2008b, p. 214) sugere que a poeta pode ter encontrado no inglês um espaço de invenção e experimentação poética. Fato é que até 1956, Ausländer escreve a maior parte de seus poemas em inglês, língua do seu ambiente cotidiano.

Após a publicação dos poemas em língua inglesa, em 1995, a pesquisa de torno de Ausländer voltou-se com mais atenção para essa parte de sua obra. Antes disso, poucos materiais debruçam-se sobre a questão. Os próprios pronunciamentos de Ausländer, em geral, não se detém com demora sobre essa fase poética. É curioso como, por exemplo, no ensaio autobiográfico “Tudo pode ser motivo” (2012 citado por ABDALA JUNIOR, 2020) poucas linhas são dedicadas à poesia de língua inglesa. Entretanto, quando se olha a quantidade e a intensidade da produção em língua estrangeira, vê-se sua dimensão relativamente significativa no conjunto da obra: Ausländer compõe cerca de 260 poemas em inglês, dos quais 190 foram publicados postumamente na coletânea *The Forbidden Tree* (2008b). 21 desses poemas foram publicados em jornais e antologias estadunidenses da época, mas maioria não é datado, o que torna difícil a organização cronológica do material. Braun (2008b [1995], p. 262) sugere uma progressão formal, na qual os primeiros poemas tendem a métrica e rima rígidas, enquanto os poemas mais tardios apresentam ritmos mais livres. Nessa época, Ausländer traduziu para o inglês poemas de Else Lasker Schöler (1869-1945), Adam Mickiewicz (1798-1855) e Christian Morgenstern (1871-1914) (BRAUN, 2006, p. 84). A poeta também traduziu Paul Celan e Itzig Manger ao inglês, e William Shakespeare (1564-1616), Oscar Wilde (1854-1900), William B. Yeats (1865-1939) e John Masefield (1878-1967) ao alemão. As traduções documentam que a língua inglesa estava conectada à vida da poeta e a poeta à vida da língua, além de demonstrarem um gesto de participação ativa na recepção da poesia estrangeira nos EUA e no alargamento dos horizontes poéticos dessa tradição via tradução²¹.

Os poemas em inglês apresentam uma grande variedade formal e temática, por vezes mais ou menos próxima de estilos anteriores da obra da poeta, como a tônica expressionista dos poemas do “Ciclo de Nova York”, e antecipam características do seu estilo poético posterior, como a redução discursiva, a flexibilidade sintática e os versos livres. Chama a atenção uma não-abordagem direta do tema da *Shoah* nesses poemas, considerando os

20 Palavra de sentido amplo no alemão, que significa “lar”, “casa” ou “torrão natal”. Geralmente é usada para indicar o local de origem de uma pessoa ou o local por ela escolhido para construir vínculos identitários.

21 As traduções da poeta podem ser conferidas em Ausländer (1995, p. 18-45).

acontecimentos mais recentes. Muitos podem ser lidos como expressões do exílio, mas há também poemas de tom mais neorromântico e também *Naturlyrik* (poemas de natureza), poemas sobre artes visuais, sobre questões relativas ao contexto histórico, poemas circunstanciais e outros de caráter mais metafísico. Além disso, o revezamento pronominal entre o eu e o tu, constante na obra anterior e posterior da poeta, também está presente. Leslie Morris discute a presença de elementos característicos do idioma poético de Ausländer nesses poemas, anotando que é possível encontrar, em alguns deles, rastros de Heine e Goethe. Porém, a maior influência estaria do outro lado do Atlântico:

Ainda que os poemas de língua inglesa de Rose Ausländer mantenham certa distância da poesia norte-americana dos anos quarenta e cinquenta, ainda assim estão aparentados. Basta pensar na influência de poetas contemporâneos como Wallace Stevens, Marianne Moore, William Carlos Williams e e.e. cummings para estar no rastro do que há de enigmático e especial nos poemas ingleses de Ausländer. (MORRIS, 2008b [1995], p. 222-223, tradução nossa)²²

A presença da poesia modernista nas intertextualidades, alusões, apontamentos, citações mais ou menos indiretas é indício não somente da influência que alguns autores do contexto norte-americano exerceram sobre Ausländer, mas também do intenso diálogo que a poeta de língua alemã estabelece com essa geração. Tal correspondência adquire um caráter mais concreto se pensarmos que, em 1956, Ausländer participa de um *workshop* conduzido por Marianne Moore no New York City Writers, ao longo do qual se aproxima da poeta estadunidense e com ela desenvolve amizade (BRAUN, 2006, p. 90). Moore e Ausländer correspondem-se diversas vezes entre 1956 até 1963, tornando-se a escritora a principal referência para Ausländer nos EUA. Moore, inclusive, é decisiva para os desdobramentos da obra da colega, pois é ela quem incentiva Ausländer a voltar a escrever poemas em alemão e, assim, libertar-se do trauma linguístico.

Como antes afirmado, muito já se escreveu sobre como a obra de Ausländer estaria ancorada em Czernowitz, ligada à tradição cultural e poética do leste europeu e aos seus conterrâneos, como Paul Celan. Porém, são os poetas do modernismo estadunidense que parecem ser, na verdade, as principais referências da poética de Ausländer (MORRIS, 2007, p. 190). Seus esforços em escrever em inglês e a tentativa de publicação de seus poemas são

22 No original: „Obwohl also Rose Ausländers englische Gedichte zur amerikanischen Lyrik der vierziger und fünfziger Jahre eine gewisse Distanz gehalten haben, sind sie ihr dennoch verwandt. Denkt man an den Einfluß von zeitgenössischen Dichtern wie Wallace Stevens, Marianne Moore, William Carlos Williams and e.e. cummings, dann ist man dem Räsonhaften und dem Besonderen der englischen Lyrik Rose Ausländers auf der Spur“.

testemunhos de uma autora que procurava participar, ativamente, do cenário cultural estrangeiro, mesmo que com certa distância. Ademais, eles oferecem indícios da intensa leitura que faz de seus contemporâneos de língua inglesa, assim como sua própria atitude crítica diante dessa literatura. Bauer sugere ler a fase inglesa de Ausländer não como indício ou sintoma do trauma linguístico, mas como salvação. Cito:

Não cabe avaliar se a obra de língua inglesa da poeta, neste momento da sua vida, é mais importante do que a de língua alemã. Mas não se trata de avaliações genéricas, senão de algo mais: me parece que a intensa apropriação e penetração da língua inglesa contribuiu significativamente para a língua de Rose Ausländer; ela se salvou nessa língua, e com ela salvou a língua. Pois, esse domínio relativamente tardio da língua estrangeira trouxe ao seu consciente linguístico uma nova dimensão, remodelou e afiou seu ouvido e trouxe ao seu retorno ao alemão aquele “mais” que ela precisava para que a língua (não a língua alemã, inglesa, ou outra, mas a língua/linguagem) pudesse realmente se tornar sua mátria. (BAUER, 2008b, p. 204, tradução nossa)²³

Partindo da premissa de Bauer, os poemas em inglês deixam de ser apenas preâmbulos dos poemas de língua alemã, como fosse uma fase intermediária entre as formas mais tradicionais dos primeiros poemas e o estilo irregular e reduzido dos poemas após o retorno à língua materna, mas a escrita em língua estrangeira passa a impregnar a poética da autora como um todo e suas influências podem ser vislumbradas em poemas mais tardios. Leslie Morris lembra que a produção de Ausländer mostra que a língua e o fazer poético são um tema constante, e os poemas ingleses não representam exceções:

Eles podem ser lidos como poemas que ultrapassam fronteiras, poemas que conectam elementos da língua materna e da língua do exílio ou, como Rose Ausländer chamou, “a língua dos assassinos” e a língua do estrangeiro. (MORRIS, 2008b [1995], p. 221, tradução nossa)²⁴

O reconhecimento de que “ultrapassam fronteiras” tem a ver com o processo de constante alternância entrelínguas, a partir do qual, de acordo com a própria autora, alguns de

23 No original: „Es ist nicht vermessen, zu diesem Zeitpunkt ihres Lebens das englische Werk der Dichterin als bedeutender einzuschätzen als das deutsche. Aber es geht nicht um pauschale Bewertungen, sondern um etwas anderes: Mir scheint, dass die intensive Aneignung und Durchdringung der englischen Sprache wesentlich zu Rose Ausländers lyrischer Sprachfindung überhaupt beitrug; sie rettete sich in diese Sprache, welche die Sprache für sie rettete. Denn diese relativ späte Meisterung der fremden Sprache gab ihrem Sprachbewusstsein eine neue Dimension, formte und schärfte ihr Ohr noch einmal neu und gab ihr bei ihrer Rückwendung zum Deutschen jenes ‘Mehr’, das sie brauchte, damit die Sprache (nicht die deutsche Sprache, nicht die englische oder eine andere, sondern die Sprache) wirklich zu ihrem Mutterland werden konnte.“

24 No original: „Sie sind als grenzüberschreitende Gedichte zu lesen, als Gedichte, die Elemente der Muttersprache und der Sprache des Exils oder, wie Rose Ausländer es nannte, der ‘Sprache der Mörder’ und der Sprache der Fremd verbinden.“

seus poemas se constituem, sobretudo aqueles compostos no momento de passagem do inglês para o alemão (BAUER, 2006, p. 92). Essa alternância é marcada por procedimentos de auto tradução, poemas iniciados em uma língua e finalizados em outra etc. Em suma, processos de revezamento linguístico, no qual o alemão e o inglês não existem como instâncias monolíticas, separadas, mas deslizam um no outro ao tecer o texto literário. Assim, abordar a “fase inglesa” e a “fase alemã” como instâncias dicotômicas não permite compreender, e com isso abarcar, a intensa coexistência e inter-relação entre essas duas línguas, que formam uma poética que se sustenta pelo atravessamento bilíngue.

A palavra, em *Ausländer*, e por metonímia, a língua, não são categorias de caráter essencialista, que asseguram uma identidade ligada a qualquer nacionalismo ou pertencimento linguístico, mas operam muito mais como rasura, desestabilização e desterro. São processos que correlacionam a superfície da escrita com a diversidade das línguas, de modo que as fronteiras linguísticas são constantemente forjadas e reencenadas, evidenciadas como artifício construído por manipulações subjetivas e atravessamentos históricos e coletivos menos ou mais conscientes. Nesse sentido, é preciso entender como a poesia de língua inglesa participa do conjunto da obra da autora, sendo mais do que um período de exceção, mas parte fundamental de um projeto poético:

Os anos nos Estados Unidos para Rose *Ausländer*, apesar da opinião geralmente difundida, não foram apenas quase 18 anos de dificuldades, solidão e alheamento. Ela partiu para lá com um idioma poético e retornou com outro, o que em parte se deve ao choque da experiência de sofrimento no gueto em Czernowitz, bem como ao encontro em Paris, em 1957 com Paul Celan, mas não menos aos novos estímulos que a poeta recebeu do outro lado do Atlântico. (CANDIDA, 1999, p. 97, tradução nossa)²⁵

Os poemas de língua inglesa são imprescindíveis para uma compreensão mais aprofundada da obra da autora, além de ecoarem e estarem intrinsecamente relacionados ao restante de sua produção. Esta, por sua vez, se deu a partir do retorno da poeta à Europa, para viver em Düsseldorf, na Alemanha. Assim como Nova York, a cidade alemã também foi um dos polos de imigração das populações judaicas do leste europeu. Antes disso, considerou ainda viver em Viena e em Israel, mas a perspectiva de vida em ambos os destinos a

25 No original „Die amerikanischen Jahre sind für *Ausländer*, trotz der fast allgemein verbreiteten Meinung, nicht nur eine einzige, fast achtzehnjährige Klammer voll Gram, Einsamkeit und Entfremdung gewesen. Sie ist mit einem poetischen Idiom hingefahren, um mit einem anderen zurückzukehren: was zum grossen Teil dem Schock der in Czernowitzer Getto erlittenen Erfahrung zu 'verdanken' ist, sowie der Pariser Wiederbegegnung 1957 mit dem Landesgenossen Paul Celan, aber nicht weniger den neuen Anregungen, die sie jenseits der Atlantik empfangen hat“.

frustraram (BRAUN, 2006, p. 106-108). Nos primeiros anos de seu retorno a Europa, a poeta realizou uma série de viagens para países como Itália, Suécia e França, assim como também retornou a Nova York. Mais tarde, por motivos de saúde, se estabeleceu de vez em na cidade alemã, levando um estilo de vida recluso, apesar de seu real desejo fosse viver em Munique (BRAUN, 2006, p. 138). É nesse contexto que recebe maior notoriedade, publica a maior parte de seus livros e recebe prêmios literários. A partir de 1980, passa a ser publicada pela Editora *Fischer*, uma das maiores da Alemanha até hoje, recebendo, alguns anos depois, uma edição de suas obras completas, fatos que muito contribuíram para a recepção de seu trabalho. Em 03 de janeiro de 1988 faleceu em Düsseldorf, onde vivia no *Nelly-Sachs Haus*²⁶.

26 Nelly Sachs (1891-1970) foi uma das mais importantes poetisas de língua alemã do século XX, vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 1966. Sua obra está diretamente ligada a memória dos mortos da *Shoah*. De acordo com a biografia de Braun (2006, p. 105-106), Ausländer manteve uma breve correspondência com Nelly Sachs e tentou visitá-la na Suécia, onde vivia, porém não conseguiu encontrá-la em vida.

3 MULTILINGUISMO E TRADUÇÃO: QUESTÕES TEÓRICAS

3.1 MULTILINGUISMO COMO FENÔMENO LITERÁRIO

3.1.1 O problema terminológico

De modo genérico, bilinguismo e/ou multilinguismo pode ser entendido como o emprego de duas ou mais línguas em uma comunidade falante ou por um indivíduo. Baker (2001, p. 2), discutindo sobre educação bilíngue, distingue entre “bilinguismo de grupo” e “bilinguismo individual”. No primeiro caso, o fenômeno é encontrado em determinadas regiões, como, por exemplo, os falantes de basco na Espanha, ou espalhados ao longo de um amplo território, como as comunidades chinesas nos Estados Unidos. Já no segundo caso, trata-se da posse e do emprego individual de duas línguas ou mais. Segundo Baker (2001, p. 3), as atitudes dos indivíduos diante de uma língua minoritária podem afetar a manutenção, preservação, mudança ou morte desse idioma. Empregando as definições de Valdés e Figeroa (1993 citado por BAKER, 2001, p. 3), o autor classifica sujeitos bilíngues a partir das seguintes categorias: a) idade (relativo ao desenvolvimento do bilinguismo no indivíduo), b) habilidade (incipiente/receptora/produtiva), c) equilíbrio entre as línguas (relativo ao predomínio ou não de uma língua nas diversas situações de uso), d) desenvolvimento (ascendente [a segunda língua está em desenvolvimento] ou recessivo [uma língua está em desuso]), e) contextos de uso e f) bilinguismo circunstancial ou eletivo. Na última categoria, busca-se separar indivíduos que aprendem uma língua em função de contingências, necessidades e demandas sociais, políticas ou históricas (bilinguismo circunstancial) — como o caso de imigrantes que precisam aprender a língua do país-alvo para sobreviverem na sociedade para qual se deslocaram — daqueles que aprendem uma língua por escolha, por exemplo, frequentando o sistema escolar.

Apesar de classificações do tipo serem úteis instrumentos de análise do fenômeno, Baker (2001, p. 3) reconhece suas limitações. Como afirma, os diferentes termos da área, tais como “habilidade linguística”, “competência linguística”, “realização linguística”²⁷, entre outros, não estão precisamente definidos, e diferentes autores tendem a adotar sentidos e distinções específicas, de modo que é “difícil decidir quem é ou não é bilíngue” (BAKER,

²⁷ No original, respectivamente, *language ability*, *language competence*, *language performance*. Na mesma passagem, Baker ainda cita *language achievement*, *language proficiency* e *language skills*.

2001, p. 6, tradução nossa)²⁸. Como afirma Pascale Casanova: “nenhuma noção deste campo (língua materna, bilinguismo, dialeto) está firmemente estabelecida” (2021, p. 22). Assim, a questão terminológica não está claramente resolvida e noções amplas de bilinguismo são geralmente assumidas, variando conforme o fenômeno observado, os atores sociais envolvidos e o contexto histórico analisado. Como nos lembram algumas narrativas míticas, como a da Torre de Babel, a diversidade de línguas é uma constante na história da cultura. São notórios e numerosos os casos de bilinguismo e seus desdobramentos políticos, sociais e culturais. Poderíamos citar, apenas a título de exemplo, a forma como o bilinguismo das elites letradas da Antiga Roma contribuiu no processo de aculturação dos produtos culturais gregos, seus artifícios retóricos e sua visão de mundo. Da mesma forma, o bilinguismo foi uma toante ao longo da Idade Média e da Renascença europeia, quando, após a queda do Império de Roma, no século V, a dialetização em grande escala do latim falado originou as línguas neorromânicas, que coexistiam com o latim, ainda compreendido pelas elites letradas, até pelo menos o século XIV, considerada ainda a língua de maior prestígio retórico (CASANOVA, 2021, p. 33). Deve-se salientar que o contexto bilíngue não implica a convivência pacífica e hierarquicamente igualitária entre duas línguas ou variantes de uma mesma língua. Casanova, estudando a emergência do francês como língua nacional, demonstra como a relação entre línguas é frequentemente caracterizada pela luta por prestígio, poder social e dominação linguística. Lembrando do sociolinguista Charles Ferguson, afirma:

Ele mostrou — ao focar apenas em variedades da mesma língua — que o uso de cada um dos dialetos ou línguas diferentes era socialmente diferenciado, ou que era classificado de acordo com a importância social dada à ação da enunciação. Nem ele nem seus sucessores jamais mencionaram ou pronunciaram a palavra “dominação” linguística, mas é disso que se trata. Ferguson interessou-se pelo uso do árabe clássico e dialetal no Egito; do suíço-alemão e do alemão na Suíça, do crioulo haitiano e do francês no Haiti e pelos usos diferenciados que existiam na Grécia entre a catarévussa e a demótica (onde apenas a língua demótica é usada atualmente). Ele chamou de *High* (H-alta) a variedade que servia para todas as situações socialmente nobres e prestigiosas e *Low* (L-baixa) a variedade que servia em todas as situações privadas e orais. (CASANOVA, 2021, p. 35)

Assim, a classificação de Ferguson entre variedades *High* e *Low*, ainda hoje presente em estudos sobre o tema, revela como o bilinguismo pode também ser um índice da dependência linguística, do maior prestígio social e cultural de uma língua ou variante sobre outra, a qual, por sua vez, acaba submetida à autoridade daquela (CASANOVA, 2021, p. 22).

28 No original: “So far, it has been suggested that deciding who is or is not bilingual is difficult”.

No contexto da quarta fase da globalização, bilinguismo e multilinguismo continuam presentes e constituem a maioria das sociedades humanas. Ser bilíngue ou multilíngue não é a aberração suposta por muitos (principalmente, talvez, por aqueles que vivem na Europa e na América do Norte e falam uma “grande” língua), ao contrário, é uma necessidade normal e comum para a maior parte do mundo hoje. A perspectiva monolíngue com frequência é, infelizmente, consequência da posse de uma poderosa “língua de ampla comunicação”²⁹, como são rotulados o inglês, o francês, o alemão, o espanhol e outras línguas de maior influência econômica, política e cultural. Essa miopia linguística é por vezes acompanhada de uma estreita consciência cultural e reforçada por políticas estatais que, em sua maioria, elevam uma única língua ao status de oficial (EDWARDS, 1994, p. 1). Baker (2001, p. 41) reforça essa posição, sublinhando como, no atual contexto de mídias de massa, expansão comunicativa, intensificação do deslocamento internacional, emigração e economia globalizada, bilíngues estão presentes em todo o mundo, em diversas classes sociais e faixas etárias. Estima-se que cerca da metade ou $\frac{2}{3}$ do mundo, hoje, sejam bilíngues. Longe de viverem isoladamente, sujeitos bilíngues frequentemente vivem em comunidades linguísticas, redes e em contato com outros falantes de uma região. Nesses contextos, frequentemente existem divisões sociais entre uma língua minorizada e/ou não oficial, falada entre os membros da comunidade, e uma língua ampla e/ou oficial, empregada nos contatos formais e com a comunidade externa, constituindo casos de diglossia.

Do mesmo modo que os critérios que procuram estabelecer o conceito de bilinguismo, a separação entre bilinguismo e multilinguismo é porosa. Mais do que apenas o número de línguas — como o bilinguismo sendo relativo a duas línguas e o multilinguismo relativo a mais de duas ou três —, multilinguismo é sobretudo associado a um fenômeno social, para além da dimensão estritamente individual. John C. Maher define-o da seguinte forma:

Multilinguismo (latim *multus* + *lingua* “muitas” e “língua”) é uma situação social envolvendo grupos ou comunidades que se comunicam, com variada proficiência, em mais de uma língua, em adição a uma língua nacional ou padrão. Isso se chama “multilinguismo social”. De modo similar, “multilinguismo individual” ou “bilinguismo” significa a habilidade de uma pessoa em usar duas línguas (bi + lingual, latim *bilinguis* “duas línguas”) separadamente ou misturando-as, com variados graus de competência. (MAHER, 2017, p. 3, tradução nossa)³⁰

29 A terminologia é de Edwards (1994, p. 1).

30 No original: “*Multilingualism (Latin multus + lingua ‘many’ and ‘language’) is a social situation involving groups or communities who communicate, with varying proficiency, in more than one language, in addition to a national or standard language. This is called ‘societal multilingualism’. Similarly, ‘individual multilingualism’*”

Nota-se que, apesar de Maher admitir a noção de “multilinguismo individual”, foca-se na definição de multilinguismo como fenômeno social, na direção do que afirma um pouco antes: “Multilinguismo é o cruzamento de línguas entre fronteiras de nações, continentes e culturas” (MAHER, 2018, p. 3, tradução nossa)³¹. Em um livro um pouco anterior, Yildiz oferece um panorama do uso conceitual que a literatura especializada empregou.:

Ao longo deste livro, uso “multilinguismo” como um termo guarda-chuva que pode se referir a diferentes fenômenos linguísticos envolvendo duas ou mais línguas [...]. Tais definições são importantes uma vez que não existe nenhuma terminologia coerente, acordada, seja dentro ou entre disciplinas específicas (ou línguas). Linguistas anglófonos, por exemplo, tendem a usar o termo “multilinguismo” referindo-se a questões de nível macro (por exemplo, processos de mudança e morte de línguas) e “bilinguismo” referindo-se a questões linguísticas envolvendo falantes individuais ao nível micro (por exemplo, o estudo de *code-switching*), ainda que empreguem por vezes esses termos para distinguir o número de línguas envolvidas (Clyne, “Multilingualism”). A terminologia nos estudos literários e culturais é ainda menos estabelecida. Ela inclui o tradicional “poliglota”, que é comumente reservada às habilidades linguísticas das elites intelectuais — lembre dos renascentistas — e está associada ao cosmopolitismo de elite. Os termos guarda-chuvas mais frequentes no contemporâneo são “bilíngue” (veja Sommer, *Bilingual Aesthetics*; Coutivron, *Lives in Translation*) e “multilíngue” (veja Sollors, *Multilingual America*; Schmeling e Schmitz-Emans, *Multilinguale Literatur*). Desses, “bilíngue” tende a ter maior conotação política, ao menos nos Estados Unidos, e está associado com a situação linguística de imigrantes e minorias — lembre de “educação bilíngue”. Outras cunhagens com definições variadas incluem (mas não se limitam a) “polilíngue”, “interlíngue”, “plurilíngue” ou “translíngue” [...]. Essa diversidade atesta o estado evolutivo do campo e a grande variedade de fenômenos que ele inclui. (YILDIZ, p. 2012, p. 212-214, tradução nossa)³²

or ‘bilingualism’ means a person’s ability to use two languages (*bi* + *lingual*, Latin *bilinguis* ‘two-tongued’), separately or mixed, with varying degrees of competence”.

31 No original: “Multilingualism is languages crossing the boundaries of nations, continents, and cultures, like Spanish in Europe and the America”.

32 No original: “Throughout this book, I use ‘multilingualism’ as an umbrella term that can refer to different linguistic phenomena involving two or more languages [...]. Such definitions are necessary since there is no coherent, agreed-upon terminology, either within or across specific disciplines (or languages). Anglophone linguists, for example, tend to use the term ‘multilingualism’ when referring to language issues at the macro level (i.e., processes of language change and language death) and ‘bilingualism’ when referring to language issues involving individual speakers at the micro level (i.e., the study of *code-switching*), although they sometimes also employ these terms to distinguish the number of languages concerned (Clyne, ‘Multilingualism’). Literary and cultural studies terminology is even less settled. It includes the traditional ‘polyglot,’ which has usually been reserved for the linguistic abilities of intellectual elites —think Renaissance humanists— and is closely associated with elite cosmopolitanism. The more frequent contemporary umbrella terms are ‘bilingual’ (see Sommer, *Bilingual Aesthetics*; Courtivron, *Lives in Translation*) and ‘multilingual’ (see Sollors, *Multilingual America*; Schmeling and Schmitz-Emans, *Multilinguale Literatur*). Of these, ‘bilingual’ may carry a greater political connotation, at least in the United States, as it is associated with the linguistic situation of immigrants and minorities —think ‘bilingual education.’ Further coinages with widely varying definitions include but are not limited to ‘polylingual,’ ‘interlingual,’ ‘plurilingual,’ or ‘translingual’ [...]. This diversity testifies to the evolving state of the field and the great variety of phenomena that it includes”.

Ressaltemos, ainda, que a própria definição do que é uma língua é frágil. Sabemos que a questão é mais motivada por demandas políticas, históricas e sociais, relacionadas ao prestígio e a dominação de determinadas variações linguísticas em relação a outras na *república mundial das letras*, para usar a noção de Casanova (2021), do que por propriedades intrínsecas a um *corpus* linguístico bem definido. Assim, o estabelecimento de onde termina uma língua ou dialeto e onde começa outra em uma situação de multilinguismo ou bilinguismo é discutível. Desfazer-nos do mito da língua como entidade independente permite-nos perceber que toda variação, *corpus* e estrutura linguística ou produção enunciativa é formada por outras línguas, é fruto de diferentes influências históricas que inserem o falante em outras vozes que não a dele. Assim, a contraposição estanque monolinguismo vs. multilinguismo é problemática, sendo mais produtivo pensar na heteroglossia de toda língua ou de toda produção enunciativa, isto é, nas diferentes línguas que a perfazem (MAHER, 2018, p. 17).

3.1.2 A escrita multilíngue

O interesse da sociolinguística e da linguística cognitiva pelo fenômeno do bilinguismo e do multilinguismo na segunda metade do século XX despertou, em nossa área, o interesse pela presença e o significado desses fenômenos na literatura. Após o livro do professor Leonard Forster, *The Poet's Tongues*, publicado em 1968 — no qual analisa o fenômeno do multilinguismo na poesia de diferentes épocas — são inúmeras as publicações, sobretudo a partir da década de 1990, preocupadas com o tema. Foram e são estudadas formas antigas ou mais recentes do cruzamento entrelínguas na literatura e como isso foi e é mobilizado para fins políticos e estéticos³³. Desde o bilinguismo medieval entre o latim e os vernáculos e a ascensão destes durante o Renascimento, conforme o prestígio do latim deslocava-se para funções específicas cada vez mais limitadas, são diversas as facetas do multilinguismo ao longo da história da literatura no Ocidente, e, por conseguinte, variados os problemas, os desdobramentos e as formas de aparecimento do fenômeno.

³³ Segundo Yildiz (2012, p. 15) é a partir dos anos 1990 que o multilinguismo torna-se uma questão premente nos estudos linguísticos e literários. Desde então, são inúmeras as publicações sobre o tema, sejam monografias, volumes temáticos e coleções. Yildiz destaca algumas publicações de maior influência, como *Extraterritorial*, de George Steiner [1971], *Modernism and Culture Transfer* [1989], de Yael S. Feldman e *Mehrsprachigkeit in der Literatur* [2004], de Georg Kremnitz.

Poderíamos citar, como exemplos históricos dos desdobramentos do multilinguismo na história da cultura e do pensamento, a nacionalização das assim chamadas línguas maternas, no contexto do projeto romântico na Europa, o entrecruzamento linguístico como artifício estético e político empregado pelos modernismos do começo do século XX e, mais recentemente, o caso das literaturas pós-coloniais ou decoloniais e suas significações políticas. Em geral, nota-se que, apesar poderem compartilhar contextos históricos similares, cada situação de multilinguismo literário possui particularidades irreduzíveis, que estão ligadas às circunstâncias estéticas, literárias, identitárias, sociais, imigratórias de cada autor e autora, o que dificulta categorizações ou taxonomias mais amplas que não acabem sendo, por vezes, insatisfatoriamente genéricas.

Alguns casos notórios de multilinguismo literário, frequentemente lembrados pela literatura especializada, são dos escritores e escritoras Elsa Triolet (1896-1970), Emine Sevi Özdamar (1946-), Joseph Brodsky (1940-1996), Kateb Yacine (1929-1989), Petrarca (1303-1374) Rainer Maria Rilke (1875-1926), Samuel Beckett (1906-1989), Vladimir Nabokov (1899-1977) e Yoko Tawada (1960-). Há também o caso dos “monolíngues translíngues”, como denomina Kellman (2000, p. 22), isto é, escritores que se assentam, literariamente, em uma língua diferente da materna, por vezes aprendida tardiamente. Entre estes, cita-se os exemplos de Adalbert von Chamisso (1781-1838), Elias Canetti (1905-1994), Isaac Asimov (1920-1992) e Joseph Conrad (1857-1924).

Como relembra George Steiner, para a teoria romântica, o escritor é aquele que encarna o gênio da língua materna, considerado um mestre desta, influenciando-a radicalmente e refletindo na vida da língua sua própria presença (STEINER, 1990, p. 15). A essa aceção etnocêntrica, Steiner contrapõe o argumento de que “boa parte da literatura europeia conhecida tem por trás dela a pressão ativa de mais de uma língua” (STEINER, 1990, p. 15). O crítico vai além e sugere que o multilinguismo está na base de textos e exemplos clássicos da literatura ocidental:

Eu argumentaria que parcela considerável da poesia de Petrarca a Hölderlin é “clássica” em um sentido muito material: representa um longo ato de *imitatio*, uma tradução interna para o vernáculo pertinente de modos gregos e latinos de expressão e sensação. Correntes literais de grego, latim e italiano deslocam-se pelo inglês de Milton. A perfeita concisão de Racine depende, em parte, do eco consumado da passagem de Eurípides — um eco plenamente presente na mente do poeta e supostamente também, pelo menos em algum grau, na mente de seu público letrado. O bilinguismo, no sentido de uma fluência igualmente expressiva na língua materna

e em latim e/ou francês, era regra, mais do que exceção, entre a elite europeia até o final do século XVIII. (STEINER, 1990, p. 15-16)

Textos e projetos literários que transformaram os horizontes das línguas e da literatura europeia já estavam, desde então, inseridos em um contexto plurilinguístico que se refletiu na matéria textual e é grande a importância (no que diz respeito às consequências) que tais textos tiveram na emancipação das línguas e do saber literário moderno. Em seguida, como afirma Steiner, é posteriormente que o sentido do escritor bilíngue ou multilíngue ganha a conotação atual:

Para que o escritor se tornasse bilíngue ou multilíngue na acepção moderna, foi necessário que ocorressem autênticas alterações de sensibilidade e condição pessoal. Estas são visíveis, talvez pela primeira vez, em Heine. Valores binários caracterizam sua vida. Ele era um judeu com formação cristã e uma concepção voltariana de ambas as tradições. Sua poesia modula continuamente de uma ênfase romântica-conservadora para uma ênfase satírica, radical. A política e a disposição pessoal fizeram dele um viajante através da Europa. Essa condição determinou sua igual fluência em francês e em alemão e deu a sua poesia alemã um caráter particular. (STEINER, 1990, p. 16)

Steiner vê em Heinrich Heine (1797-1856) o princípio do bilinguismo literário moderno. Para o crítico, a disposição plurilinguística do poeta está diretamente relacionada a “alterações de sensibilidade e condição pessoal”, mais precisamente nos “valores binários” de sua vida. Comentando as raízes e as práticas do bilinguismo em Oscar Wilde (1854-1900), Samuel Beckett e Vladimir Nabokov, dentre outros escritores modernos — assim como os diversos questionamentos, do ponto de vista da estética literária, da tradução e da ciência neurológica³⁴ —, Steiner identifica o escritor bilíngue ou multilíngue com a “época do refugiado”: “parece apropriado que os que criam arte em uma civilização de quase barbárie que gerou tantos desabrigados, que arrancou línguas e povos pela raiz, deveriam ser poetas bilíngues” (STEINER, 1990, p. 21). Época essa que está intrinsecamente ligada ao modernismo literário:

Mas o escritor como polímata linguístico, ativamente à vontade em várias línguas, é algo muito novo. É um fato de enorme interesse que as três figuras de provável gênio na ficção contemporânea — Nabokov, Borges e Beckett — tivessem uma fluência virtuosística em várias línguas, que Nabokov e Beckett tivessem produzido

34 Analisando o caso de Nabokov, Steiner lembra que há uma série de questões que a prática bilíngue na literatura envolve e que ainda demandariam investigações mais detalhadas, preocupadas com problemas instigantes para a área, como “a condição da imaginação multilíngue, da tradução internalizada, da possível existência de um idioma misto particular ‘debaixo’, ‘que vem antes’, da localização de diferentes línguas no cérebro articulado” (STEINER, 1990, p. 21).

importantes obras em duas ou mais línguas completamente diferentes. Suas implicações, até onde vai o novo internacionalismo da cultura, não foram bem apreendidas. Seu desempenho e, em grau menor, o de Ezra Pound — com sua deliberada inserção de línguas e alfabetos — sugerem que o movimento modernista pode ser visto como uma estratégia de permanente exílio. O artista e o escritor são turistas incessantes olhando as vitrines de todo o âmbito das formas disponíveis. As condições de estabilidade linguística, da autoconsciência local e nacional em que a literatura floresceu entre a Renascença e, digamos, a década de 50, encontram-se agora sob extrema tensão. (STEINER, 1990, p. 27)

Mais recentemente, os estudos do romanista alemão Ottmar Ette parecem respaldar a perspectiva de que o translinguismo literário é mais que mera exceção nas literaturas da segunda metade do século XX. Segundo afirma, a relação com a literatura para além das fronteiras nacionais (como aparece, por exemplo, em Hannah Arendt³⁵) é fundamental para combater os mecanismos de exclusão da crítica literária ligada à nacionalidade e à territorialidade (ETTE, 2018, p. 178). O ponto de vista tradicional da literatura como representação nacional, circunscrita a determinada fronteira geográfica e política, serviu como modo de exclusão de expressões que não se enquadravam nessas delimitações, como mostra o tardio reconhecimento da literatura produzida por exilados em diferentes tradições literárias. Porém, a transição para um ponto de vista sobre a literatura ancorado na língua, e não mais no território, trouxe consigo o questionamento sobre o que acontece quando a língua do escritor não é mais aquela dos “sons da mãe” (ETTE, 2018, p. 178), isto é, quando não é materna, mas apropriada:

A exclusão, sem dúvida, não se baseia mais aqui em uma territorialidade definida nacionalmente de qualquer forma, da qual os que serão excluídos não foram participantes ou a qual eles perderam. Baseia-se muito mais na apropriação de uma propriedade cultural móvel — precisamente, de uma determinada língua — como que por meio de um furto, sem estar assegurada por meio de uma genealogia direta, representada simbolicamente pela mãe [...]. A autenticidade de uma língua materna quase que nutrida pelo leite materno atua simultaneamente no sentido de uma autorização de autoria — ou em caso contrário, como recusa ao direito de acesso à autoria e à “legítima sensibilidade” (linguística) — por meio da comunidade linguística evidentemente “natural”. De acordo com um pensamento como esse, a literatura nacional está aberta aos *native speakers*, aos que nasceram dentro de uma língua (literária). (ETTE, 2018, p. 179)

Nesse caso, a exclusão não é mais territorial, senão cultural e genealógica. Seu objetivo é afastar do uso literário da língua aquele que não tem a legitimidade literária para tal, isto é, a ascendência autenticada e autorizada pela comunidade linguística, responsável

35 Ette refere-se à famosa declaração de Hannah Arendt de que a língua materna e a literatura de língua alemã são o que restou da vida na Alemanha. Cf. Baehr (2000, p. 12-13).

por delimitar quem se aproxima como nativo e quem se aproxima como estrangeiro da língua (ETTE, 2018, p. 179). Para além dos preconceitos que essa posição reúne, Ette localiza nesse discurso o problema da dominação linguística, que, como afirma, é “em primeira linha, uma questão de autorização do domínio sobre a língua — e com isso, principalmente, de autoria socialmente legitimada” (ETTE, 2018, p. 179). A dicotomia entre falante materno e falante estrangeiro, escritor materno e escritor estrangeiro, repete a mesma categorização territorial das literaturas nacionais e atrapalha a percepção de que a literatura não é intrinsecamente vinculada a qualquer dessas noções (ETTE, 2018, p. 180). Como afirma Ette, diferente do que se pressupõe, o objetivo do escritor fora de sua língua materna não é uma aproximação perfeita à língua-alvo, mas um fazer-algo-com-ela, isto é, participar da constante recriação da língua, provocando transformações de ordem lexical, ortográfica, sintática e morfológica (ETTE, 2018, p. 180). Analisando o caso de Yoko Tawada, o romanista defende que tais literaturas proporcionam aberturas dinâmicas de noções amplas (como língua, território, cultura) produzindo vetorizações que reformulam os sentidos estabelecidos e questionam perspectivas essencialistas:

Uma *écriture* monolingual demarcada territorialmente, estabelecida em um tempo contínuo e fazendo uso de apenas uma única língua (nacional) está aberta, sob forma de uma escrita oriunda do movimento entre os mundos, entre as línguas, às novas experiências estéticas que não podem ser comunicadas apenas em uma única língua. Decisiva é a produtividade de uma Área-EntreMundosLinguísticos dinâmica, móvel, que os textos de Tawada exploram atentamente, sem que a língua materna seja vista e colocada em cena como “natural” ou “própria” e a língua estrangeira como “estranha” e “distante”. Com isso, são esquematizadas não as condições de uma escrita na “terra de ninguém”, mas muito mais as forças criativas de um *EscreverEntreMundos*, as quais, a propósito, estão longe de poderem ser relacionadas com “apenas” um horizonte individual de experiências. Pois há muito tempo desenvolveram-se, entre as literaturas nacionais e as literaturas do mundo que não se deixaram reduzir a uma mera adição de literaturas nacionais, literaturas sem morada fixa, cujo significado — e este olhar para o futuro não é difícil — continuará crescendo no século XXI. (ETTE, 2018, p. 180-181)

As literaturas sem morada fixa, no sentido conceituado por Ette, ultrapassam as fronteiras homogeneizantes nacionais e linguísticas e permitem pensar a literatura em movimento e sobreposição, justapondo representações distintas inter-relacionadas, saltando entre locais e línguas, como montagens transponíveis e traduzíveis que ressignificam o que as forças homogeneizadoras procuram neutralizar. Em seu movimento heterotópico, essas literaturas permitem novos e incomuns acessos à língua, que a abrem para novos olhares e encenações performáticas e linguísticas. Inscrevendo-se na língua, em sua história e tradição,

o escritor sem morada fixa atualiza e desenvolve sobre as mais diferentes formas possíveis a(s) língua(s) em questão, tensionando culturais, locais, histórias e modos de expressão que adquirem sentidos antes inesperados para a matéria literária e histórica onde se encontra e com a qual lida. Como em movimento centrípetos e centrífugos, em direção ao centro e dele afastando-se, múltiplos contatos são traçados em ordens dinâmicas e sempre abertas, passíveis de deslocamentos, transferências e retraduições que deixam marcas e transformam os contextos em questão, dando forma a movimentos transculturais, isto é, que atravessam culturas e línguas e não se fixam em pontos determinados. Concluindo o ensaio, Ette afirma:

O único pertencimento (*nacionalidad*) de uma escritora ou de um escritor seria então a da própria língua — independentemente de ela seguir os sons e movimentos de uma língua materna ou de outra, de que tenha se apropriado. Esse desvanecer — se não bem desaparecer — da diferença entre “língua materna” e “língua estrangeira” está ligado às habilidades da língua e ao translingual Escrever-entre-diversas-línguas de uma literatura sem morada fixa. A sua oscilação produtiva, seus cruzamentos criativos possibilitam hoje as novas atualizações e escritas em um local (*F:(Ort = local) schreibungen*), da antiga promessa de felicidade da literatura. (ETTE, 2018, p. 199)

A dissolução entre a diferença da “língua materna” e da “língua estrangeira” com vistas à atopia de uma translíngua (sendo a última a língua do fazer literário), não fixada em essencializações extraliterárias, noções categóricas e reduzidas dos significados de língua, cultura e território, talvez também tenha algo a ver com a língua do poeta para Marina Tsvetáieva (1892-1941), conforme sua famosa asserção nas cartas que trocou com Rainer Maria Rilke:

Goethe diz em algum lugar que não se pode realizar nada de grandioso em uma língua estrangeira — e para mim isso sempre soou errado [...]. Escrever poemas já é traduzir, a partir da língua materna — para outra, não importa se o francês ou alemão. Nenhum idioma é [o] idioma materno [“Keiner Sprache ist Muttersprache”]. Escrever poemas é escrever segundo [“Dichten ist Nachdichten”]. É por isso que não entendo quando as pessoas falam de poetas franceses, russos, e assim por diante. Um poeta pode escrever em francês; não pode ser um poeta francês. Isso é ridículo. (TSVETÁIEVA citado por HELLER-ROZEN, 2010 p. 148)

Ao afirmar que nenhum idioma é materno, Tsvetáieva eleva o questionamento às noções essencialistas de língua materna, sugerindo a inexistência do idioma verdadeiramente ser nativo, ou, de outra forma, de que idioma materno existe, porém não pode ser único, particular e autônomo, destacável de outras estruturas culturais e linguísticas. Aliada à

concepção da língua como uma entidade aberta, afirma que “escrever poemas é escrever segundo” (*Nachdichten*), deslocando a escritura para uma atividade posterior, algo que acontece em relação a outra coisa, como o desdobramento de elementos anteriores, aos quais está ligada, mas em abertura. Foge, nesse sentido, à noção romântica do gênio criador. O poeta é, antes, um tradutor, o tradutor que, a partir de uma língua (nacional), traduz para a língua (literária), que não é nem uma língua nacional, nem uma língua em específico, senão a própria *écriture*. Em uma perspectiva translíngue e sem moradas fixas, Tsvetaïeva afirma que não há tal coisa como poeta francês, russo etc., mas que “um poeta pode escrever em francês”, o que difere de afirmar que este é um poeta francês. Comentando a passagem da poeta russa, sintetiza Heller-Rozen o que ela nos parece dizer:

Pode ser entendido no sentido paradoxalmente positivo implicado por sua forma lógica inegavelmente afirmativa. Pois “nenhum idioma é [o] idioma materno” (“Keiner Sprache ist Muttersprache”) não apenas sugere que “não há idioma materno”; também implica, bem literalmente, que “nenhum idioma *é* [o] idioma materno”; que há, em outras palavras, uma língua materna, mas que não é uma, da forma como que uma língua particular “não importa se francês ou alemão”) possa sê-lo. Pode muito bem ser o idioma no qual a poetisa — e não apenas ela — modela sua obra: uma língua simultaneamente única e múltipla, na qual a escrita e a tradução, o “escrever” e o “escrever segundo”, produção e reprodução, podem ser nitidamente diferenciados. Uma língua que não é nenhuma, assim um “idioma materno” pode ser o veículo último de toda fala: o elemento no qual cada língua, movida por uma música que ressoa para além de suas fronteiras, traduz a si mesma “por contra própria” e para “para uma outra, não importa se o francês ou o alemão”. (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 149)

3.1.3 A poeta entre dois mundos

Com alguma frequência Ausländer comentou o fato de ter escrito poesia em língua inglesa, mas sem oferecer maiores detalhes sobre o processo. O modo como abordou o assunto em alguns de seus textos sugere que o via como fruto do acaso ou destino, como que natural, esconso sob uma escolha sem razões objetivas. Como a questão aparece no texto em prosa *Tudo pode ser motivo* dá a tônica da forma como Ausländer tratou do assunto em algumas de suas manifestações: afirma que a poesia em língua inglesa surgiu de surpresa depois de alguns anos de silêncio, após a imigração aos EUA e o impulso do modernismo norte-americano. Em seguida as parcas informações, pergunta-se por que escreve desde 1956 novamente em alemão, ao que responde: “misteriosamente, como apareceu, desapareceu a musa inglesa. Nenhum outro pretexto externo causou o retorno à língua materna. Segredo do

subconsciente” (AUSLÄNDER citado por ABDALA JUNIOR, 2020, p. 222). Cerca de 10 linhas do ensaio de 4 páginas são dedicadas ao tema³⁶.

O relativo silêncio³⁷ sobre o próprio bilinguismo poético é interrompido por um documento. Trata-se do ensaio “*The Poet in Two Worlds*”, escrito em 1959 e ainda não publicado³⁸. Segundo afirma Bauer (2008b, p. 214), Ausländer escreve-o como preparação para uma entrevista à rádio WEVD de Nova York. Nele, a poeta reflete sobre sua relação com as diferentes línguas da sua dicção poética e tematiza o escritor que, nascido de outro idioma, é transplantado aos Estados Unidos. Segundo afirma no começo do ensaio, esse escritor precisa enfrentar o problema da influência do inglês em sua própria escrita. Sugerindo uma tipologia, haveria três opções para o escritor nessas circunstâncias: 1) continuar a utilizar a língua materna como língua literária e empregar a língua estrangeira apenas para questões do dia a dia. Segundo Ausländer, esse seria o caso de poetas que chegaram já maduros ao país estrangeiro e têm um estilo desenvolvido no seu idioma primeiro, como Thomas Mann (1875-1955) durante o exílio norte-americano. 2) Transplantar o talento poético para o novo solo e escrever somente em inglês. Nesse caso, o poeta geralmente chegou jovem ao novo país ao ponto de “enraizar-se no solo idiomático” (AUSLÄNDER, inédito, tradução nossa) do novo território. Como exemplo, cita o poeta Arthur Gregor [1923-2013], nascido na Áustria, mas que viveu nos Estados Unidos a partir dos 17 anos. Por fim, Ausländer elenca uma terceira alternativa, na qual se inclui:

3: De todo modo, ainda há uma terceira categoria de poetas e escritores que levam uma vida dupla: enquanto permanecem profundamente enraizados na língua original, absorveram a nova língua, seus sabores, ritmos, imaginário, mágica-verbal, ao ponto de se identificarem com essa língua-mundo. Como resultado natural, esse poeta é levado a expressar suas experiências poéticas também em inglês. (AUSLÄNDER, inédito, tradução nossa)³⁹

36 Refiro-me à edição em alemão do texto publicada em Ausländer (2012, p. 7-10).

37 Pretendemos demonstrar como Ausländer comenta, através de seus poemas, a relação de sua poética com as línguas das quais se constituiu e, por consequência, da sua própria relação com essas línguas. Por isso, o silêncio é apenas relativo.

38 Uma tradução do texto ao alemão por Nele Braun foi publicado e pode ser conferida em BRAUN (2018). Neste trabalho, utilizo-me, para as citações, do tiposcrito original, pertencente ao Heinrich-Heine Archiv. Agradeço ao arquivo pela generosidade de me conceder uma cópia do documento, assim como ao Helmut Braun, detentor de seus direitos, por me permitir citá-lo.

39 No original: “However, there is also a third category of poets and writers who lead a double life; While they remain deeply rooted in their original language, they have also absorbed the new language, English, its idiomatic flavor, rhythms, imagery, word-magic to the extent of identifying themselves with this language-world. As a natural result, this poet is moved to express his poetic experiences also in English”.

Segundo reflete, viver em inglês é absorver os sabores, ritmos, ideias da língua, deixar-se influenciar pelos influxos poéticos que ela promove no próprio corpo (linguístico e performático) do “eu”. Ausländer relaciona essa categoria de poetas a pessoas que levam uma vida dupla, ecoando algo das alterações de sensibilidade e de condição pessoal que sustentam e são o motivo do bilinguismo poético para Steiner (1990, p. 10). Essa vida dupla, como escreve, pressupõe a vida simultânea em dois mundos: enraizado no idioma original, o poeta é atravessado pelos afluxos sensíveis do idioma estrangeiro. Diferente de uma simples transposição, trata-se de uma vivência translinguística, na qual o encontro das línguas cria espaços intermediários que, não fixados, sobrepõem periodicamente as línguas sobre si.

A autora segue o texto contando a própria experiência. Afirma que, no momento, há 10 anos, não havia escrito em qualquer outro idioma que não fosse o alemão, mas lembra, com ironia, que seu primeiro livro (*Der Regenbogen*, de 1939) foi publicado na Romênia e não pôde sair na Alemanha e na Áustria naquele momento. Após comentar seu retorno aos EUA em 1946, afirma:

De repente e de forma inesperada, há cerca de 10 anos, senti uma urgência irresistível de escrever em inglês, e assim o fiz. Com maiores ou menores intervalos, venho escrevendo poesia inglesa/poesia em inglês [*English poetry*] desde então, e durante meus “períodos em inglês” sou — com poucas exceções — incapaz de escrever em alemão, e vice-versa. Me tornei, a esse respeito, uma “personalidade dividida[”], mudando de um plano linguístico para outro. Isso, no entanto, não implica que o processo de mudança seja indolor. Ainda que tenha vindo de modo natural e não deliberado, estive e ainda está conectado com grandes dificuldades, problemas e dúvidas. Mas devo aceitá-lo como um fato psicológico (situação) que não posso mudar. (AUSLÄNDER, inédito, tradução nossa)⁴⁰

Segundo Bauer (2008b, p. 215), neste ponto do ensaio Ausländer reafirma o bilinguismo poético como ato irracional, de acolhimento e de identificação espontânea à língua inglesa. Coaduna-se, assim, com o que havia afirmado anteriormente sobre a terceira categoria de poetas extraterritoriais. Em seguida, Ausländer faz algumas observações sobre sua relação emocional e sensível com a língua inglesa e alemã:

40 No original: “Suddenly and unexpectedly, about 10 years ago, I had the irresistible urge to write a English poem, and did so. With shorter or longer intervals, I have been writing English poetry ever since, and during my ‘English periods’ I am – with a few exceptions – unable to write in German, and vice versa. I have become, in this respect, a ‘split personality [’], shifting from one language plane to the other. This, however, does not imply that this shifting process is a painless procedure. While it came to me quite naturally and not at all deliberately, it nevertheless, was and still is connected with great difficulties, problems and doubts. But I must accept it as a psychological fact (situation) which I cannot change”.

[(Se você me perguntar se minha escrita alemã ou inglesa me satisfaz mais, devo honestamente dizer que a língua alemã — e consequentemente a poesia alemã — está mais próxima do meu mundo emocional, mas tudo o que faço é seguir meu impulso (instinto) poético que me diz quando escrever inglês ou alemão. Deixo a língua me escolher ao invés de escolhê-la.)

Tanto quanto alguém pode ser o crítico de si mesmo, creio que meu estilo alemão difere do meu estilo inglês e ambos passaram por mudanças. (AUSLÄNDER, inédito, tradução nossa)⁴¹

Nota-se como a relação com as línguas de sua poesia caracteriza-se pelas “alterações de sensibilidade e condição pessoal”, para novamente citar Steiner (1990, p. 10). Como afirma Bauer (2008b, p. 216) a escolha de palavras como “instinto”, “emoção”, “impulso” revela como o encontro com o inglês está associado com lados existenciais, emocionais e sublimados da experiência. Apesar disso, a reflexão impressionista reafirma o translinguismo como prática e modo de existência poética. Menos do que partir de uma posição definida, autodeclarada e orientadamente nacional, como autodefinir-se poeta de língua alemã ou de língua inglesa, enraizada na Europa ou na América, representante de uma tradição nacional ou outra, a (não) escolha de uma geolinguística é entregue à língua: é ela, em seus movimentos, afluxos, atravessamentos, que leva o poeta ao poema. Nessa escolha, o poeta coexiste em vida dupla, absorvendo, habitando a língua segunda (e sendo habitado por ela) enquanto está profundamente ligado à língua primeira. Um pouco mais adiante, no final de seu texto, Ausländer aparentemente muda de assunto e se põe a falar sobre técnica poética:

O cerne do poema, sinto, são METÁFORAS FRESCAS. A METÁFORA DEVE SER TÃO PRECISA QUANTO POSSÍVEL À SITUAÇÃO POÉTICA. A substância e a essência de um poema é, sugiro, não os assim chamados “conteúdos”, mas o tratamento poético de qualquer coisa que seja o conteúdo, é O ARRANJO BEM SUCEDIDO DE PALAVRAS E METÁFORAS AO CRIAR A VISÃO POÉTICA INTENTADA. Naturalmente, o poeta deve utilizar as técnicas que todo poema requer para atingir a forma desejada. Como você vê, não estou identificando técnica à forma. Forma é a “Gestalt”, a completa visão poética do poema, técnica é apenas o instrumento para alcançar a forma. (AUSLÄNDER, inédito, tradução nossa)⁴²

41 No original: “[/] If you ask me whether my German or English writing satisfies me more, I must honestly say that the German language – and consequently German poetry – is closer to my emotional world; but all I do is follow my poetic (instinct) impulse that tells me when to write English and when German. I let the language choose me rather than choosing the language.) As far as one can be one’s own critic, I think that my German style is different from my English style, and both have undergone change”.

42 No original: “The core of a poem, I feel, are FRESH METAPHORS. THE METAPHOR MUST AS PRECISELY AS POSSIBLE FIT THE POETIC SITUATION. The substance and essence of a poem, I suggest, not the so-called “contents”, but the poet treatment of whatever the contents happens to be, that is: THE SUCCESSFUL ARRANGEMENT OF WORDS AND METAPHORS IN CREATING THE INTENDED POETIC VISION. Naturally, the poet should use the techniques that every poem requires for achieving the desired form. As you see, I do not identify technique with form. FORM is the “Gestalt”, the complete poetic vision of the poem, technique only the instrument for achieving form”.

É possível perceber que a discussão sobre forma e técnica poética que Ausländer apresenta no último parágrafo do texto está relacionada à discussão anterior, sobre o poema em duas línguas. Como afirma Bauer (2008b, p. 219), a preferência demonstrada por metáforas precisas e arranjo de palavras é consoante a uma visão poética ancorada nos pressupostos estéticos do modernismo norte-americano, sobretudo no imagismo de Pound e no “comércio entre o velho e novo”, como T.S Eliot caracteriza a técnica poética nos “*Four Quartet*”. Além disso, a poesia de língua inglesa de Ausländer demonstra como o trabalho sobre a língua estrangeira alargou e enriqueceu seus horizontes poéticos, na medida em que a poeta participou diretamente da atualização dessa língua em seu “fazer-algo-com ela”, no vai e vem translingual de um movimento incessante que transforma a língua nas suas esferas sintáticas, lexicais e semânticas.⁴³ Neste processo, recria-se em movimentos conjuntos e contraditórios, dinâmicos, os poemas e as línguas, para alcançar as novas metáforas e novos modos de expressão pretendidos pela autora.

3.1.4 A perspectiva pós-monolíngue

Em “*The Poet in Two Worlds*”, ao identificar língua e mundo e declarar-se se uma “personalidade dividida”, que vive ao longo do encontro entre o alemão e o inglês, Ausländer encena um *EscreverEntreMundos*, como conceitualizado por Ottmar Ette (2018). Trata-se da figuração de uma escrita poética desidentificada dos limites nacionais, linguísticos, étnicos e territoriais que tradicionalmente molda a produção, a percepção e a inter-relação das literaturas mundiais. A exploração de espaços linguísticos e territoriais dinâmicos de produção nessa poética sem morada fixa abre horizontes mais amplos de identificação e permite a contestação de paradigmas românticos e excludentes. O translinguismo ativo em Rose Ausländer responde à questão da dominação e da legitimidade linguística que embasa políticas excludentes, as quais restringem o direito do fazer literário em determinada língua apenas aos falantes nativos, concedendo-lhes o direito de outorgar os representantes da cultura. Visões como essa são emblemáticas de um paradigma monolíngue de representação.

Como afirma Yasemin Yildiz em *Beyond the mother tongue* (2012), o surgimento do Estado moderno no século XVIII trouxe consigo um processo de “monolinguização” das diversas esferas e práticas sociais e culturais. Através da insistente identificação entre

⁴³ São vários os exemplos do tipo de invenção linguística e poética que a influência da língua inglesa desdobrou na escrita de Ausländer. Nos próximos capítulos deste trabalho espero exemplificar alguns deles.

instituições, comunidades e sujeitos, por meios de diferentes instrumentos de disciplinarização (como a escola moderna), uma paulatina, porém profunda, crença nas virtudes do monolinguismo como princípio organizador da realidade social e individual se instalou na Europa. Com a difusão do Iluminismo e, mais tarde, a reação do Romantismo, tomou lugar o processo de reificação da língua, o qual, em grande parte, molda nossa concepção até hoje. Uma língua passa então a ser vista como uma entidade demarcada, contável, com um nome, pertencente a um grupo de nações e identificada às idiossincrasias de seus falantes e a um território nacional (YILDIZ, 2012, p. 7).

O paradigma monolíngue embasou a naturalização da língua materna. Como relembra Yildiz (2012, p. 10), durante a idade média e o começo da idade moderna, “língua materna” referia-se à língua vernácula, normalmente aprendida em casa, em relação ao latim, que era então língua oficial e escolarizada. Com o desenvolvimento e institucionalização dos vernáculos e a progressiva desaparecimento do latim nas trocas linguísticas após o século XVII, o paradigma monolíngue aproveita-se para associar “língua materna” às novas concepções de família, maternidade, parentesco, nação e estado que surgiam no período e imbuir o conceito com alta carga emocional e afetiva (YILDIZ, 2012, p. 10). Mais do que uma metáfora, Friedrich Kittler mostrou que, por volta de 1800, mães burguesas incorporaram a tarefa de ensinar seus filhos a ler, de modo que a boca da mãe passou a ser o condutor central na produção de sons da língua materna, de onde surge uma associação direta entre o corpo materno, o som e as letras (KITTLER 1985 citado por YILDIZ, 2012, p. 12). A força ideológica entre a associação da língua materna e o afeto, emocionalidade e singularidade representados pela mãe ensinou a naturalização da língua. Progressivamente, a língua materna passou a representar as qualidades encontradas junto ao aconchego materno, e, como a própria mãe, é vista como insubstituível e geneticamente ligada ao sujeito, em certo sentido, sua própria criadora.

Para Yildiz (2012, p. 12), os mecanismos de essencialização da língua materna a transformaram parte de um “romance familiar”. Dada a extensão histórica e ideológica desses mecanismos nas representações das línguas, não é possível falar em multilinguismo como uma noção reificada, sem posicioná-la em relação, contato e contraste direto com o paradigma monolíngue, do qual, de certa forma, ela inclusive surge. Desse modo, Yildiz sugere uma perspectiva “pós-monolíngue” de reflexão. Isto é, trata-se de observar, anotar e refletir

práticas multilíngues que pretendam ultrapassar o paradigma monolíngue em contextos onde o romance familiar da língua materna ainda é o imaginário predominante:

Para capturar tanto o domínio corrente do monolinguismo como os movimentos incipientes que tentam superá-lo, introduzo o termo “pós-monolíngue”. Este “pós” tem, em primeiro lugar, uma dimensão temporal: significa o período desde a emergência do monolinguismo como paradigma dominante, o qual ocorreu no fim do século XVIII na Europa. Tal entendimento historicizado ressalta a diferença radical entre multilinguismo antes e depois do paradigma monolíngue, uma diferença negligenciada por estudos anteriores. Essa historização é necessária, como compreendo, porque a aparência do paradigma monolíngue muda substancialmente o sentido e a ressonância das práticas multilíngues. (YILDIZ, 2012, p. 4, tradução nossa)⁴⁴

A autora ainda afirma que, como o paradigma monolíngue espalhou-se em velocidades diferentes em diferentes contextos, o pós-monolinguismo deve ser entendido como um conceito flexível, situado e variável a depender das circunstâncias. Assim, o conceito não se aplica de modo algum apenas à Europa, mas alcança qualquer contexto onde o monolinguismo seja a forma dominante (YILDIZ, 2013, p. 4). Em seguida, ela esclarece:

Nesse sentido, o presente livro deve ser entendido como um estudo do funcionamento do paradigma monolíngue e das tentativas multilíngues de superá-lo. Visto por essa — flexível — lente temporal, “pós-monolinguismo” refere-se aos desdobramentos dos efeitos do monolinguismo e não à superação bem sucedida deste ou sua transcendência. Mas além de sua dimensão temporal, o prefixo “pós” também exerce função crítica, seja referindo à oposição ao termo que qualifica ou o potencial rompimento com ele, como em algumas noções de pós-modernismo. Neste segundo sentido, “pós-monolinguismo” joga luz nas lutas contra o paradigma monolíngue. Como nota Marianne Hirsch quanto ao termo “pós” em relação ao seu próprio termo “pós-memória”, o prefixo “reflete uma tensa oscilação entre continuidade e ruptura” (*The Generation of Post Memory*, 2012, p. 106). (YILDIZ, 2013, p. 4, tradução nossa)⁴⁵

44 No original: “To capture this ongoing dominance of the monolingual as well as the incipient moves to overcome it, I introduce the term ‘postmonolingual.’ This ‘post’ has, in the first place, a temporal dimension: it signifies the period since the emergence of monolingualism as the dominant paradigm, which first occurred in late eighteenth-century Europe. Such a historicized understanding underscores the radical difference between multilingualism before and after the monolingual paradigm, a difference that previous studies have neglected. This historicization is necessary, I argue, because the appearance of the monolingual paradigm substantially change the meaning and resonance of multilingual practices”.

45 No original: “It is in this sense that the present book should be understood as a study of the workings of the monolingual paradigm and multilingual attempts to overcome it, rather than as a study of multilingualism per se. Viewed through this —flexible— temporal lens, ‘postmonolingual’ refers to the unfolding of the effects of the monolingual and not to its successful overcoming or transcendence. But besides the temporal dimension, the prefix ‘post’ also has a critical function, where it refers to the opposition to the term that it qualifies and to a potential break with it, as in some notions of postmodernism. In this second sense, ‘postmonolingual’ highlights the struggle against the monolingual paradigm. As Marianne Hirsch notes with regard to the ‘post’ in her own term ‘postmemory,’ the prefix ‘reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture’ (‘The Generation of Postmemory’ 106)”.

O translinguismo que identificamos no ensaio “*The Poet in Two Worlds*” sugere uma aproximação à dinâmica de continuidade e de ruptura que o prefixo “pós” acarreta ao paradigma monolíngue. Menos do que referir-se ao multilinguismo reificado ou à transcendência do monolinguismo, a terceira categoria de escritores nos Estados Unidos refere-se ao multilinguismo *a partir* do monolinguismo. Vejamos, novamente, o que escreve Ausländer:

TERCEIRO: De todo modo, ainda há uma terceira categoria de poetas e escritores que levam uma vida dupla: **enquanto permanecem profundamente enraizados na língua original, absorveram a nova língua, seus sabores, ritmos, imaginário, mágica-verbal, ao ponto de se identificarem com essa língua-mundo.** Como resultado natural, esse poeta é levado a expressar suas experiências poéticas também em inglês. (AUSLÄNDER, inédito, grifo e tradução nossa)

Nessa categoria, com a qual Ausländer se identifica, a posição bilíngue do escritor emigrado é comparada a uma vida dupla. O poeta/escritor absorve a língua estrangeira *enquanto* permanece ligado à sua língua materna, vivenciando a experiência dupla e potencialmente múltipla proporcionada por línguas que se encontram e se transformam desse choque. Assim, podemos afirmar que a poeta descreve, a seu modo, uma situação próxima da perspectiva pós-monolíngue, na qual o monolinguismo da “língua original” é atravessado e parcialmente superado pela língua-mundo outra, seus influxos que oferecem, para o sujeito falante, olhares críticos sobre sua (do sujeito) condição linguística, ideológica e cultural.

Ainda, ao expressar a possibilidade de identificação com a língua da alteridade, Ausländer oferece outra perspectiva no que se refere à questão afetiva no paradigma monolíngue. Como afirma Yildiz:

A noção de uma “mãe” única insiste na predeterminação e na sanção social da língua como o local único de afeto e pertencimento, e ainda por cima tenta obscurecer a possibilidade de que línguas outras do que a primeira ou mesmo primária possam ter significado emocional. De todo modo, apesar dessas pressões externas, diferentes línguas podem deduzir, e de fato o fazem, diferentes investimentos afetivos e reações emocionais. (YILDIZ, 2012, p. 13, tradução nossa)⁴⁶

Mesmo que Ausländer confirme, no ensaio, que o alemão estaria mais próximo de seu mundo emocional — ao avaliar que o poeta e o escritor podem absorver os “ritmos,

46 No original: “The notion of the unique ‘mother’ insists on one predetermined and socially sanctioned language as the single locus of affect and attachment and thus attempts to obscure the possibility that languages other than the first or even primary one can take on emotional meaning. However, despite these strictures, different languages can and do elicit heterogeneous affective investments and emotional reactions”.

sabores, imaginários” de outra língua e, ao cabo, identificar-se com ela — um outro horizonte afetivo, diferente daquele da língua materna, é aberto. Lembremos que a escolha de palavras de Ausländer no ensaio, como “impulso”, “instinto” e “emoção” aproxima o fazer literário bilíngue e multilíngue a lados emocionais e existenciais que operam como matrizes da prática. Desse modo, ao dizer que “a língua me escolhe”, Ausländer reafirma que escrever em alemão ou em inglês é resultado de disposições afetivas indiscerníveis, as quais revelam investimentos afetivos e reações emocionais às línguas, preenchendo-as de potenciais significados que, para o paradigma monolíngue, *a priori* seriam legítimos apenas à língua materna. Dessa nova relação corporal com as línguas, tem-se a reorganização do tradicional romance familiar do paradigma monolíngue, o qual promove novas configurações e alternativas. Tais reorganizações produzem, conforme afirma Yildiz (2012, p. 12), novas concepções, para além da essencialização maternal, da relação entrelínguas e sujeitos e da origem dos laços afetivos daí advindos.

3.2 MAIS DE UMA LÍNGUA – PLURILINGUISMO E TRADUÇÃO A PARTIR DE BARBARA CASSIN

3.2.1 Breve panorama

Um dos nomes mais importantes para o debate contemporâneo sobre as articulações entre o multilinguismo e a tradução é o da filóloga e filósofa francesa Barbara Cassin. Influenciada pela virada linguística e com um trabalho centrado nas relações entre a retórica, a sofística e a filosofia, podemos localizar o interesse de Cassin sobre multilinguismo sobretudo a partir do lançamento do *Vocabulaire Européen des Philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*, conhecido no Brasil simplesmente como *Dicionário dos intraduzíveis*⁴⁷. Até o momento, somente uma parte do dicionário foi traduzida e publicada, recorte no qual podemos encontrar verbetes mais gerais sobre características e singularidades de diferentes idiomas, assim como entradas sobre termos e conceitos filosóficos dessas respectivas línguas.

47 A primeira edição do “*Vocabulaire Européen des Philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*” foi publicada em 2004 e é um amplo projeto coordenado pela filósofa. Menos do que mais uma enciclopédia filosófica, o dicionário parte da irredutível diferença das línguas em que se escreveu filosofia na Europa, para explorar, com verbetes, os *sintomas* dessa diferença, na esteira do *Vocabulário das instituições indo-europeias*, de Émile Benveniste. Para os nossos fins, será utilizado apenas o primeiro volume da tradução e adaptação do dicionário ao português brasileiro, publicada em 2018 sob a organização de Fernando Santoro e Luisa Buarque. Sobre o projeto de Cassin, assim como o projeto da tradução brasileira, que expande os horizontes do projeto original e inscreve a própria diferença “brasileira” nele, cf. Cassin (2018).

Entre as línguas presentes no dicionário estão: alemão, inglês, o árabe, espanhol, grego, latim, italiano, português, russo, entre outras. O objetivo principal do texto é ressaltar o papel proeminente do multilinguismo na produção filosófica, para evitar o *globish*⁴⁸ e o nacionalismo ontológico heideggeriano. Cassin coordenou o projeto do *Dicionário*, que também contou com a participação de cerca de 150 colaboradores, entre eles filósofos contemporâneos como Alan Badiou (1937-) e Éric Allenz (1957-).

Nos últimos 15 anos o multilinguismo se tornou uma das questões mais importantes para a produção de Cassin, e é possível encontrar seu engajamento sobre o tema em diversas entrevistas e textos. Em 2016, publica *Éloge de la traduction: Compliquer l'universal*, obra em que articula as relações entre a tradução e a diversidade de línguas. Nela argumenta que a tradução é um dos principais dispositivos para demonstrar a diferença fundamental das línguas existentes e que pensar a diversidade só pode se dar a partir dessa diferença. Desse modo, a tradução é, simultaneamente, um dos principais meios pelo qual o universal pode ser “complicado”, isto é, questionado, relativizado, retorcido. Vamos analisar, no próximo tópico, os principais pontos de Cassin neste e em outros livros no que concerne à diversidade linguística.

3.2.2 Da diversidade

Apoiada na reflexão de Wilhelm von Humboldt (1767-1835), Cassin defende que a linguagem se manifesta na diversidade. Trata-se, nesse sentido, de um pensamento pós-babélico, para o qual a queda da torre representa a transição da língua para as línguas, da única para as diversas:

Depois de Babel, com alegria! Trata-se de ouvir e de fazer ouvir que filosofamos em línguas: como falamos, escrevemos e – aqui está o ponto – como pensamos. Em palavras, com palavras que diferem segundo as línguas, não apenas no som, mas também no sentido, segundo o racionalmente pretendido (ou pretendidamente racional); coloquemos: universal-conceitual.

48 *Globish*, ou *global english*, é como Cassin nomeia a língua surgida de uma série de fenômenos de redução e simplificação da língua inglesa, os quais visam sua profusão em nível interacional, sobretudo nos contextos corporativos e mercadológicos. Para Cassin, o *globish* seria uma língua sem língua, no sentido em que se limita a ser uma língua de comunicação imediata e não de cultura. O aprendizado somente dessa língua de funcionamento internacional desestimula o aprendizado de outras línguas e, por consequência, de outras culturas. O risco, segundo a autora, é o de a predominância do *globish* reduzir as outras línguas a somente dialetos doméstico (CASSIN, 2016, p. 17).

Nunca me encontrei com a linguagem, só me encontrei com as línguas. (CASSIN, 2016, p. 30, tradução nossa)⁴⁹

O trecho citado explicita o propósito de Cassin de visar às palavras mesmas, isto é, evitar uma metafísica do conteúdo universal e transcendental para reafirmar que a língua, em sua materialidade, é a matéria da filosofia. Línguas e palavras que diferem entre si em som e sentido. Assim, se a filosofia é feita de palavras, não menos o é a literatura e a poesia. Escrever em diferentes línguas significa vivenciar e produzir diferentes experiências poéticas, irreduzíveis e singulares, que dizem respeito a diversidades que não se anulam. Ora, falar duas línguas, afirma Cassin (2019, p. 3) em outro texto, é uma forma de evitar que se imagine que só existe uma língua: a nossa.

Lembra-nos a filósofa que esse era precisamente o imaginário dos antigos gregos. Para eles, haveria uma correlação intrínseca entre a língua grega e o pensamento, isto é, a língua era o próprio pensamento em palavras. Essa correlação é bem expressa pelo conceito de *logos*, que significa, simultaneamente, aquilo que é dito e aquilo que é pensado, porém o faz, segundo Cassin “sob a forma de uma língua singular que se diz e se pensa como universal, a saber, o grego” (2016, p. 32, tradução nossa)⁵⁰. Desta correlação pressupõe-se que falar bem — isto é, manejar as técnicas retóricas — significa pensar bem. Por isso, aqueles que não falam grego seriam, conseqüentemente, aqueles que também não pensam de acordo com os pressupostos do *bem pensar* do mundo helênico. Seriam, assim, bárbaros, aqueles cuja língua é um balbúcio incompreensível. Logo, bárbaros seriam todos os que estão à margem do *logos*, e disso Cassin conclui duas conseqüências. A primeira é que a noção de bárbaro complementa a de *logos*, na medida em, para os gregos, se é homem somente quando se é dotado de *logos*, enquanto aquele não dotado de *logos* é bárbaro (CASSIN, 2016, p. 34). A segunda conseqüência é que, diante do monolinguismo universalista imposto pelo *logos*, a tradução permite experimentar (pelas dissonâncias terminológicas e sintáticas que coloca em contato) a força e a inteligência da diferença das línguas (CASSIN, 2016, p. 40)⁵¹.

49 No original: « *Après Babel, avec bonheur ! Il s'agit d'entendre et de faire entendre qu'on philosophe en langues : comme on parle, comme on écrit, et – c'est là le point – comme on pense. En mots, avec des mots qui diffèrent selon les langues, non seulement quant à leur son, mais aussi quant à leur sens tel que rationnellement prétendu (ou prétendument rationnel), mettons : universel-conceptuel.* ».

Je n'ai jamais rencontré le langage, je n'ai rencontré que des langues ».

50 No original, a passagem inteira: « *Le mot dit ensamble et noue, dans une co-appartenance inquestionnable (magique comme un tour de passe-passe ou comme une performance), le langage et la pensée, mais il le fait sous la forme d'une langue singulière qui se dit e se pense comme universelle, à savoir la langue grecque ».* ».

51 A reflexão de Cassin toma um trajeto mais complexo do que expomos aqui, de maneira sumária. Dentre os pontos pelos quais perpassa, a filósofa explana sobre o problema entre a categoria de bárbaro, estrangeiro e escravo na antiga Grécia, cf. Cassin (2016, p. 33-40).

Constituiu essa inteligência a noção de que as línguas, em suas diferenças, designam mundos diferentes. Mundos que não são incompatíveis nem radicalmente opostos, mas estão em ressonância uns com os outros e não podem ser simplesmente sobrepostos (CASSIN, 2019 p. 7). Há nessa noção a perspectiva de que a língua não se reduz a signos, mas é uma ampla relação entre estes e os significantes, a significação, a cultura e o pensamento. Para Cassin, a diferença das línguas não é sinônimo de mundos incomunicáveis, isto é, não significa segregação, senão modos de *se abrir* ao mundo:

Portanto, eu acredito que a palavra trabalha a coisa, a faz de uma certa maneira. Peguemos *khairé*, a palavra grega para saudação. De modo algum ela significa *bonjour*, nem *good morning* ou *welcome*, ela afirma muito literalmente: “aproveite, tenha prazer, regozije-te”. Quando se saúda nessa língua, não se diz “bom dia” ou “tenha um bom dia”, se diz “aproveite”, não é a mesma coisa! É um mundo que se esboça a partir disso. Quando um falante de latim encontra ou despede-se de outro falante de latim, ele diz: *Vale*, “fique bem”, “fique em boa saúde”. É ainda assim um outro mundo. Quando se diz “bom dia” em hebreu ou árabe, se diz *shalom*, *salam* “que a paz esteja convosco”. O mundo se abre de maneira totalmente diferente de acordo com a língua se um diz “tenha um bom dia”, “aproveite”, “fique bem” ou “que a paz esteja convosco”. Isso é o que considero o mais interessante na diferença entre as línguas: como cada uma delas como que esboça um mundo ou uma visão de mundo, e como esses mundos entram em contato. (CASSIN, 2019, p. 7-8, tradução nossa)⁵²

É importante sublinhar a abertura a mundos possíveis que a pluralidade linguística encena, pois o lugar da tradução é um dos pontos de contatos entre as línguas, das fendas entre as fronteiras, da passagem entre as palavras. Ela habita as lacunas existentes entre formas de ver o mundo que não se sobrepõem, mas significam diferentes formas de “se abrir” a ele. Daí afirma a filósofa que o intraduzível “é sintoma da diferença das línguas” (2019, p. 19, tradução nossa)⁵³. Em todo caso, porém, a diferença entre as línguas deve ser relativizada, evitando-se, como afirma Cassin, o “nacionalismo ontológico” (CASSIN, 2016, p. 60) e a essencialização do “*génie des langues*” (CASSIN, 2016, p. 198), ou seja, a atribuição de

52 No original: « *Pourtant, je crois que le mot travaille la chose, la fait être d'une certaine manière. Prenons khairé, le mot grec qu'on utilise pour saluer. Il ne signifie pas du tout bonjour, ni good morning ou welcome, il veut dire très littéralement 'jouis, prends plaisir, réjouis-toi'. Quand on se salue dans cette langue, on ne dit pas 'passe une bonne journée' ou 'que le jour soit bon', on dit 'jouis', ce n'est pas pareil ! C'est un monde qui se dessine là. Quand un Latin rencontre ou quitte un autre Latin, il lui dit : Vale, 'porte toi bien', 'sois en bonne santé'. C'est encore un autre monde. Quand on dit 'bonjour' en hébreu ou en arabe, on dit shalom, salam, 'que la paix soit avec toi'. Le Monde s'ouvre de manière complètement différent selon la langue, si l'on vous dit 'passe une bonne journée', 'jouis', 'porte-toi bien' ou 'la paix soit avec toi'. Voilà ce qui m'intéresse tant dans la différence entre les langues: comment chacune dessine à chaque fois quelque chose comme un monde ou une vision du monde, et comment ces mondes entrent en contact ».*

53 No original, a passagem no seu contexto: « [...] sur ce que l'on appelle les 'intraduisibles', c'est-à-dire les mots qu'on n'arrive pas à rendre dans une autre langue, qui sont caractéristiques d'une langue et qui la signalent dans sa différence: en somme, des symptômes de la différence des langues ».

características essenciais às línguas para salientar como determinada língua, diante de outras, é mais ou menos capaz de alcançar a verdade⁵⁴. Para contornar esse risco, Cassin apoia-se na ideia de um relativismo consequente, sobre o qual comentaremos mais adiante.

A partir dos escritos de Hannah Arendt, Cassin relaciona a multiplicidade de línguas com a desconstrução do universal grego. Em seu diário filosófico, escreve Arendt:

Pluralidade de línguas: Se houvesse só uma língua, talvez estivéssemos seguros da essência das coisas.

Determinante é o fato 1) de que há diferentes línguas e elas não se distinguem somente pelo vocabulário, mas igualmente pela gramática, isto é, essencialmente pela maneira de pensar, e 2) de que todas as línguas podem ser aprendidas.

Dado que o objeto que sustenta a apresentação das coisas pode-se chamar “Tisch” ou “mesa”, isso significa que a essência verdadeira das coisas que fabricamos e nomeamos nos escapa. [...]. No seio de uma comunidade humana homogênea, a essência da mesa é indicada sem equivocidade pela palavra “mesa”, e, portanto, ao chegar nas fronteiras da comunidade, ela vacila.

Essa equivocidade vacilante do mundo e a insegurança do homem que o habita não existiriam se não fosse possível aprender as línguas estrangeiras. [...] Daí a absurdidade da língua universal – contra a “condição humana”, a uniformização artificial e superpotente da equivocidade. (ARENDR, 2005 citado por CASSIN, 2016, p. 149-150, tradução nossa)⁵⁵

Cassin lê na anotação de Arendt o questionamento da relação entre essência e identidade na palavra. Nesse sentido, a filósofa alemã demonstraria que o sentido de uma palavra, um nome ou conceito, não se confunde com a coisa mesma, mas que a equivocidade linguística é parte constituinte da condição humana. Ao percebermos como a relação entre as subjetividades e as coisas no mundo, tal como as correlações entre as coisas elas mesmas, se alteram de acordo com as línguas existentes, desatribui-se qualquer ontologia positiva que possa existir na palavra. A desuniversalização de pressupostos ontológicos em determinada

54 O nacionalismo ontológico e a essencialização das línguas são fenômenos inter-relacionados para Cassin. Este último é, de certo modo, tradicional nas ciências humanas, com lastros no romantismo alemão e encontrável, mais modernamente, na filosofia hermenêutica de Martin Heidegger (1889-1976). Trata-se da crença nos pressupostos de línguas “melhores” que outras para expressar conteúdos essenciais, línguas mais filosóficas ou que melhor expressam o ser que outras. Para Cassin, essa hierarquização ontológica das línguas embasa políticas autoritárias, nacionalistas e xenófobas. A discussão com maiores detalhes pode ser consultada ao longo de seu livro.

55 No original: « *Pluralité des langues* : s'il n'y avait qu'une seule langue, nous serions peut-être plus assurés de l'essence des choses. Ce que est déterminant, c'est le fait 1) qui'il y ait plusieurs langues e qu'elles se distinguent non seulement par leur vocabulaire, mais également par leur grammaire, c'est-à-dire essentiellement par leur manière de penser, et 2) que toutes les langues peuvent être apprises. Étant donné que l'objet, qui est là pour soutenir la présentation des choses, peut s'appeler aussi bien 'Tisch' que 'table', cela indique que quelque chose de l'essence véritable des choses que nous fabriquons et que nous nommons nous échappe. [...] Au sein d'une communauté humaine homogène, l'essence de la table est indiquée sans équivoque par le mot 'table', et pourtant, dès qu'il arrive aux frontières de la communauté, il chancelle. Cette équivocité chancelante du monde et 'insécurité de l'homme qui l'habite n'existeraient naturellement pas s'il n'était pas possible d'apprendre les langues étrangères [...]. D'où l'absurdité de la langue universelle – contre la 'condition humaine', l'uniformisation artificielle et toute-puissante de l'équivocité ».

língua abre espaço para o relativo das diferentes línguas, ao passo em que demonstra como o próprio universal é fruto de uma relatividade (autocentrada): “para dizer a verdade, só aceito o universal com uma condição: entender finalmente por que e de que forma é relativo” (CASSIN, 2016, p. 150, tradução nossa)⁵⁶.

Relativizar o universal é desconstruí-lo para fazer perceber as formas sob as quais é construído e quais estruturas o sustentam. Cassin (2016, p. 161) utiliza-se do exemplo das geometrias não-euclidianas para argumentar como a razão é um procedimento historicamente construído, um dispositivo artificial e convencionalmente validado. Ela localiza na (assim chamada) *French Theory* uma guinada filosófica (partindo de Marx, Nietzsche e Freud) para o questionamento dos valores universalistas:

Também se pode pensar – e isso é o que me interessa – que a única maneira de mover a estrutura é mostrá-la como tal, como um dispositivo, como uma instalação. Sem dúvida é isso o que se chama uma “revolução”, por exemplo a copernicana. De certo modo, é isso que tentaram fazer, incessantemente, Foucault, Derrida, assim como, até o ponto mais alto, o Deleuze da *Lógica do sentido* e da *Diferença e repetição*, o Lyotard *Le Différend* e, também, Lacan. Eles (a *French Theory*?) não pararam de se ocupar com isso, reformulando descrições em termos de política, estratégia da razão, ideologia, genealogia, forclusão – de dispositivo. (CASSIN, 2016, p. 161-162, tradução nossa)⁵⁷

Apesar dos esforços de parte da filosofia contemporânea, ainda existe uma sólida resistência por parte de atores políticos, sociais e intelectuais aos questionamentos dos valores universalistas. Resenhando posições, Cassin (2016, p. 163-170), extrai argumentos antirrelativistas de filósofos, de representantes religiosos e de políticos. Para a filósofa francesa, o ódio ao relativismo, muitas vezes manifesto nesses argumentos, produz a *doxa* política, o conjunto de juízes e alianças unânimes que não se deixam repensar seus próprios parâmetros de verdade. A desconstrução dessa *doxa* é, para Cassin, uma forma de crítica, e o relativista não é um adversário da razão, mas seu questionador, indagando a ideologia que embasa o suposto universalismo daquilo cujo valor seria inquestionável: “O nome disso é

56 No original: « À vrai dire, je n'accepte l'universel qu'à une condition: bien comprendre pourquoi et comment il est relatif ».

57 No original: « On peut aussi penser – c'est cela qui m'intéresse – que la seule manière de faire bouger la structure est de la montrer comme telle, comme un dispositif, comme une installation. C'est sans doute cela, une 'révolution', la copernicienne par exemple. D'une certaine façon, c'est ce qu'on essayé de faire inlassablement Foucault, Derrida, ainsi que, au plus haut point, le Deleuze de *Logique du sens* et de *Différence et répétition*, de Lyotard du *Différend* et bien sûr, Lacan. Il's (la *French Theory* ?) n'ont pas cessé de s'y employer, en reformulant les descriptions en termes de politique, de stratégie de la raison, d'idéologie, de généalogie, de forclusion – de dispositif ».

crítica, e a crítica não é necessariamente esnobe e nem politicamente correta” (2016, p. 171, tradução nossa)⁵⁸.

Neste ponto, gostaríamos de sublinhar que a noção de relativismo em Cassin não se confunde com uma total equivalência de todas as opiniões em qualquer contexto. Relativismo aqui significa uma relação ética com a verdade, não mais a Verdade universal, mas a verdade como um “melhor para”, isto é, assumida dentro de um contexto subjetivo, ideológico, histórico e social. Trata-se de se esquivar da lógica binária do verdadeiro/falso, assentada no aristotelismo, e assumir-se como medida para a verdade. Cassin parte da visão de Protágoras de que o homem é a medida das coisas e propõe um “relativismo consequente”, no qual o homem, ao arrogar-se como medida da verdade, também assume a responsabilidade dessa posição:

Comprendemos – obrigada Sócrates!⁵⁹ – que se pode ter em vista não a Verdade com V maiúsculo, a ideia platônica que faz triunfar o filósofo-rei contra quem seja e contra todos (e contra todas, asseguro), mas um “mais verdadeiro”. Não um absoluto, mais um comparativo. Mais precisamente ainda, um “comparativo dedicado”: o “mais verdadeiro” é um “melhor para”; pois o melhor é definido como “mais útil”, o melhor adaptado a (seja à pessoa, à situação, todos os componentes deste momento que os gregos chamam de *kairos*, “oportunidade”). Onde voltamos a encontrar o sentido exato das *khremata* das quais o homem seria medida, não as coisas, os entes, substâncias, essências ou ideias, mas aquilo de que nos servimos, os objetos de uso, a serem utilizados e gastos, em *khraômai*, literalmente: “tomar uma coisa em mãos,” e *kheir*: a “mão”; os *khremata*, no plural, designam inclusive as “riquezas”, nas quais sustento que a linguagem, com as performances discursivas, evidentemente toma parte. (CASSIN, 2016, p 158, tradução nossa)⁶⁰.

Nesta passagem, Cassin explana o que entende por “relativismo consequente”. Poderíamos afirmar que se trata de uma forma de interpretar a verdade como construção performática, como construção discursiva, narrativa e artifício. Com isso, evita-se a dicotomia supostamente universal entre o verdadeiro e o falso. Ela propõe, então, a partir da filosofia

58 No original: « *Cela s'appelle 'critique', et la critique n'est pas nécessairement snob ni politiquement correcte* ».

59 É a partir de uma passagem na qual Sócrates remete a Protágoras que Cassin elabora a noção do relativismo consequente.

60 No original: « *On comprend – merci Socrate! – que l'on peut viser, non la Vérité avec un V majuscule, l'Idée platonicienne qui fait triompher le philosophe-roi envers et contre tous (et contre toutes, la chose est sûre), mais un 'plus vrai'. Non pas un absolu, mais un comparatif. Plus précisément encore, un 'comparatif dédié': le 'plus vrai' est un 'meilleur pour'; car le meilleur est défini comme 'le plus utile', le mieux adapté à (la personne, la situation, toutes les componentes de ce moment que les Grecs nomment *kairos*, 'opportunité'). Où l'on retrouve le sens précis de ces *khremata* dont l'homme serait mesure, non pas les choses, les étants, substances, essences, ou idées, mais ce dont on se sert, les objets d'usage, à utiliser et à dépenser, sur *khraômai*, littéralement: 'prendre un chose en main', et *kheir*: la 'main'; les *khremata*, au pluriel, désignent même les 'richesses' dont je soutiendrai que la langage, avec les performances discursives, fait évidemment partie* ».

sofística de Protágoras, as categorias do “melhor para” ou do “mais verdadeiro”, menos como forma de relativizar a verdade, mas de afirmar a verdade do relativo. Nesses termos, a construção da verdade passa a pressupor uma ética em relação a ela, no sentido de que assumi-la significa estar diante das implicações de sua narrativa. A categoria da verdade deixa de ser soberana, universal, perene, na medida em que o indivíduo passa a responder por ela como construto. A ideia do homem como medida da verdade diz respeito à performatividade de sua construção discursiva, diferente de um universal ontológico e apriorístico:

A ênfase colocada na performance implica a verdade-variedade, efeito e não origem, sob a égide do que constitui, em minha opinião, o regime contemporâneo do relativismo consequente: o do performativo austrianiano, generalizado como performance discursiva. (CASSIN, 2016, 159-160, tradução nossa)⁶¹

Para exemplificar o significado de complicar o universal, a filósofa cita o princípio de não-contradição aristotélico. Para a lógica clássica, duas proposições contraditórias não podem ser, ao mesmo tempo, verdadeiras. Isso significa que se é dito que “A é igual a B”, isso não pode significar que “A é diferente de B”, sendo ambas afirmações excludentes entre si. Desse modo:

(1) Em primeiro lugar, (a) é evidentemente verdade que pelo menos os termos “ser” e “não-ser” têm um significado determinado, consequentemente, nem tudo pode ser desse modo e, ao mesmo tempo, não ser desse modo. (Aristóteles, *Metafísica*, Γ 4, 1006 a, 29-32)

Aristóteles alarga a lógica para as palavras, buscando encontrar possíveis referenciais unívocos para cada uma:

(2) Ademais, suponhamos que “homem” só tenha um significado, e estabeleçamos que seja “animal bípede”. E afirmado que só tem um significado pretendo dizer o seguinte: se o termo “homem” significa isso que se disse, toda vez que haja algo que seja homem, esse algo deverá ser o que se afirmou como a essência do homem. (Aristóteles, *Metafísica*, Γ 4, 1006 a, 33-38)

Desse modo, a palavra serve de invólucro para um significado último fundamentado e singular. Ainda que Aristóteles pareça admitir a possibilidade de uma palavra conter mais de um significado, o princípio de não contradição visa, como finalidade última, a determinação

61 No original: « L'accent mais sur la performance implique la vérité-varieté, effet et non origine, sous l'égide de ce qui constitue à mes yeux le régime contemporain par excellence du relativisme conséquent: celui du performatif austrien, généralisé en performance discursive ».

de uma palavra para cada sentido específico, para que outros sentidos possíveis sejam dotados de outros nomes:

(E se o adversário objeta que uma palavra tem muitos significados, isso não tem importância, desde que os significados sejam limitados; de fato, bastará designar cada um desses diferentes significados com uma palavra diferente. Dou um exemplo, suponhamos que o adversário não admitisse que “homem” tenha um só significado, e sustentasse que tem muitos, e que a definição “animal bípede” representa apenas um desses significados. Pois bem, concedamos que existem muitas outras definições de “homem”, mesmo que limitadas em número, pois a cada uma dessas definições poder-se-á dar um nome próprio. Mas se o adversário não admitisse isso e dissesse que as palavras têm infinitos significados, é **evidente que não mais seria possível nenhum discurso**. Com efeito, **não ter um significado determinado equivale a não ter nenhum significado; e se as palavras não têm nenhum significado, tornam-se impossíveis o discurso e a comunicação recíproca** e, na verdade, até mesmo o discurso consigo mesmo. De fato, **não se pode pensar nada se não se pensa algo determinado**; mas se é impossível pensar algo, então pode-se também dar um nome preciso a esse determinado objeto que é pensado).

Fique, portanto, estabelecido, como dissemos no início, que o nome exprime um e só um significado determinado. (Aristóteles, Metafísica, Γ 4, 1006 a-1006b, 39-12, grifo nosso).

Nessa passagem mais longa, o filósofo manifesta o desejo de que se estabeleça referências únicas para cada palavra, de modo que os significados não venham a ser confundidos entre si e o equívoco possa ser evitado. Tanto é que, para Aristóteles, o discurso seria apenas possível através dessa absoluta inequivocidade entre os termos, pois “não ter um significado determinado equivale a não ter nenhum significado”, e consequentemente, “tornam-se impossíveis o discurso e a comunicação recíproca”. Em suma, a equivocidade entre os termos impediria o *logos*, o bem pensar grego, como já demonstrou Cassin (2016). Essa expectativa projeta na palavra o papel da transmissão da verdade universalmente reconhecida do sentido, na medida em que os referentes e os significados são únicos e unívocos em suas respectivas referências dentro da língua. É nesse ponto que Cassin questiona o pressuposto aristotélico, recorrendo à homonímia, isto é, palavras que possuem mesma pronúncia e grafia, porém sentidos diferentes, como princípio constituinte de todas as línguas. Invertendo a proposição de Aristóteles, na qual o discurso só se realiza a partir da inequivocidade, para Cassin a equivocidade é, ela mesma, constituinte e condição da língua, pois está presente em diferentes escalas do discurso e diz respeito às características de um idioma.

Assumir a homonímia não como arbitrária, mas proveniente da natureza mesma das línguas, põe a descoberto o caráter contingente desta (CASSIN, 2016, p. 96). Cassin parte de

uma formulação de Górgias, filósofo sofista grego⁶², para falar de uma “homonímia sintática”, na qual a homonímia não se reduz aos sentidos das palavras, mas é um fenômeno sintático, principalmente em línguas (mas não apenas) de caso gramatical, como o grego e o latim. Quando a homonímia deixa de ser vista como uma aberração a ser “varrida” da língua, mas é admitida como constituinte desta, a tradução torna-se um “testemunho de inteligência interpretativa”, nas palavras da autora:

A tradução – *interpretatio*, dizem os latinos – é e não é outra coisa que a ponta de um iceberg. No montante da tradução pululam séries de interpretações que são materializadas e fechadas à letra do texto a traduzir. O tradutor interpreta, opera escolhas. O retradutor faz aparecer as escolhas daquele que o precedeu como escolhas. Os tradutores são co-produtores de sentido, co-autores plenos de “autoridade”, justamente, que “aumentam” os sentidos ilustrando a língua. É preciso apreciar essas intermináveis discussões doceamargas, por vezes odiosas, entre tradutores, retradutores e reretradutores, tanto as de Bollack como as de Meschonnic, como testemunho de inteligência interpretativa. Essa operação suplementar que é a tradução tem a virtude de aplanar e colocar a nu as decisões fechadas à letra que passam despercebidas porque parecem evidentes por si. A tradução é na verdade a ponta última da “fixão”, ficção-fixação do sentido. (CASSIN, 2016, p. 119, tradução nossa)⁶³

A imagem mobilizada por Cassin considera a tradução como um gesto de interpretação movido por escolhas e, conseqüentemente, a admite como algo que viola, a todo tempo, o princípio da não contradição. Dada a equivocidade inerente da língua, demonstrada através do fenômeno da homonímia, a interpretação acontece através das decisões assumidas pelo sujeito interpretante, que podem ser mais ou menos influenciadas pela conjuntura histórica, ideológica, social, e pelas convenções da linguagem. Essas decisões não são absolutas e permanecem em aberto aos desdobramentos possíveis de outras interpretações. Como gesto interpretativo, a tradução é, conseqüentemente, também um gesto aberto, que

62 A formulação analisada pela autora é “*Ouk estin oute einai oute mê einai*”, na qual o verbo “*esti*” (ser/estar), a depender de como é lido, pode ter pelo menos três sentidos diferentes. Em função da complexidade e especificidade da análise de Cassin, não cabe detalhá-la aqui, mas vale afirmar que a autora demonstra como a pluralidade de sentidos possíveis do verbo na frase coexistem simultaneamente, sem serem, necessariamente, excludentes entre si. Cf. capítulo “*Éloge de l’homonymie*” em Cassin (2016, p. 87-145).

63 No original: « *La traduction – interpretatio, disent les Latins – est et n’est que le sommet d’un iceberg. En amont de la traduction grouille cette série d’interprétations qui sont matérialisées et encloses dans la lettre du texte à traduire. Le traducteur interprète, il opère un choix. Le retraducteur fait voir le choix de celui que le précède comme un choix. Les traducteurs sont co-producteurs de sens, co-auteurs pleins d’‘autorité’ justement, ils ‘augmentent’ les sens en illustrant la langue. Il faut apprécier ces interminables discussions aigres-douces, parfois odieuses, entre traducteurs, re-traducteurs et re-re-traducteurs, celles de Bollack autant que celles de Meschonnic, comme des témoignages d’intelligence interprétative. L’opération supplémentaire que’est la traduction a la certu de mettre à plat et à nu les décisions encloses dans la lettre et qui passent à l’a parce qu’elles ont l’air d’aller de soi. La traduction est vraiment la pointe ultime de la ‘fixon’, fiction-fixation du sens* ».

perfura as fronteiras do encerramento e desloca a linguagem, fazendo aparecer as virtualidades e os potenciais de qualquer produção de sentido, assim como sua própria alteridade em relação ao sujeito interpretante. Precisamente em decorrência da pluralidade, afirma Cassin que não se possui o texto que se traduz, senão “nunca possuímos outra coisa que *um* texto, um resultado, suscetível de ser posto em questão [...]” (CASSIN, 2016 p. 118, tradução nossa)⁶⁴. Do mesmo modo em que se lê mais de um texto, traduz-se mais de um.

3.2.3 A tradução como dispositivo político

A tradução, ao menos aquela que poderíamos, a partir de Jakobson (1976, p. 65), entender como “interlingual”, se dá entrelínguas, entre organismos, vivos ou não, dinâmicos, em incessante movimento e em relação com os diferentes agentes que as atravessam e por elas são atravessadas, as operam e por elas são operadas, as constituem e por elas são constituídas. A língua não é meramente um depósito de possibilidades linguísticas, na qual guarda-se e retira-se o que interessa, mas uma rede complexa e irreduzível, formadora de subjetividades e consciências coletivas, enquanto é por elas formada. A operação tradutória não ocorre sobre um monólito que deve ser desvendado, como se tratasse de criptografar um código imutável em que cada signo é absolutamente diferente de si mesmo, mas é uma forma dinâmica de relação entre diferenças e semelhanças em incessante ressignificação, alterando-se conforme as circunstâncias existentes e os ângulos adotados. Fenômenos como a homonímia ressaltam a equivocidade diferencial de todas as línguas, porém, ao contrário do ponto de vista essencialista, que diante da aporia do sentido único declararia a impossibilidade da tradução, é precisamente a pluralidade interpretativa que fundamenta a possibilidade da tradução. Nesse sentido poderíamos entender a afirmação de Cassin de que “o intraduzível é antes o que se não cessa de (não) traduzir” (2018, p. 17)⁶⁵.

64 No original, o trecho inteiro: « *Nous avons supposé jusqu'à présent que nous possédions le texte qu'il s'agissait de traduire; mais nous ne possédons jamais qu'un texte, un résultat, susceptible d'être remis en question, car non seulement fourni pas les hasards et les choix de la transmission, les découvertes de l'archéologie, de la papyrologie, de la codicologie, mais produit par les lectures, compréhensions et incompréhensions, de philologues prompts à adapter le texte qu'ils éditent au sens qu'ils prévoient* ».

65 Não podemos deixar de perceber o quanto a frase de Cassin ressoa o argumento de Haroldo de Campos em seu célebre texto “Da tradução como criação e como crítica”, de 1968: “Então, para nós, a tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou construção paralela, autônoma, porém recíproca. **Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.** [...]” (TÁPIA, 2015, p. 4, grifo nosso).

Cassin entende a tradução como um dispositivo político, uma vez que ela diz respeito à pluralidade de línguas e, conseqüentemente, aos próprios homens. Um dispositivo *humboldtiano* (CASSIN, 2016, p. 178) que opera a partir do relativismo conseqüente, pois a desconstrução da visão ontológico-nacionalista é condição para a diversidade. Abre-se, assim, margem para compreender, a partir de Humboldt, as línguas como atividades em realização (*enérgeia*) e não obras consumadas (*ergon*)⁶⁶. A tradução, do mesmo modo, como atividade incessante (que não cessa de ((não)) traduzir) é *enérgeia* antes de *érgon* (CASSIN, 2016, p. 179). O gesto interpretativo da tradução-*enérgeia* a torna, pela equivocidade mesma que a constitui, local privilegiado para processos de aprendizagem:

Humboldt tem o cuidado de assinalar que se aprende mais de uma obra com várias traduções do que com apenas uma, que se aprende mais com várias línguas do que com apenas uma, mais sobre uma língua e mais sobre a própria – é preciso conhecer diversas línguas para compreender que o que falamos é uma língua, uma língua entre outras, mesmo que ela seja mais “materna”, própria ou nacional que as outras. (CASSIN, 2016, p. 184, tradução nossa)⁶⁷

O trecho acima ressalta, a partir do pensamento de Wilhelm von Humboldt, a importância ética e política do multilinguismo. Ao relacionar diferentes línguas, a diversidade linguística acarreta aprendizados que transformam a dimensão do “próprio”⁶⁸ pela alteridade, que por sua vez é também transformada por esse contato. A compreensão da língua como “um efeito tomado na história e na cultura, e que não cessa de se inventar” (CASSIN, 2018, p. 20) diz respeito à língua como conjunto construído na e pela história, e que no efeito da relação entre os elementos de suas redes dinâmicas e ativas performa mundos:

A multiplicidade das línguas antes de tudo – como salienta Wilhelm von Humboldt, “A linguagem manifesta-se na realidade unicamente como multiplicidade” (HUMBOLDT, 1907, p. 204). Babel é uma sorte, sob a condição de compreender que “a pluralidade das línguas está longe de se reduzir a uma pluralidade de designações de uma coisa: elas são diferentes perspectivas dessa mesma coisa, e quando a coisa não é objeto dos sentidos externos, estamos a lidar frequentemente com o mesmo tanto de coisas moldadas de outras maneiras por cada um”

66 Segundo o Dicionário de Poética e Pensamento da Universidade Federal do Rio de Janeiro, *érgon* pode ser bem compreendido como “vigência”, isto é, o estado do que permanece (ÉRGON, 2021). Por outro lado, *enérgeia* tem a ver com atividade, com o que está em ato de se efetuar, de se perfazer, ou seja, o que não está plenamente terminado ou em vigência (ENERGEIA, 2021).

67 No original: « Humboldt prend son de souligner qu'on en apprend plus sur une oeuvre avec plusieurs traductions qu'avec une, de même qu'on en apprend plus avec plusieurs langues qu'avec une, plus sur une langue, et plus sur sa propre langue – il faut savoir plusieurs langues pour comprendre que c'est une langue que l'on parle, une langue entre autres, même si elle vous est plus 'maternelle', propre ou nationale, que les autres ».

68 No próximo subcapítulo, veremos sobre o problema do “pertencimento” na língua e como uma língua não nos pertence mais do que pertencemos a ela.

(HUMBOLDT, 1996, p. 433). As perspectivas são constitutivas da coisa, cada língua é uma visão de mundo que pega um outro mundo em sua rede, que performa um mundo, e o mundo comum é menos um ponto de partida do que um princípio regulatório. (CASSIN, 2018, p. 19)

A passagem ressalta como as línguas não se reduzem a instrumentos de precisão, como se fossem diferentes dispositivos que dissessem respeito a uma essência ou imanência, mas são diferentes perspectivas, modos de percepção e relacionamento com as coisas. Cassin amplia o argumento humboldtiano ao associar as línguas a visões de mundo, constituidoras de mundo: “graças ao fato de que existe mais de uma língua o mundo é mais interessante, variado, mais complicado” (CASSIN, 2019, p. 15-16). Poderíamos afirmar que a tradução realiza não apenas a passagem entre as línguas, mas ocupa também esse espaço entre fronteiras, intermediário entre as línguas, ela mesma constituída pelo encontro e pelo desencontro das pluralidades, das semelhanças e das diferenças que se tecem entre as formas de linguagem. A tradução implica o outro, mesmo em casos em que possa ser manipulada para seu silenciamento. Ainda assim, seu caráter ético pode ser potencializado ao assinar como a tradução é um privilegiado modo de pensamento que coloca em movimento e desliza as alteridades, formando pluralidades, obliquações, sobredeterminações, pontos de vista e mundos outros. Nesse movimento, ela também atrai a atenção para a diferença inerente ao “próprio”.

A língua como “efeito tomado na história e na cultura, e que não cessa de se inventar” (CASSIN, 2018, p. 20), isto é, a língua-*énérgeia*, não é a língua do nacionalismo ontológico, que pressupõe a língua nacional ou materna como portadora de uma transcendência intraduzível ou como matéria do “bem pensar”. Também não é a língua materna cujas delimitações geográficas são bem marcadas e que vive em estado monolítico e monolíngue. A língua-*énérgeia* é uma língua desnacionalizada, não assentada nas relações entre povo e língua, mas contingente e relacional. É uma língua-com, uma língua que é de todos e que pode ser aprendida. A língua materna (ou as línguas maternas⁶⁹) é, por um lado, a língua que advém de um longo processo de habituação, a língua na qual nascemos e que nos acompanhará ao restante da vida. Não se trata de uma língua que nos pertence, pois mesmo ela não é de nossa propriedade. A língua materna nos pertence o tanto quanto nós pertencemos a ela (CASSIN, 2019, p. 5), e “se a língua não é algo que pertença, é também porque pode ser aprendida” (CASSIN, 2019, p. 6, tradução nossa⁷⁰). A língua-*energeia* é uma língua dentre

69 Lembrando que é possível ter mais de uma língua materna.

70 No original: « [...] si une langue ça n'appartient pas, c'est aussi parce que ça s'apprend ».

outras línguas, e ser uma língua dentre outras, entre outras, é precisamente sua condição de existência:

A língua definida por autores e obras, a língua-*énérgeia*, excede sempre seus usos. É um bem, uma inventividade e uma força que pertence a outros, seja ou não sua língua “materna”. As línguas são postas em movimento (havia um dicionário dos franceses como havia um dicionário dos espanhóis), e a condição de estrangeiro, de exilado, de não-pertencimento, de desenraizado, de bárbaro, de outro, é uma condição de vanguarda “à frente”, como para Rimbaud era a poesia. Ademais, a francofonia só se sustenta assim: é plurilíngue ou não é. Nem a França, nem o solo francês, todos os franceses da França e de outras terras, senão o francês *e*, o francês com, com o inglês entre outros, com as outras línguas. Quando o francês aparece no lugar ocupado mais frequentemente pelo inglês, como uma língua de comunicação entre as outras, é preciso que, longe de excluí-las ou invalidar seus usos, as respeite, as coloque em relação e faça valer suas singularidades. “Mais de uma língua” e “Uma língua não pertence”: tais são as nossas palavras de ordem para pensar a tradução. (CASSIN, 2016, p. 220, tradução nossa).⁷¹

“Ademais, a francofonia só se sustenta assim: é plurilíngue ou não é” também valeria para outras línguas, como o alemão, o inglês, o português etc. Para todas as línguas que participam de processos de deslocamentos, exílios, imigrações. A ilusão da língua absolutamente intocada por outras é insustentável, e o plurilinguismo é um modo de pensar as diversidades que nos constituem, as diferentes escalas plurais quais habitamos. A existência plurilíngue, ou as línguas-com, as línguas-*énérgeia* do movimento, coloca em cena a tradução, dado que as passagens entre escalas linguísticas efetuadas pelo multilinguismo são passagens tradutórias, traduções incessantes. Poderíamos afirmar que o multilinguismo é uma espécie de leito pelo qual a tradução corre de modo perene, encenando relações, diferenças, fazendo valer singularidades, perfazendo a dimensão do político: “o diverso posto em ação (em obra) em uma prática do comum” (CASSIN, 2016, p. 221, tradução nossa)⁷².

Para o recorte do nosso trabalho, consideramos a literatura multi ou plurilíngue como o campo por onde movimentos e atravessamentos ocorrem, onde a diversidade é tramada e

71 No original: « *Le langage définie par des auters et des oeuvres, la langue-energeia, excède toujours ses usages. C'est un bien, une inventivité et une force que appartiennent à d'autres, à tous, qu'elle leur soit ou non 'maternelle'. Les langues sont remises en mouvement (il y aurait un dictionnaire des français, comme il y a un dictionnaire des espagnols), et la condition d'étranger, d'exilé, de déraciné, de barbare, d'autre, est une condition d'avant-garde, 'en avant' comme pour Rimbaud la poésie. La francophonie ne se soutient d'ailleurs qu'ainsi : elle est plurilingue ou elle n'est pas. Non pas la France, ni le français seul, tous les français de France et d'ailleurs, mais le français et, le français avec, avec l'anglais entre autres, avec les autres langues. Quand le français apparaît à la place occupée le plus fréquemment par l'anglais, comme une langue de communication entre les autres langues, il faudrait que, loin de les exclure ou d'en invalider l'usage, il les respecte, les mette en rapport et fasse valoir leur singularités. 'Plus d'une langue' et 'Une langue, ça n'appartient pas', voilà nos deux mots d'ordre pour penser la traduction* ».

72 No original: « *Le divers est mis en oeuvre dans une pratique du commun* ».

posta em consideração (CASSIN, 2016, p. 224). Esse espaço do entre, como observa Cassin, não pode ser vivenciado como um lugar de neutralização de forças, de domesticação e de apropriação do alheio, onde práticas de poder são recalcadas, pois a potência desse espaço reside justamente na tensão que ele produz, na sua possibilidade de “assombro”. A literatura multilíngue é aquela que encena toda a equivocidade das línguas, e se quisermos, do mundo, assim como as práticas de tradução a ela associadas, visto que a própria tradução é uma prática de equivocidade. As passagens entrelínguas, suas relações, a existência de mais línguas dentro da língua, todos são fenômenos de diversidade, aos quais a tradução se soma como constituinte e constituidora: “cada tradução – e todo tradutor o sabe – nos leva a mais de uma possibilidade”⁷³ (CASSIN, 2016, p. 224, tradução nossa), mais de uma opção, mais de uma palavra, mais de uma língua. Ao passo em que agencia tais diversidades, é também uma tarefa política, que envolve escolhas relativas a problemas de ordem ética, ideológica, histórica, subjetiva, performática. Tradução e plurilinguismos são, para Cassin, meios de complicar o universal e abrir mundos.

3.3 ALTERIDADE, DISCURSO E TRADUÇÃO A PARTIR DE JACQUES DERRIDA E HENRI MESCHONNIC

3.3.1 A língua como alteridade-identidade em Derrida

Em *O monolinguismo do outro* (2016), Jacques Derrida relata, a princípio de um ponto de vista testemunhal, a experiência de franco-magrebino judeu a quem, de diferentes modos, a língua dita materna é interdita. Nascido na Argélia sob a colonização francesa, para ele o acesso ao árabe e ao berbere das populações nativas é dificultado por uma série de políticas institucionais e relações histórico-estruturais. Já o francês, que seria a língua materna, é também a língua imposta pelo outro, o colonizador. A indeterminação pessoal do filósofo se agrava pelo fato dos judeus locais não possuírem uma língua que poderia ser considerada própria, como o ídiche para as populações judaicas do leste europeu. Nessa circunstância, Derrida (2016, p. 25) fala sobre um estar “à beira” da língua, que se traduz em: “ora, jamais esta língua, a única que estou assim voltado a falar, enquanto falar me for possível, na vida e na morte, jamais esta única, estás a ver, será minha.” (DERRIDA, 2016, p.

⁷³ No original: “chaque traduction – e tout traducteur le sait – vous engage dans plus d’une possibilité. Il y a plus d’une traduction possible, et plus d’une bonne traduction possible ».

25). Daí uma das proposições mais importantes de seu livro: “Sim, eu não tenho senão uma língua, ora ela não é minha” (DERRIDA, 2016, p. 25).

O interdito à língua que se fala é da ordem da pertença, do ter sem possuir a língua. A partir disso, Derrida questiona a propriedade natural da língua materna, noção que embasa e reforça ideias de que ela “nasce” com um sujeito, feito um bem “natural” da sua identidade. Nesse sentido, a língua materna, no contexto dos problemas relativos à origem cultural, nacionalidade, cidadania, ocuparia posição oposta à “língua estrangeira”, sendo esta precisamente a língua “despossuída”.

O que a experiência franco-magrebina relatada por Derrida questiona é em que medida a, assim chamada, “língua materna” não é, ela mesma, também estrangeira. Isso porque seu relato parte do ponto de vista daquele que está fora do centro hegemônico da língua francesa, isto é, daquele que não detém a própria língua. Entretanto, sua experiência identitária joga luz sobre a condição de expropriação desse outro, que se outorga proprietário da língua:

Muito longe de dissolver a especificidade, sempre relativa, por mais cruel que seja, de situações de opressão linguística, ou de expropriação colonial, esta universalização prudente e diferenciada deve dar conta, direi mesmo que é a única a poder fazê-lo, da possibilidade determinável de uma sujeição e de uma hegemonia. E mesmo de um terror nas línguas (existe, doce, discreto ou gritante, um terror nas línguas, é o nosso tema). Porque, contrariamente ao que a maior parte das vezes se é tentado a crer, o amo e senhor não é nada. E não tem nada de próprio. Porque o amo e senhor não possui como próprio, *naturalmente*, aquilo a que, no entanto, ele chama a sua língua; porque, independentemente do que queira ou faça, não pode manter com ela relações de propriedade ou de identidade naturais, nacionais, congênitas, ontológicas; porque não pode acreditar e dizer esta apropriação senão no decurso de um processo não natural de construções políticas-fantasmáticas; porque a língua não é o seu bem natural, ele pode por isso mesmo historicamente, através da violação de uma usurpação cultural, quer dizer, sempre de essência colonial, fingir apropriar-se dela para a impor como “sua”. (DERRIDA, 2016, p. 50)⁷⁴

Derrida não se furta de considerar a especificidade de situações históricas de opressão ao tentar desconstruir, de forma ampliada, a ideia de que se *possui* uma língua materna, como um bem natural, de ordem ontológica, como uma promessa existencial garantida. A perspectiva essencialista da língua materna é entendida pelo filósofo nos termos de uma política fantasmática construída, como fosse o lastro de um objeto originário perdido que é projetado na língua. Dessa forma, nem mesmo o senhor que, na circunstância colonial, impõe sua língua, a possui. Derrida demonstra como a violência da empreitada colonial,

⁷⁴ A tradução do texto de Derrida segue as normas do português europeu. Preferimos citá-la como está, sem qualquer adaptação de ordem ortográfica e lexical nas passagens.

baseada na imposição de um “próprio” (uma cultura, uma língua, uma nacionalidade) a um outro, evidencia a própria condição alienante desse que impõe e revela sua própria impostura. Isso porque ele não é proprietário do que tenta impor, isto é, sua língua, senão essa relação é um artifício construído, e a língua mesma uma prótese, objeto de uma alienação originária. Não existem donos da língua, a quem elas pertençam. O monolinguismo é uma *alteridade*, uma alienação que a nada, entretanto substitui, pois não pôde haver nada originário antes dessa expropriação. Com isso, Derrida mostra como toda e qualquer língua, entendida como elemento de identidade, advém de um processo de *aculturação* anterior, ou seja, falar uma língua também é submeter-se às leis dessa alteridade, é acoplar-se a ela, torná-la predicado de um sujeito que se aliena para se identificar.⁷⁵

Porém, essa alteridade em forma de língua não é unívoca. O monolinguismo do outro não é uma língua idêntica a si mesma, pura e absoluta. É também uma língua múltipla, moldável e reapropriável. Como vimos com Barbara Cassin (2016), não existe a língua, como um uno absoluto, hegemônico, senão línguas em sua diferença, e aqui Derrida aponta para as múltiplas línguas dentro de uma mesma língua, os idiomas que coexistem numa língua. Essa afirmação, ilustrada na proposição “não se fala nunca uma única língua” (2016, p. 31), vai na direção do que enunciou Abdel Khatibi:

Se não há (como o dizemos a seguir e com outros) *a* língua, se não há monolinguismo absoluto, há então que circunscrever o que é uma língua materna na sua divisão activa, e o que se enxerta entre esta língua e a dita estrangeira. O que aí se enxerta e aí se perde, não voltando nem a uma nem a outra: o incommunicável. Da bi-língua, nos seus efeitos de palavra e de escrita [...]. (KHATIBI citado por DERRIDA, 2016, p. 32).

Diante da inexistência do monolinguismo absoluto, para o sujeito da experiência histórica singular o universal representado pela língua não é experimentado como um bloco deslocado, absolutamente igual a si mesmo e transferido para esse sujeito, que não faz nada

75 Sobre a questão da alienação e da predicação como movimentos da identificação, da articulação do pertencimento, remeto-me ao artigo de Roder (2019, p. 10), em que esclarece: “fenômeno do conhecimento (enquanto discurso propositivo, cópula de *sujeito* e predicado) é a produção da perda de produto, do desprendimento de um singular em prol da idealização. É a ultrapassagem da ‘coisa’ — enquanto coisa for entendida como o referente extralinguístico. A cópula ‘é’ — o sentido do ser —, como nos mostra Derrida (2013), põe em cena a identidade como diferença, como renúncia da identidade ou mesmo a renúncia como identidade. A proposição, engajando-se ao juízo que ela expressa e produzindo, dessa forma, o pretense conhecimento positivo, desloca o *sujeito* à sua propriedade, deslocando-o *de* qualquer pretensão de propriedade. Apropria-o e o expropria ao mesmo tempo. Diz, de uma vez, o mesmo e o outro; sem nem que com isso se precise pensar seu valor de verdade. Dizer algo de um *sujeito* já será expropriá-lo, expropriá-lo ao mesmo tempo que o apropriamos, que lhe damos a uma propriedade possível. Desse modo, restituir o sentido, já seria de antemão, na possibilidade mesma de sua realização, via de regra, destituí-lo”.

mais do que absorvê-lo e ser absorvido por ele. Antes trava-se uma relação, um contato, entre o universal e o singular, em que o singular interfere, em sua diferença, no universal, criando a possibilidade de diferenças internas nesse universal. As diferenças no diferente são contempladas por Derrida como parte da ordem de um acontecimento que inscreve um eu singular no corpo dessa língua do outro, enquanto essa língua é inscrita no eu. O filósofo alude a essa apropriação do expropriado como uma “escrita”:

A “escrita”, sim, designaríamos assim, entre outras coisas, um certo modo de apropriação amante e desesperada da língua, e, através dela, de uma palavra tão interditadora quanto interdita (a francesa foi ambas as coisas para mim), e, através dela, de todo o idioma interdito, a vingança amorosa e ciumenta de um novo adestramento que tenta restaurar a língua, e crê ao mesmo tempo reinventá-la, dar-lhe finalmente uma forma (em primeiro lugar deformá-la, reformá-la, transformá-la), fazendo-lhe assim pagar o tributo do interdito, ou, o que vem sem dúvida a dar no mesmo, desonrando-se junto dela com o preço do interdito (DERRIDA, 2016, p. 62-63).

A interdição da língua, imposta nos moldes de uma lei, é deformada por um sujeito que nela se inscreve e com isso, em certo sentido, a reinventa. No modelo colonial, testemunhado por Derrida, a lei da língua é uma das imposições do aparato repressivo vindo de alhures, da assim chamada Metrópole, um aparato de dominação e de subjugação. A língua como Lei da opressão colonial, em seu modelo explícito e altamente violento, revela como toda e qualquer língua, com suas singularidades contextuais e históricas, impõe certa dominação a quem a fala. Em outras palavras, trata-se da língua como alteridade, como vinda de alhures, como um monolinguismo do outro imposto a um eu que não diz “eu” sem essa língua, que impõe ao eu suas leis e suas representações simbólicas. A língua como Lei, que embasa o monolinguismo colonizador imposto pelo outro, se manifesta como vontade do Uno da língua, quer dizer, da homogeneidade e autoidentidade. Todavia, essa língua-Uno não passa, em realidade, de um *fantasma*, de um espectro, visto que a experiência da língua só pode se dar por uma série de alteridades que a atravessam, pelas pluralidades que a constituem. Nesse sentido, só é possível falar uma língua enquanto dela se reapropria. Reapropriando-se do que nunca, efetivamente, foi apropriado, porque nunca *pertenceu*. Trata-se de produzir um acontecimento no interior da língua-Lei que a faça falar de outro modo, diferente de si mesma, rompendo a barreira que estanca sua aparente hegemonia. (DERRIDA, 2016, p. 84).

A desconstrução do Uno da língua comentada por Derrida tem consequências políticas diretas. Assumir a alienação originária que instituiu toda língua como língua do outro permite desnaturalizar relações que, com alguma frequência, adquirem os contornos de nacionalismos essencialistas.

Ali onde a propriedade natural não existe, nem o direito de propriedade em geral, ali onde se reconhece esta des-apropriação, é possível e torna-se mais necessário do que nunca identificar, às vezes para os combater, movimentos, fantasmas, “ideologias”, “fetichizações” e simbólicas da apropriação. Uma tal advertência permite analisar ao mesmo tempo os fenômenos históricos de apropriação e de tratá-los politicamente, evitando em particular a reconstituição do que estes fantasmas puderam motivar: agressões “nacionalistas” (sempre mais ou menos “naturalistas”) ou homogeneidade monoculturalista. (DERRIDA, 2016, p. 114)

A politização da língua ocorre por meio de uma reapropriação em seu interior que permite que lá se diga “eu”. Assim, o próprio sujeito, em relação ao qual a monolíngua do outro é distinta, inscreve-se nela como produtor de um acontecimento de diferença. Esse acontecimento é a invenção de um eu que não se deixa ser meramente reapropriado “nas normas, no corpo e nas leis da língua dada” (DERRIDA, 2016 p. 117), traduzindo-se para e na língua como enclave, alteridade: “Essa tradução traduz-se numa tradução interna [...] jogando com toda a não-identidade a si de toda a língua” (DERRIDA, 2016. 116). Ao mesmo tempo, é também uma promessa, pois a língua não existe absolutamente fora do sujeito, como simplesmente dada: ao falar o sujeito promete uma língua, anuncia haver *uma* língua por vir. Afirma Derrida:

De cada vez que abro a boca, de cada vez que falo ou escrevo, *prometo*. Queira-o eu ou não: à fatal precipitação da promessa, é preciso dissociá-la aqui dos valores de vontade, de interdição, ou de querer-dizer que lhe estão razoavelmente ligados. O performativo desta promessa não é um *speech act* entre outros. Está implicado por todo e qualquer outro performativo; e essa promessa anuncia a unicidade de uma língua por vir. É o “é preciso que haja uma língua” [que subentende necessariamente: “porque ela não existe”, ou “porque ela falta”], “eu prometo uma língua”, “uma língua está prometida”, que, ao mesmo tempo, precede toda a língua, apela toda a palavra e pertence já a cada língua assim como a toda a palavra. (DERRIDA, 2016, p. 119)

Essa promessa não é um mero messianismo, pois não é redentora. Ela é, antes, a própria promessa de existência da língua, do suplemento de uma falta constituinte. É uma “unicidade sem unidade” (DERRIDA, 2016, p. 120), pois promete a língua sem reduzi-la a

qualquer ipseidade, mas com a reunião de suas diferenças. Um pouco mais adiante, afirma Derrida nessa direção:

Este monolinguismo do outro tem seguramente o rosto e os traços ameaçantes da hegemonia colonial. Mas o que nele permanece inultrapassável, seja qual for a necessidade ou a legitimidade de todas as emancipações, é muito simplesmente o “há língua”, um “há língua que não existe”, a saber, que não há metalinguagem e que sempre *uma* língua será chamada a falar *da* língua — *porque* esta não existe. Não existe doravante, não existe nunca ainda. Que tempo! Que tempo faz, que tempo faz nesta língua que definitivamente não chega [“à demeure”] (DERRIDA, 2016, p. 121)

Diferente da metalinguagem, as línguas expressam e compõe a língua, como partes de uma unicidade sem unidade. Ou seja, a própria existência da língua, o “há língua”, está condicionado por heterogeneidades que desmascaram o desejo unificador da monolíngua colonial e/ou nacionalista do *génie des langues*. O que Derrida parece negar aqui é a existência d’A Língua, entidade encerrada, idêntica a si mesma, estanque. A língua como Lei, autônoma e auto transcendente, fechada em sua ipseidade. Ao impor-se na forma de lei, a língua coloca ao falante um interdito, um obstáculo ao acesso natural e absoluto a ela e a possibilidade de possuí-la. Ao mesmo tempo, essa língua interdita só responde e só efetivamente existe enquanto experiência, enquanto produção, quando se realiza um gesto dentro dela que a deforma para reapropriá-la.

A alteridade da língua, signo da alienação originária, é convertida pelo falante na inscrição de si nessa língua através de um ato de tradução interna que desmonta a homogenia da monolíngua pela não-identidade das línguas. Nesse sentido, o falante faz acontecer alguma coisa que não é mais A Língua, mas *uma* língua. Essa língua, inventada *dentro* e *ao pé* da monolíngua, não é mais mera reprodução da língua como esfera estanque, completa e auto idêntica, mas uma língua marcada por esse sujeito, que nele se inscreve na mesma medida em que ela se inscreve nele. É dinâmica, histórica, singular e heterogênea. É tanto a própria condição de possibilidade desse sujeito quanto a existência da língua mesma.

3.3.2 Língua e discurso em Henri Meschonnic

Em que medida a afetação da monolíngua pela inscrição de uma alteridade, que Derrida refere como *escrita*⁷⁶, poderia ser aproximado àquilo que Henri Meschonnic entende

76 “Embora o gesto seja sempre múltiplo — chama-o ainda aqui *escrita*, mesmo se ele pode permanecer puramente oral, vocal, musical: rítmico ou prosódico — que tenta afectar a monolíngua, aquela que se tem sem a

por discurso? Para o teórico, o discurso engendra o “ritmo”, uma categoria mais ampla do que o andamento e o desenho acentual do verso, forma como a noção é compreendida em sua forma tradicional. Na via de uma de suas definições⁷⁷ de ritmo, Meschonnic nos dá uma apreensão do que entende por discurso:

Eu não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de Benveniste, que não transformou a noção, mas que mostrou, pela história da noção, que o ritmo era em Demócrito a organização do movente, entendo ritmo como a organização e a própria operação de sentido no discurso. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. O que se impõe imediatamente como o objetivo da tradução. O objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar. (MESCHONNIC, 2010, p. 43)

Como afirma, o ritmo é a organização de sentido no discurso. Vemos, também, que o discurso é uma especificidade e uma subjetividade, ligada a uma historicidade que carrega uma significação generalizada. Ou seja, o discurso é da ordem do subjetivo e do específico, sempre histórico, e não está desatrelado de sentidos, significações próprias. Meschonnic ata a operação tradutória às categorias de poética⁷⁸, discurso e ritmo. Uma poética na medida em que o traduzir é uma postura ética diante da linguagem, que não poderia se reduzir a uma atividade literalista ou cientificista, separada de uma compreensão larga dos modos de expressão poética do objeto tradutório. Essa compreensão está associada ao discurso, que, para Meschonnic, é o nível do contínuo frente ao descontínuo representado pelas categorias

ter” (DERRIDA, 2016, p. 116).

⁷⁷ A noção de ritmo em Meschonnic é desenvolvida em diversos de seus escritos e por demais complexa para ser explorada no escopo desse trabalho. Uma boa introdução a ela pode ser encontrada em Barreto (2019).

⁷⁸ Não cabe explorar mais detidamente no corpo do texto o que Meschonnic define como poética, bastando, para os fins do trabalho, esclarecer que o poético não está desatrelado do discurso e do ritmo. O ritmo, como organização do sentido no contínuo do discurso gera uma poética, a poética do texto que não se reduz a uma hermenêutica, uma estética ou uma fenomenologia do discurso, senão é da ordem da oralidade e da escritura, isto é, do sujeito, suas relações e sua historicidade. De todo modo, o seguinte trecho presta-se a introduzir ao leitor o uso que Meschonnic faz do conceito: “a poética se define então não apenas por sua própria história — a história dos conceitos com os quais se pensou e se pensa a literatura —, mas também por sua lógica interna, através dos conceitos da relação entre a literatura e a linguagem, dos conceitos da relação entre a linguagem e o sujeito que se expõe e que se inventa na linguagem, dos conceitos do sujeito e de sua relação com a sociedade, dos conceitos da inter-relação entre a história e a linguagem. Já que a história, como a linguagem, é uma representação do sentido. A exploração desta lógica múltipla faz com que a poética não se defina somente por sua história, mas também por seu futuro. Por seus limites, mas ainda por sua própria falta de limites.

A teoria da linguagem, ou seja, a reflexão sobre os conceitos com os quais se pensa a linguagem, desempenha nisso um papel central. Quando digo *a poética*, não há mais do que uma homonímia com aquilo que o mesmo termo designa em outra parte: a poética de Aristóteles, ou a dos formalistas russos, ou uma neorretórica das figuras ornadas pela noção de gênero. Esta diferenciação é assunto de estratégia. Explico-a claramente. Esta mudança de sentido é um acontecimento banal na história das noções” (MESCHONNIC, 2010, p. 57-58).

de língua (como a separação e a autonomização do signo em significante e significado). Por sua vez, o conjunto organizado do contínuo do discurso é o ritmo. Nesta configuração, o sujeito exerce função central, pois é ele quem realiza a passagem da língua para o discurso:

O pensamento da linguagem no século XX se prende à passagem da língua ao discurso. A noção da língua é venerável, tem ao menos 2,5 mil anos de capital de pensamento. A noção de discurso é muito recente, data dos anos de 1930. Ela é frágil, instável. Logicista na pragmática. No entanto, esta noção de discurso é a invenção maior do século XX no pensamento da linguagem. Ela tem um efeito de teoria na tradução. A passagem das categorias da língua às categorias do discurso se faz acompanhar de um perigo: acreditar que se pensa o discurso, isto é, que se pensa ainda e ainda o discurso nas noções de língua. O discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física. No século XX, uma redescoberta da física da linguagem teve início com Jousse. A passagem da identidade a uma outra relação com a alteridade e a passagem da língua ao discurso encontram-se e agem uma sobre a outra na tradução. (MESCHONNIC, 2010, p. 16)

A passagem de Meschonnic permite refletir sobre alguns pontos do significado adquirido pela noção de discurso no pensamento do autor. Além das informações importantes, como a de que o discurso tem o efeito de uma teoria de tradução, Meschonnic a contrapõe às noções de língua para sublinhar que o discurso “supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física”. Mais do que meramente um *estilo* de uso de uma língua, ou o conjunto das formas em que a língua se realiza no mundo, o discurso pressupõe um *enunciador*, um “eu” que diz na língua e de dentro da língua, inscrevendo sua *física* na linguagem. Poderíamos afirmar que, mais do que uma mera oposição entre duas categorias distintas, o discurso é o que, por meio de um enunciador, adentra a língua para desviá-la, deformá-la, apropriá-la para si, isto é, para “desabstratizá-la” do nível estanque, imaterial e genérico pressuposto por categorizações universalizantes. Diante da língua como um Uno, como vimos com Derrida, o discurso permite a relação entre alteridades, entre diferenças que atravessam a identidade produzindo sentidos. Para complementar, Meschonnic afirma ser a literatura a “realização máxima do discurso, e da oralidade⁷⁹” (MESCHONNIC, 2010, p. 16).

79 Importante ressaltar que na reflexão de Meschonnic oralidade não significa dicotomia entre o falado e o escrito. A oralidade para ele é da ordem da escritura, como afirma: “então somente a escritura é a realização máxima da oralidade definida como a subjetivação do discurso, e não mais do paradigma antropológico do signo que opõe o oral — o que se ouve — ao escrito. Trata-se, antes de tudo e ainda mais, de poética do ritmo. De política do ritmo”. No original, em francês: « *Alors seulement l'écriture est la réalisation maximale de l'oralité redéfinie comme subjectivation du discours, et non plus le paradigme anthropologique du signe qui oppose l'oral — ce qu'on entend — à l'écrit. Il s'agit donc d'abord et encore de poétique du rythme. De politique du rythme. Pour transformer la théorie du langage* » (MESCHONNIC, 2000, p. 84).

Assumir o primado da língua como objeto único da tradução é fundamentar-se em concepções redutoras do traduzir, que confundem a tradução com um processo de substituição terminológica baseado em equivalências pontuais de sentido. Perde-se, com isso, o olhar mais amplo dessa operação de linguagem em função de contemplações isoladas e sedimentadas, que separam, por exemplo, a prosa da poesia em definições represadas. O problema de desconsiderar o discurso no traduzir é o de subordinar a poética aos convencionalismos da língua de chegada:

Se reconduzirmos o discurso à língua, como a isto convida a história do pensamento da linguagem na tradução, a tradução é linguística, mais do que literária. Romance ou poema, quais sejam os caracteres do discurso, eles são concebidos como enunciados de uma língua a fazer passar em uma outra. É a língua que se traduz, não os textos. Privilegiam-se normalmente os hábitos e as aparências da língua de chegada. Da forma do sentido em tal língua à sintaxe paratática se transpõe para sintaxe de subordinação, como se passa legitimamente de uma ordem não marcada verbo-sujeito numa língua de partida para uma ordem não marcada sujeito-verbo em francês. É o estado linguístico corrente da tradução. O próprio bom senso. (MESCHONNIC, 2010, p. 27)

A consequência da submissão às convenções ideológicas sobre língua e sobre poética é o apagamento do discurso e, por esse motivo, do próprio texto que se traduz:

O paradoxo é que, diante da literatura, não é a literatura que visa então a tradução, mas a língua. Também a escala do traduzir não ultrapassa aí a frase. Ainda sua noção linguística da redundância (as frequências e os hábitos da língua de chegada) conduz a um protocolo de permutações em que o objetivo do natural conclui os quatro tipos de modificações de órgãos da teratologia. A polivalência da linguagem e sua rítmica são temidas como um mal. São tratadas através da redução: redução do discurso à língua, da rítmica ao sentido, da polissemia à monossemia. (MESCHONNIC, 2010, p. 27)

Assim, desconsiderar o primado do discurso em favor do da língua, na tradução de textos de literatura, leva à perda do que forma o literário. Meschonnic resume o problema afirmando que esse é um tipo de tradução que traduz a língua e não o texto. O objeto da tradução, nesses casos, seria menos o texto literário do que a língua desse texto, sem considerar a relação triangular e recíproca entre tradução, poética e texto.

Diferente do aristotélico que concentra o primado do semântico no signo, a literatura (ao incorporar o sujeito do discurso, o referente e a situação) extrapola os limites do signo, que são, também, os limites do meramente linguístico. Baseado nisso, para Meschonnic, os critérios da boa tradução não podem ser meramente critérios de língua, de estilística e da

estética, mas precisam ultrapassá-los, pois a operação textual da escritura em tradução é mais ampla. Isso o leva a afirmar que “a tradução não está na língua, mas no discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 29). Como gesto, a tradução obtém seu efeito próprio mais no nível do discurso do que na língua, mais no nível da subjetividade, da historicidade, da prosódia do que no nível das categorias universalizantes e domesticadoras da língua de chegada. Mais do que traduzir o que os textos dizem, o que poderia ser identificado como uma representação da literatura, traduz-se o que eles fazem enquanto gesto poético, seu funcionamento semiótico e semântico. Neste ponto, estamos aqui sob o primado da *enunciação*, daquele que põe em funcionamento o que é dito enquanto o diz, não apenas o metaforiza:

Já que as traduções não traduzem nem as palavras, nem as frases, mas obras, discursos, elas são o lugar de interação entre linguagem e literatura que só os conceitos resultados das práticas poderão reconhecer e analisar não como enunciados, mas como enunciações. De que nem as receitas da “estilística comparada” das línguas, nem as descrições psicológicas dão conta. (MESCHONNIC, 2010, p. 37)

Cabe pensar a tradução nos termos de uma relação entre discursos, uma relação com uma obra, que por si já é um discurso, e com o que esse discurso realiza em sua língua de partida, os constrangimentos que dela recebe, assim como as limitações que nela inventa e são próprios dele e o caracterizam (MESCHONNIC, 2010, p. 38). Considerar o discurso permite enfocar nos aspectos subjetivos da enunciação, como o contínuo discursivo frente aos descontínuos das categorias de língua. Colocam-se, assim, literaturas em contato, menos do que as línguas:

A tradução não faz mais do que colocar as literaturas em contato. Ela não coloca línguas em contato, quando é questão de literatura. É o trabalho das obras nas línguas e das línguas nas obras que a tradução traduz quando ela se inventa enquanto relação. (MESCHONNIC, 2010, p. 37)

A relação entre discursos, tanto o que o discurso da obra faz na língua da obra, como vimos, como também o discurso do tradutor e o que o discurso do tradutor faz na língua do tradutor, significa uma relação de alteridades, que se expõem ao contato diante do fantasma da unidade representada pela concepção essencialista de língua, que, ao assumi-la como Uno, só permite o transporte e o decalque. Esse fantasma limita o trabalho do tradutor a um caminho unidirecional, aquele da língua como representação, encerrada em si mesmo. A tradução como

relação e como poética implica um outro movimento, que inclui dinâmicas e especificidades, pois a tradução, enquanto discurso, afeta tanto a língua do tradutor quanto a língua do original é afetada pelo que nela há de discurso, isto é, pelo que há de subjetivo, histórico, político e ideológico entre a língua e o texto⁸⁰. Logo, a relação entre línguas e discursos, entre o original e a tradução, é de mão dupla:

A permanência e a atualidade da interação entre escritura e tradução se faz marcar na relação que a poética estabelece entre a teoria do ritmo e a teoria da tradução. O discurso, o ritmo, o assunto do poema, a tradução como relação e descentramento definem uma solidariedade das propostas e estratégias, a nos mostrar que nada do que alcança a linguagem aí intervém impunemente, pois toca-se nas lógicas do social, e o social passa por todo sujeito, onde o mais subjetivo, o mais passional, nas práticas e experiências de linguagem, é ao mesmo tempo o mais político. (MESCHONNIC, 2010, p. 39)

Aquilo que alcança a linguagem toca no social que passa por todo sujeito, o mais subjetivo nas práticas de linguagem. A noção de discurso em Meschonnic, pressupondo a subjetividade do enunciador que atua na língua, ressoa algo daquele sujeito falante em Derrida que, ao apropriar-se da monolíngua do outro, enquanto é também apropriado por ela, constrói uma relação de invenção e de tradução dentro dessa língua. Desse modo, esse sujeito do discurso, tanto em Meschonnic como em Derrida, parece mais do que um enunciador da língua, que atua somente nos limites concedidos por esta, senão uma espécie de motor da língua, aquele que a coloca efetivamente em funcionamento, em operação, em desdobramento de si mesma. Em suma, aquele que retira a língua de uma situação abstrata, estanque, auto idêntica, para colocá-la em funcionamento dinâmico, empírico e relacional. O modo como Meschonnic concebe discurso, em nossa leitura, está próximo daquele acontecimento na língua afirmado por Derrida, no sentido em que, como gesto, é uma ação que deforma e transforma a dita língua para falar, enunciar, dentro dela mesma. O que importa é como o gesto de um sujeito, de uma subjetividade e de um singular afeta a língua enquanto categoria absoluta e universal. Ao adquirir os traços de uma postura ética em relação à língua, esse gesto não é menos que político.

80 Ou seja, a relação entre sujeito e linguagem nunca é direta, mas mediada pelos componentes que formam o discurso. Afirma Meschonnic: “Esquecemos que *ninguém tem acesso direto à linguagem*: mas sempre através das ideias que se tem dela, e que são situadas. Pois o texto só funciona através da leitura, e esta comporta um elemento que lhe é invisível, mas que não é transparente, que é de ordem histórica: a ideia que se tem do funcionamento da linguagem e do texto. E que não se pode deixar de ter. Assim a Bíblia pode ser alcançada não somente através das traduções que escrevem a história do olhar ocidental sobre a Bíblia, mas o próprio texto hebraico não está acessível fora deste olhar e de sua história. O que ilustra a invenção do paralelismo. Não há, não há nunca acesso direto ao texto (MESCHONNIC, 2010, p. 32).

Tal como as línguas dentro da língua, da qual fala Derrida e que emergem quando a relação entre falante e língua materna é reposicionada para além do paradigma do pertencimento, o discurso também permite passar da ordem da identidade para a da alteridade, no sentido em que o discurso expressa a pluralidade enunciativa dentro da língua. Essa alteridade é resultado da pluralidade de enunciadores e formas de expressão: diversas oralidades, prosódias, ritmos. Enquanto Derrida (2016) se concentra nas línguas que atravessam a monolíngue, Meschonnic articula a pluralidade discursiva de uma mesma língua com o problema da tradução. As reflexões de ambos os autores se encontram nesse ponto. A tradução interlingual, que se torna interdiscursiva em Meschonnic, é também uma tradução entre *acontecimentos*, no sentido que Derrida dá à palavra (DERRIDA, 2016, p. 84).

Podemos seguir esse rastro para pensar *o que se traduz* na tradução plurilíngue. Se a partir de Meschonnic vimos que o poético não reside somente na língua, mas na forma como a língua é posta em operação, ele reside no discursivo. Nesse sentido, o objetivo da tradução bilíngue ou plurilíngue seria menos o de traduzir as línguas como tal, em seu estado linguístico, mas o de traduzir o discurso que a relação entre as línguas produz. Esse discurso é, justamente, fruto dessa relação, desse contato entre as línguas, da maneira como esse contato as afeta. Seu efeito é a produção do poético, pois visa o sistema de discurso, conjunto mais amplo do que as dicotomias entre o conteúdo e a forma. Assim, em relação à poética que o texto entrelínguas produz, a tradução inventaria sua própria. Entender o efeito poético de uma literatura plurilíngue, produzido pela ordem do conjunto discursivo, pela singularidade das relações e do ritmo, como somente a justaposição de diferentes expressões linguísticas, em seus desníveis sintáticos e terminológicos, é reduzir essa poética a representações de línguas. Significa desconsiderar como a justaposição das línguas provoca relações de alteridade e produz sentidos dessas relações.

A tradução despreocupada com a produção do poético no contato entre as línguas corre o risco de transformar o texto multilíngue em um texto monolíngue. Para além de mera representação, é necessário compreender o poético em termos de ação, de movimento de mão dupla, de relação, de operação e de produção ampla de sentido. O poético, na tradução, envolve um movimento de alteridade, que não mitifica a diferença entrelínguas, mas com ela opera, traduzindo o literário pelo literário e pelo poético⁸¹. Nesse sentido:

81 Em determinada passagem Meschonnic resume bem os riscos de uma tradução que não visa a poética do texto: “Para a poética, é a má a tradução que substitui uma poética (a do texto) por uma ausência de poética: ou seja, a língua pela estilística ou pela retórica — as unidades de língua; a tradução que substitui o ritmo e a oralidade como semântica do contínuo pelo descontínuo do signo; que substitui a organização de um sistema de

O natural da língua de chegada, que deve normalmente atingir o bom tradutor, supõe uma atitude pragmática quanto à comunicação, que parece mesmo o bom do sentido. O paradoxo é que ela cumpre e perpetua assim e sem o saber o mito de Babel. Pois o *natural* procura suprimir a diferença das línguas, ele faz disso uma coisa a esconder, e esta diferença ocultada mantém a diversidade das línguas como o mal, mítico da linguagem. Cada língua de chegada é assim ao mesmo a ordem natural e a transcendência das particularidades. O que ingenuamente mostrava para o francês, no tempo de seu reinado europeu, a gramática de Port-Royal, e em nossos dias a gramática gerativa para o inglês, estrutura profunda de todas as línguas, e acompanhamento teórico de sua hegemonia cultural. (MESCHONNIC, 2010, p. 30-31)

Se a tradução e o multilinguismo expõem a diversidade das línguas, considerada por Barbara Cassin (2016) instrumento político de suma importância no contemporâneo, suprimir essa diferença em nome de convenções comunicativas e tradutórias é submeter-se às intenções de hegemonias linguísticas e políticas que desejam dissipar a diversidade pelo bem do universal. Essa lógica é a mesma que embasa nacionalismos essencialistas, projetos colonizadores e políticas de segregação e de morte. Porém, assumir a diversidade das línguas somente como entidades estanques e, no limite, substituíveis entre si, fundamentadas em uma mesma configuração universal, pode ter como consequência a dissolução de suas singularidades, apagando seu complexo cultural, histórico, político e negligenciando o modo como os discursos, dentro dessas línguas, produzem diferenças intra e extralinguísticas. Por isso a importância da categoria da relação, no sentido de que a tradução bilíngue ou multilíngue, como entendida por nós, é uma tradução entre discursos. Quer dizer, não basta somente traduzir as línguas em seu estado latente como aparecem no texto de partida, mas de traduzir o efeito que a relação dessas línguas produz em um determinado conjunto de sentido, efeito que é poético por si só.

4 POEMAS TRADUZIDOS E COMENTADOS

discurso onde tudo se realiza e faz sentido, pela destruição deste sistema, seja sua destruição por um etimologismo formal e um decalque (o que se chama de literalismo), seja sua destruição por um pragmatismo que acredita ter tudo compreendido porque não conhece e só retém o sentido — os dois extremos não sendo mais do que um mesmo efeito produzido pelo divisionismo do signo, os efeitos de seu dualismo; é má a tradução que substitui o risco do discurso, o risco de uma subjetivação máxima da língua, sua historicidade máxima, que só faz com que haja um texto, pelas autoridades, as garantias da língua e do gosto ambiente; uma tradução que substitua a alteridade pela identidade, a historicidade pelo historicismo (o que Pézard faz com Dante) ou pela des-historicização, ainda que maquiada por arcaísmos, como Jouve nos sonetos de Shakespeare, ou fazer uma coisa qualquer da terça rima de Dante” (MESCHONNIC, 2010, o. 74-75).

4.1 SOBRE O PROJETO DE TRADUÇÃO

Para limitar os horizontes desse trabalho, partimos do conceito de projeto de tradução conforme elaborado por Antoine Berman. Para o teórico francês, o projeto de tradução relaciona a posição do tradutor como sujeito histórico (sua relação com a língua estrangeira, sua concepção de tradução e sua posição de escritura) às demandas específicas de cada tradução (BERMAN, 2009, 58-59). Trata-se, ao cabo, de definir os modos pelos quais se dará a transferência literária, o “estilo” ou “modo” de tradução (BERMAN, 2009, p. 60). Conforme afirma Berman, os tipos de projetos de tradução são múltiplos, a depender dos propósitos de cada edição ou tradutor. É importante, entretanto, não confundir “projeto de tradução” com um projeto teórico ou esquema anterior. Para Berman (2009, p. 61), é preciso ler a tradução com base em seu projeto, mas a verdade do projeto só é acessível, ao fim, pela tradução em si e o tipo de transferência literária que ela realiza. A tradução nos revela *como* o projeto foi desenvolvido (e se o foi) e quais suas consequências. Logo, projeto e tradução não são dessemelhantes, mas fases de um mesmo procedimento.

Naturalmente, como ação histórica, o projeto de tradução também é influenciado pelos horizontes de tradução de seu tempo, os quais dispõem os parâmetros históricos, culturais e literários que influenciam os modos de sentimento, ação e pensamento do tradutor (BERMAN, 2009, p.63). A noção de “horizonte” é plural, podendo indicar de que lugar o tradutor atua e como sua tradução se desenvolve nesse contexto, como também quais elementos confinam seu círculo de possibilidades (BERMAN, 2009, p. 64).

Abaixo detalhamos os principais pressupostos, objetivos e procedimentos que articulam os propósitos de nosso projeto.

4.1.1 Contexto

Conforme vimos no capítulo anterior, bilinguismo e multilinguismo são noções amplas, irredutíveis a conceitualizações específicas. Da mesma forma, o que se entende por literatura multilíngue ou bilíngue, e o que dessa produção se destaca, assume formas diferentes a depender do ponto de vista adotado. De modo genérico, podemos considerar literatura bilíngue ou plurilíngue como todo texto literário e poético constituído, em termos de matéria textual, por mais de uma língua. Naturalmente, inúmeros são os exemplos de

literaturas desse tipo, não sendo nenhum traço específico de uma época. No período colonial, o auto *Na festa de São Lourenço*, o mais lembrado José de Anchieta (1534-1553), possui versos em português, tupi e espanhol (BOSI, 2015, 24). Mais tarde, em 1871 o poeta maranhense Sousândrade (1833-1902) publica o poema épico *O Guesa*, no qual o português e o inglês encontram-se em um processo de composição que vai “de insólitos arranjos sonoros ao plurilinguismo; dos mais ousados conjuntos verbais à montagem sintática” (BOSI, 2015, 133). De todo modo, mobilizados pela globalização, procedimentos literários multilíngues intensificam-se na modernidade e estão na base dos projetos artísticos de autores como James Joyce (1882-1941), T.S Eliot e Ezra Pound. A modernidade jogou luz na condição do escritor bilíngue, conforme os exemplos já apresentados no subcapítulo 3.1 deste trabalho. Nos últimos 50 anos, os estudos decoloniais demonstram a condição multilinguística da literatura no contexto da diáspora, e mais recentemente, vemos o crescimento dos procedimentos plurilíngues na literatura contemporânea europeia, motivado pelo intenso fluxo de pessoas no continente. Um exemplo deste último é o poema “*eux*”, da poeta Cia Renner (1973-), sueca radicada na Alemanha, no qual a aproximação de línguas motiva jogos linguísticos no francês:

eux

it's always the others
(immer die anderen)

c'est toujours les autres
qui sont:

<i>fam:</i>	<i>eux</i>
<i>amour:</i>	<i>eux</i>
<i>talentu:</i>	<i>eux</i>
<i>joy:</i>	<i>eux</i>
<i>courag:</i>	<i>eux</i>
<i>mystéri:</i>	<i>eux</i>
<i>heur:</i>	<i>eux</i>
<i>popul:</i>	<i>eux</i>
<i>aventur:</i>	<i>eux</i>
<i>nombr:</i>	<i>eux</i>
<i>danger:</i>	<i>eux</i>
<i>contagi:</i>	<i>eux</i>
<i>dout:</i>	<i>eux</i>
<i>curi:</i>	<i>eux</i>
<i>suspici:</i>	<i>eux</i>
<i>mi:</i>	<i>eux</i>
<i>séri:</i>	<i>eux</i>
<i>malgrac:</i>	<i>eux</i>
<i>fâch:</i>	<i>eux</i>
<i>scandal:</i>	<i>eux</i>
<i>continu:</i>	<i>eux</i>

s'il vous plaît.
(HAUS FÜR POESIE, 2021)

Na literatura contemporânea brasileira, ainda são destacáveis o romance *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno (1949-2010) — onde o ponto de partida fronteirístico da narrativa coaduna-se à hibridez do português, espanhol e guarani que apresenta — e o poeta, tradutor e estudioso de etnopoésia Douglas Diegues (1965-) — que mobiliza, mistura e desdobra o portunhol em procedimentos poéticos associados às vanguardas artísticas.

Em alguma medida, as literaturas multilíngues na modernidade compartilham a resistência a perspectivas literárias e filosóficas assentadas em visões essencialistas de nação e de língua, para as quais a língua é, antes de mais nada, um bem que pertence a uma nacionalidade idêntica a si mesma. Ao confluírem duas ou mais línguas em uma obra ou texto literário, as literaturas plurilíngues movimentam culturas, deslocando-as de lugares estabelecidos e fixados pela tradição para, no atrito do encontro intercultural, produzir outras significações nessas língua-culturas — sobre elas mesmas, assim como, em alguns casos, expor a tensão irreduzível que esse choque provoca nas língua-culturas em questão. Nesse sentido, traduzir a poesia de Rose Ausländer a partir dessa perspectiva é compreender que sua obra está inserida em um amplo contexto histórico e literário, considerando que a presença de duas línguas na sua obra produz sentidos e tensões historicamente localizados: no plano do trauma linguístico pessoal e coletivo após a Segunda Guerra Mundial, na desconstrução dos mitos do nacionalismo ontológico ou nos procedimentos ético e estéticos da modernidade literária. O objetivo de nosso projeto de tradução, então, é não resolver a dialética ou a tensão do encontro interlingual, mas explorá-los pela via tradutória.

4.1.2 Procedimentos e objetivos

Interessa-nos compreender o multilinguístico em Ausländer como um fenômeno mais amplo do que apenas o encontro entre expressões de diferentes línguas em uma mesma matéria textual, mas como constituidor de uma poética a partir de uma relação entre as línguas. Nessa obra, não apenas encontramos a convivência de termos concretos do alemão e do inglês em uma mesma unidade textual, mas poéticas que compostas e motivadas pelo atrito entre essas duas línguas. Portanto, baseando-nos nas reflexões de Henri Meschonnic, exploradas no capítulo anterior, como também no projeto de tradução de Guilherme Gontijo

Flores e Ricardo Pozzo (2019) da poeta contemporânea *Uljana Wolf* (1979-)⁸², o desafio tradutório é menos o de traduzir as línguas como tal do que o a relação entre elas no nível poético e discursivo. Como essa relação aparece de formas variada, por vezes mais direta e concretamente, por vezes mais indireta e ao nível da alusão e da intertextualidade, não buscamos uma metodologia específica de tradução para o trabalho, preferindo, ao invés disso, comentar, caso a caso, cada um dos poemas, seguido de sua respectiva tradução. Esse nos pareceu ser o modo mais produtivo para explorar a relação entre línguas na poética da autora para pensá-la em tradução sem reduzir os sentidos dos procedimentos adotados, sejam os da própria autora em suas composições ou aqueles da tradução.

Ainda que nossa perspectiva favoreça a singularidade de cada caso, alguns horizontes gerais orientaram o procedimento de tradução. O primeiro deles é o de não resolver as tensões bilíngues, ou apagar a dialética do encontro entre as línguas, que são produzidas pelo texto de partida, senão explorá-los via tradução. Em outras palavras, objetivou-se não tornar monolíngue um texto que não o é. Porém, é também importante ter em vista que, em *Ausländer*, este encontro ocorre entre duas línguas e com contextos culturais específicos, no caso, o alemão e o inglês. Ao verter os textos para o português, e com isso, adicionar mais uma língua no bilinguismo da obra, surgem novas relações e contextos, isto é, produz-se o encontro do português brasileiro com o inglês e o alemão, que não é da mesma ordem que a relação entre estes dois idiomas entre si. Com o deslocamento entre as relações, não é suficiente traduzir o inglês ou o alemão em estados de língua, mas é preciso pensar as relações que o texto de chegada produzirá em seu contexto. Para isso, diferentes foram as estratégias utilizadas, e em cada caso comentaremos o tipo de constelação discursiva e poética que as traduções produzem, e como deslocam a constelação linguístico-discursiva dos textos de partida.

82 Nos comentários sobre a tradução, os tradutores brasileiros de Wolf afirmam que toda a obra dessa poeta reside na tensão de línguas, de modo que a tradução de seus poemas exigiria deslocar relações linguísticas e políticas, e não apenas frases. Com vistas disso, diversas são as estratégias tradutórias assumidas e dependem do recorte de poemas a serem traduzidos. Por exemplo: para traduzir poemas do primeiro livro de Wolf, no qual o movimento pelas fronteiras físicas e linguísticas entre Alemanha e Polônia é latente, decidiu-se por manter os vínculos com a Polônia e “abrasileirar” o alemão (com isso, remete-se também à presença da cultura polonesa em Curitiba, cidade em que habitam os tradutores). Já para traduzir poemas do livro *falsche freunde* [2009], em que Wolf jogos linguísticos de falsos cognatos entre o inglês e o alemão, os tradutores optaram por recriar a relação alemão-inglês com falsos cognatos do português-espanhol. Já em outra série de poemas, em que a poeta aborda questões de política migratória, Gontijo e Pozzo decidiram por traduzir o alemão, mas manter o inglês, com vistas a reforçar relações políticas de migração entre o Brasil e os Estados Unidos. Assim, expande-se as relações políticas que estavam no original. Tais exemplos demonstram como, para a tradução da literatura bi- ou multilíngue, e no limite, de qualquer literatura, é insuficiente pensar a tradução somente em termos de língua.

Prevê-se que as traduções aqui propostas sejam lidas como obras de força estética e poética na língua de chegada. Por isso, objetivamos a tradução da função poética dos textos originais, uma das funções da linguagem conforme estabelecida por Roman Jakobson. A função poética é predominante nas artes verbais, ainda que outras funções também as constituam. Para o linguista, a função poética promove “o caráter palpável dos signos” (JAKOBSON, 1974, p. 129), projetando “o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”⁸³ (JAKOBSON, 1974, p. 130) e promovendo a equivalência a recurso constitutivo, no qual uma sílaba é igualada a outras, cada acento a outros, cada acento longo a cada acento longo, cada breve a cada breve etc.: “as sílabas se convertem em unidade de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos” (JAKOBSON, 1974, p. 130). Nesse sentido, as traduções são textos autônomos que intentam recriar de modo eficiente a informação estética do original, nos termos de uma recriação paramórfica, como elaborada por Haroldo de Campos (2015, p. 93). Isto é, trata-se de reequacionar os constituintes identificados como importantes, no caso os elementos estruturais e expressivos dos poemas originais, e recriá-los no texto em português, de modo que as informações que constituem a função poética do texto sejam reelaboradas na língua do tradutor, considerando a diferença que condiciona essa passagem. Atentou-se, desse modo, a forma do original, procurando reconstruir em português seus elementos de ordem sintática, fonética e semântica, como: paronomásias, jogos de linguagem, aglutinações e neologizações, inversões, reduções, equivalências estruturais, aliteraões, assonâncias, versificações e rimas. O conteúdo preciso dessas recriações é descrito nos comentários à tradução de cada poema, que com a função de análise, complementam o projeto de uma tradução como crítica, também baseado na reflexão de Campos:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência anterior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se demonstra e se remonta a máquina da criação, aquela frágil beleza

83 Abaixo, transcrevo o trecho conforme aparece no ensaio “Linguística e poética” (JAKOBSON, 1974, p. 129-130): “Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação. Se ‘criança’ for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garoto(a), menino(a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto e então para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos — dorme, cochila, cabeceia, dormita. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*”.

aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estrangeira. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as estranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 2015, p. 14)

Cabe ainda salientarmos nossa escolha pronominal ao longo do projeto. Nos poemas traduzidos, encontram-se formas pronominais em ambos os pronomes de segunda pessoa, “tu” e “você”. Considerando que ambos são variantes possíveis no português e, além disso, em diversos dialetos brasileiros o seu emprego é misturado (por exemplo quando o pronome “tu” é acompanhado da conjugação de “você” ou um pronome de terceira pessoa), a variação do uso pronominal nos poemas em português não configura um problema, senão o registro literário de uma característica vernacular.

4.1.3 Recorte

Atentar ao fenômeno interlinguístico em Rose Ausländer, aparentemente restrito a uma fase de sua obra, permite perceber que, de um ponto de vista amplo, toda a poética da autora é marcada pelo atrito multilíngue, pela confluência de línguas, em sua vida e obra, transmutadas em reflexão poética. Os poemas aqui selecionados não representam, em termos de totalidade, o multilinguismo dessa poética. Não se pretende apreender exhaustivamente o problema em sua obra. Movida por outros critérios, nossa seleção está interessada em contemplar e analisar diversas formas pelas quais o encontro plurilíngue se faz presente nesse corpo poético. Por exemplo: conforme mostra-nos D’Atena (2016), Ausländer traduziu diversos de seus poemas do inglês para o alemão, e vice-versa, porém, nosso trabalho não analisa e traduz todos esses poemas, senão um escopo suficiente para sublinhar os procedimentos inter e metalinguísticos de nosso interesse. Assim, privilegiou-se analisar e traduzir textos poéticos em que o encontro entre as línguas constitui a matéria textual, de forma concreta ou sugestiva. Ao todo, nosso trabalho comenta e traduz nove desses poemas: “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”, “*Miracle*”, “*Die Tür*”, “*The Door*”, “*Overmore*”, “*Der Ur-Baum*”, “*New York*” (versão alemã), “*New York*” (versão inglesa), “*Mutterland*”⁸⁴. Os poemas foram dispostos em subcapítulos com respectivos tópicos, sendo que autotraduções e poemas afins são comentados em dupla, em um mesmo tópico, por conterem procedimentos poéticos (e tradutórios) comuns e comparáveis. Nove poemas é um número bastante reduzido

⁸⁴ Todos os poemas estão referenciados em seus respectivos tópicos.

quando comparamos com o tamanho da obra da autora⁸⁵, mas preferimos a análise detida de cada poema, e conseqüentemente, cada encontro entrelínguas, do que uma apresentação quantitativa.

O trabalho de tradução, desse modo, acontece na esfera do plurilinguismo, pois ao aproximar, relacionar e cotejar outras línguas ao bilinguismo do recorte selecionado, expande-o para a perspectiva multilíngue. Enquanto traduzimos os poemas para o português, buscamos explorar em um outro idioma, diferentemente de apagar, a tensão bilíngue que os constituiu e os desdobramentos produzidos pelos atritos das passagens das línguas, recriando-os no texto traduzido como forma de dar expressão e relevância, no contexto da língua-cultura de chegada, à multiplicidade poética-linguística de Rose Ausländer.

4.2 À ESCUTA

4.2.1 Variações sobre cummings

Variation on a Theme by E.E. Cummings

*your dainty ears have such peculiar curves
as petals or my cousin's curly voice
and i can see sound travelling around
an open landscape in your soul (although*

*i shall never never understand your land and liquid language)
but it is sweet to feel how sweet and free
an ear can open roads to voices in the woods
and filigree and deeper to the roots*

*of the mute sameness, sod and worm elasticity,
nevertheless as eloquent as the canary
flying in and out your ear like nobody
else – O i shall never know why this is so*

*intimately connected with my breath
adagios, equality and always.
only the hyacinth's wild wisdom and
the slender coolness of a glockenspiel – – – –
(AUSLÄNDER citado por BAUER, 2008, p. 207⁸⁶)*

85 Conforme vimos segundo Braun (2012, p. 291), Ausländer escreveu cerca de 3000 poemas em vida.

86 Utilizo-me da versão do poema disponibilizada por Bauer em seu artigo, que a partir do manuscrito original preserva as letras minúsculas, ao contrário da versão publicada em Ausländer (2008b, p. 192). Além disso, a versão disponibilizada por Bauer acrescenta um quarto verso na segunda estrofe, ausente na versão anterior, e também mantém par “woods” e “roots”, que havia sido reduzido em somente “roots”.

No posfácio da edição da poesia inglesa de Ausländer, a pesquisadora Leslie Morris, importante nome nos estudos sobre a obra da autora, comenta que “*Variation on a Theme by E.E Cummings*” está entre os poemas mais bonitos que a poeta escreveu em língua inglesa:

No poema *Variation on a Theme by E.E Cummings* ela [Ausländer] repete aquilo que caracteriza, em especial, a lírica de E.E Cummings: a falta da pontuação e da letra maiúscula. Esse poema está entre os mais bonitos de seus poemas ingleses, pois aqui Ausländer mostra soberania na língua e no fazer lírico, e ainda no momento mesmo em que toma distância do inglês: “I shall never understand your land and liquid language” (MORRIS, 2008b [1995], p. 225, tradução nossa)⁸⁷.

Logo numa primeira leitura do poema, é possível notar uma série de recursos discursivos que aludem ao ritmo poético de cummings: a ocorrência de *enjambements* ao longo de todas as estrofes, uma única vírgula no antepenúltimo verso, pausas marcadas pela própria respiração da leitura, a utilização de parênteses no meio do verso para gerar efeitos de corte e contraponto discursivo e também os sinais gráficos de travessões ao fim, que parecem indicar a continuidade do poema. Como seu próprio título já refere, “*Variation on a Theme by E.E Cummings*” é revelador quanto à aproximação de Ausländer ao modernismo norte-americano. O poema, cujo manuscrito indica ter sido composto, possivelmente, por volta de 1951 (BAUER, 2008b, p. 206), estabelece um diálogo com o poeta norte-americano, nascido poucos anos antes de Ausländer em 1884 em Cambridge, Massachusetts. Valeria sublinhar que esse não é o único poema de Ausländer no qual cummings se faz presente, mas há também outro, de língua alemã e data incerta para nós, intitulado simplesmente “E.E. Cummings”⁸⁸. Caberia perguntar, no caso do poema de língua em inglesa em questão, qual seria o tema que estaria sendo variado por Ausländer. Para responder a essa questão, baseio-me no estudo que Matthias Bauer (2008b), que servirá como base para o restante da análise, composta também a partir de comentários sobre a tradução, que é apresentada abaixo:

Variação sobre um tema por E.E. Cummings

a tua orelha tem uns traços próprios
de pétalas ou da voz curvada do meu primo
e posso ver sons viajando pelo ar
um quadro aberto na tua alma (contudo

⁸⁷ No original: “In dem Gedicht *Variation on a Theme by E.E Cummings* ahmte sie nach, was Cummings Lyrik besonders kennzeichnet: die fehlende Interpunktion und Großschreibung. Dieses Gedicht gehört zu ihren schönsten englischen Gedichten, denn Rose Ausländer zeigt hier Souveränität in der Sprache und im Lyrischen, und zwar gerade in dem Moment, in dem sie ihre Distanz dem Englischen gegenüber eingestand: ‘I shall never understand your land and liquid language’”.

⁸⁸ Cf. AUSLÄNDER (2012, p. 101).

nunca nunca entenderei teu lugar e líquida língua)
 mas é doce sentir como doce e solta
 uma orelha abre trilhas a vozes na mata
 e filigrana e mais a fundo para as raízes

da mesmice muda, flexo tal larva e relva,
 todavia é tão eloquente quanto o canário
 voando dentro e fora tua orelha como
 nenhum outro – Ah eu nunca vou saber por que

desse contato tão íntimo com meu sopro
 adágios, igualdade e sempre.
 só a sabedoria selvagem do jacinto
 e a fina forma esguia d'um glockenspiel – – – –

Em 1935, e.e cummings publica *No Thanks*, um dos seus livros mais importantes. O título advém das sucessivas negativas que recebeu nas tentativas de publicá-lo. Para Matthias Bauer (2008b, p. 208), o poema de número 36, “*into a truly*”, seria aquele ao qual Ausländer faria referência em “*Variation on a Theme...*”, não somente por uma questão temática, mas também pela dimensão fônica⁸⁹. Bauer (2008b, p. 208) localiza, no poema de cummings, um jogo aliterativo em torno das consoantes “r” e “l”, que pode ser também observado no poema de Ausländer, como vemos na primeira estrofe:

your dainty ears have such peculiar curves
as petals or my cousin's curly voice
and i can see sound travelling around
*an open landscape in your soul [...]*⁹⁰
 (AUSLÄNDER citado por BAUER, 2008, p. 207)

89 Nesse ponto, vale uma breve retomada da recepção crítica de e.e. cummings no Brasil através das traduções de Augusto de Campos. O tradutor paulistano é, até hoje, provavelmente, o mais lembrado tradutor de cummings, e sua trajetória de leitura e de tradução do poeta norte-americano remonta a, pelo menos, o final dos anos de 1950, quando trocou correspondências com cummings para discutir a tradução e a reconstrução espacial e tipográfica de seus poemas em português. Desde suas primeiras traduções, Campos (1999b) interessou-se em realçar o caráter inventivo de cummings, sobretudo o uso não-ortodoxo que este faz da tipografia e de demais recursos formais não convencionais, como a cunhagem de vocábulos, a troca de funções gramaticais (convertendo verbos, adjetivos, advérbios, etc., em substantivos), o deslocamento e a inversão sintática, além do emprego da *imese* ou intercalação de palavras. Augusto de Campos ([1960] 1999a) aproxima cummings a outros artistas importantes para o *paideuma* da poesia concreta, como Stéphane Mallarmé (1842-1898), afirmando que, para ambos os poetas, a grafia é função e desloca a percepção convencional do verso. Pode ser afirmado que a estrutura espacial e gráfica, tal como sua engenhosidade formal, foram pontos de partida da recepção de cummings no Brasil e constituem o discurso em torno desse autor no país. Mais recentemente, em artigo sobre o verso livre, Paulo Henrique Britto (2014, p. 143) citou o contraponto rítmico entre os recursos sonoros mais importantes alguns poetas do “novo verso livre”, entre eles, cummings. O contraponto seria constituído por uma dinâmica de afastamento e aproximação entre o plano gráfico e o plano sonoro do poema, algo que pode ser notado em “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”. O discurso de recepção do poeta norte-americano no Brasil compõe o pano de fundo da nossa tradução do poema de Ausländer.

90 Em negrito estão destacadas as aliterações que nos interessam. Demais destaques nos poemas seguintes serão apresentados por meio de negrito e itálico.

A reprodução da repetição das consoantes líquidas está no horizonte de nossa tradução:

a tua orelha tem uns traços próprios
de pétalas ou da voz curvada do meu primo
e posso ver sons viajando pelo ar
um quadro aberto na tua alma [...]

A dimensão prosódica dos versos diz respeito ao procedimento rítmico de todo o poema, ao organizar-se em torno de sonoridades que, em equivalência, participam da constituição da discursividade poética por meio de partículas fônicas. A recriação da aliteração de sons líquidos entre “r” e “l” compreende a dimensão metapoética da expressão *liquid language* e assume a análise de Bauer (2008b), na qual aponta ser a dominação desta liquidez sonora o que indica que Ausländer está “variando sobre” o poema “*into a truly*” de cummings. Abaixo, reproduzimos o poema do autor norte-americano:

into a truly
curving form
enters my soul

feels all small
facts dissolved
by the lewd guess
of fabulous immensity
(CUMMINGS, 1998, p. 55, grifo nosso)

Para Bauer (2008b, p. 209), a entrada da alma na forma curva, tematizada pelo poema de cummings, reaparece em Ausländer como entrada do eu-poético na orelha do poeta endereçado, como se estivesse se posicionando diante da paisagem de sua alma (*landscape in your soul*) como leitora ou ouvinte. As primeiras duas estrofes do poema demonstram essa relação:

your dainty ears have such peculiar curves
as petals or my cousin's curly voice
and i can see sound travelling around
an open landscape in your soul (although

i shall never never understand your land and liquid language)
but it is sweet to feel how sweet and free
an ear can open roads to voices in the woods
(AUSLÄNDER citado por BAUER, 2008, p. 207)

A possibilidade de olhar para as curvas da orelha do poeta endereçado permite enxergar o “*sound travelling around*”, que como sublinha Bauer (2008b, p. 207), poderia ser uma descrição muito apropriada da poesia de cummings, um poeta que explorou a tipografia e a espacialidade discursiva. Bauer afirma que o poeta norte-americano aparece no poema de Ausländer como uma espécie de ouvinte (*Hörender*) que é também uma “boca da natureza” (2008b, p. 207), como uma orelha, que àquele que a ouve mostra o caminho para as “*voices in the wood*”. Nesse gesto, haveria uma postura de projetar nas letras de cummings o som (*Klang*) dessa escrita. Ou seja, a qualidade sonora apreciada junto ao sentido da visão, em uma sinestesia sensível na qual a separação determinada entre o regime da visualidade e o regime da audição é colocada em questão⁹¹. Elementos da natureza são um dos principais motivos da poesia de cummings, e daí que para o eu-poético do poema de Ausländer as sonoridades, produzidas pela orelha (e aqui estamos falando de uma orelha falante⁹²) levariam às vozes da mata, da floresta. “*Voices in the woods*” é uma imagem bastante apropriada para falar de um poeta que, como escreveu Haroldo de Campos, “era um espírito anticientífico, contrário ao progresso” (1999 [1962], p. 191) e que ao longo de sua obra satirizou a ambição pelo progresso material e tecnológico do *american way of life*. Entretanto, é nesse momento que o eu-poético também postula sua inevitável distância da língua estrangeira do outro (*although// i shall never never understand your land and liquid language*), demonstrando certa hesitação quanto à superação dessa distância a partir das formas musicais e reforçando a distância linguística (notar a ênfase em *never never*) vivenciada pelo eu-estrangeiro diante da língua outra⁹³. É curioso, ademais, que esse verso, que afasta o lugar do eu-poético em relação ao poeta endereçado, aparece justamente dentro de parênteses no meio da passagem estrófica,

91 Como anota Augusto de Campos (1999c), até os anos 1960 cummings não teve um caminho fácil na poesia norte-americana, sendo alvo de ataques de diversos críticos literários do período. Em 1955, inclusive, o crítico Carl Bode escreveu: “o consenso crítico permanece contra ele [cummings], e com razão”. Nesse sentido, a partir da hipótese de leitura que estamos sugerindo, é admirável que, já em 1951, Ausländer teve a sensibilidade de compreender as inovações formais de cummings como funções poéticas que exigiam uma nova postura diante de elementos líricos tradicionais, relativos à estruturação do verso, à morfologia da letra, à esfera sonora do poema. Assim, não reduzindo os experimentos do poeta estadunidense a meros “*puzzles*” ou brincadeiras tipográficas despropositadas, como alguns críticos norte-americanos do período.

92 Uma orelha que fala é um *tópos* na poesia de caráter divino-metafísico de língua inglesa. Bauer (2008b, p. 210) cita o poema de John Donne “*A Litanie*”. Segundo o crítico, tal representação paradoxal está conectada ao poder criador da orelha de Deus, em “*Variation on a Theme...*” seria o próprio poeta e e cummings descrito como um Orfeu divino. Ademais, sobre os atravessamentos sinestésicos tematizados pelo poema, Bauer também os relaciona ao soneto 23 de Shakespeare (*To hear with the eyes belongs to love's fine wit*). Vê-se, assim, a rede de referências à literatura de língua inglesa que os versos de Ausländer mobilizam.

93 “*voices in the wood*”, indica Bauer (2008b, p. 209), faz também referência à madeira, matéria mesma que produz instrumentos musicais.

emulando um recurso muito utilizado por cummings para gerar simultaneidade discursiva e desestabilizar o encadeamento lógico do poema, apontando a multiplicidade de vozes possíveis no texto poético. É como se o eu-poético, diante de cummings, marcasse seu local de diferença por meio de um dos artifícios poéticos pelo qual o poeta estadunidense mais é lembrado. Também no verso, “*land*” pode ser lido não só como referência ao país estrangeiro, mas como a terra mesma⁹⁴, elemento natural do qual a poesia de cummings se aproxima e o qual o eu-poético encontra.

Leio o Tu no poema de Ausländer como contraponto no diálogo musical, como o poeta norte-americano, cujo tema ela retoma e varia; é por isso que vejo na afirmação: “*i shall never understand your land and liquid language*” a referência tanto à contraparte individual, quanto ao idioma inglês em geral, que ressoa precisamente a partir da variação que é ela é capaz de fazer. (BAUER, 2008b, p. 207, tradução nossa)⁹⁵

Assumindo a leitura de Bauer de que o poema encena um diálogo musical com cummings, a partir do qual a variação é realizada, é importante pensar como essa dimensão poderia ser mobilizada em tradução. Como já dito, a tradução multilíngue envolve não apenas a tradução da língua no sentido linguístico e filológico, mas também a tradução da *relação* estabelecida entre as línguas. Em “*Variation on a Theme...*”, mais especificamente, há em jogo não somente a relação mais geral entre a língua alemã e a língua inglesa, mas também a relação, o diálogo musical, que o eu-poético estabelece com o poeta e.e. cummings. Para isso, procuramos ressaltar, na tradução, aspectos sonoros, semânticos e gráficos que pudessem auxiliar nessa translação da relação com cummings a um poema em língua portuguesa. Para além da estrofe inicial, a dimensão aliterativa percorre outras partes do poema. Como já dissemos, recuperar certa liquidez provocada pelas consoantes “r” e “l” foi um dos horizontes da tradução, como forma de aproximá-la ao poema “*into the truly*”, aquele sobre o qual, provavelmente, o poema de Ausländer varia. Por isso, traduzimos o verso “*i shall never never understand your land and liquid language*”, um dos mais importantes do poema, pois localiza o eu-poético, por “nunca nunca entenderei teu lugar e líquida língua”, no qual temos uma

94 “Na junção de Ausländer ‘land and liquid language’, ‘land’ parece quase como um adjetivo: é uma língua natural da terra e da água que ela encontra aqui” (BAUER, loc. cit., tradução nossa). No original: “*Ausländers Fügung ‘land and liquid language’ erscheint ‘land’ quasi als ein Adjektiv: Es ist eine Natursprache der Erde und des Wassers, der sie hier begegnet*”.

95 No original: “*Ich lese also das Du in Rose Ausländers Gedicht als das Gegenüber im musikalischen Dialog, als den amerikanischen Dichter, dessen Thema sie aufgreift und variiert; und so sehe ich auch die Aussage ‘i shall never understand your land and liquid language’ ebenso auf dieses individuelle Gegenüber bezogen wie auf die englische Sprache überhaupt, die sie ja gerade in dieser Variation zum Klingen zu bringen vermag*”.

sequência de sons em “l” em “lugar e líquida língua”, emulando a repetição do original “*your land and liquid language*”. O substantivo “*land*”, do inglês, possui uma série de acepções possíveis, podendo significar a superfície da terra, um pedaço de terreno, e também é usado para se referir a um país ou uma região (acepções muito parecidas com o alemão, onde o substantivo “*Land*” também existe). No caso, o substantivo aparece em um verso em que o eu-poético marca sua distância em relação ao poeta norte-americano, resquício de sua distância intransponível (“*i shall never never*”), colocando-se como um estrangeiro (*Ausländer*) diante da “*land*” do outro e da sua língua. Tomando esse contexto como base, traduzimo-lo por “lugar”. Ainda que menos literal, essa tradução permitiu recriar a dimensão sonora do verso, baseada na consoante líquida (o que a tradução por “terra” não obteria), e também refazer parte da polissemia semântica, no sentido de que “lugar”, como “*land*”, pode referir-se ao país do poeta. Ademais, a partir da dicotomia entre alteridade e identidade que o verso coloca em destaque, a noção de “lugar” adquire também conotação histórico-subjetiva, entendida no sentido do lugar ocupado pelo poeta norte-americano, seu “lugar de fala”, isto é, sua posição enunciativa. Sendo assim, ao mesmo tempo em que o eu-poético de *Ausländer* afirma distância em relação a “*land and liquid language*”, também reafirma sua diferença em relação ao lugar de enunciação do poeta cummings.

Neste revezamento entre identidade e diferença, Bauer (2008b, p. 112) atesta certa presença do alemão no inglês no poema, o que entende por uma “germanização” do inglês pelo alemão materno da poeta, projetada no eu-poético estrangeiro. Aos versos líquidos do poema de cummings “*into a truly/ curving form/ enters my/ soul// feels all small/ facts dissolved/ by the lewd guess/ of fabulous immensity*” (CUMMINGS, 1998, p. 55), *Ausländer* responderia com uma sequência de vogais monossilábicas, em um estilo prosódico “germanizado”: “*but it is sweet to feel how sweet and free/ an ear can open roads to voices in the wood*”. Na tradução, diante da impossibilidade de recuperar a dimensão monossilábica do original inglês, procuramos recriá-la com palavras que possuíssem uma ou duas sílabas (apenas “orelha” foge ao caso, mas ainda é paroxítona como a maioria das demais termos): “mas é doce sentir como tão doce e solta/ uma orelha abre trilhas para vozes na mata”, tentando restituir, a partir da concepção de Haroldo de Campos (2015 p. 85), a dimensão fonoprosódica e grafemática da expressão, de uma relação paramórfica com o original:

*of the mute sameness, sod and worm elasticity,
nevertheless as eloquent as the canary*

*flying in and out your ear like nobody
else – O i shall never know why this is so*

*intimately connected with my breath
adagios, equality and always.
only the hyacinth's wild wisdom and
the slender coolness of a glockenspiel – – –
(AUSLÄNDER citado por BAUER, 2008, p. 207)*

A terceira estrofe acentua a tensão entrelínguas, corpos e poemas. Bauer (2008b, p. 209) afirma que a imagem da “worm” é precisa, pois “worm” é justamente metáfora para língua em cummings, assim como haveria uma referência velada a Walt Whitman por trás de “sod”. Aqui, “mute sameness” qualifica as “voices in the wood”, encontradas pelo eu-poético ao adentrar a orelha-falante de cummings e que o conduzem pelas profundezas dessa língua de efeitos surdos ou formas iguais (BAUER, 2008b, p. 209). Apesar dessa língua não ser absolutamente inteligível em sentido racionalizante, os versos da estrofe anterior já adiantam que é possível senti-la: “*although// i shall never never understand your land and liquid language/ but it is sweet to feel how sweet and free*”. A estranheza permanece apenas como uma questão de representação semântica, enquanto em termos de sentimento, torna-se possível ouvir as “raízes” dessa língua, que em um primeiro momento soaria algo um tanto “uniformizada” (BAUER, 2008b, p. 209). A elasticidade dessa língua-larva-relva é comparada à eloquência do canário, que voa para dentro e para fora da orelha do tu-poético: “*nevertheless as eloquent as the canary/ flying in and out your ears*”, comparação que demonstraria a não-passividade dessa orelha, mas sua capacidade cantante e discursiva (BAUER, 2008b, p. 209). Os versos que fazem a passagem em *enjambement* entre as duas estrofes reforçam o efeito corporal do jogo entre fala e escuta da língua poética e estrangeira sobre o eu do poema: “*O i shall never know why this is so/ intimately connected with my breath*”. Para Bauer (BAUER, 2008b, 213), haveria ainda um latente germanismo em “*out of your ear*”, que traduziria em termos literais a expressão do alemão “*aus deinem Ohr*”. Também a falta da preposição no verso “*flying in and out your ears like nobody/ eles*”, que poderia ser entendida como domínio insuficiente do inglês por parte de Ausländer, mostra-se, no contexto do poema, indício estético, pois essa “falha” sintática opera uma abertura referencial, em que o comparativo “*like nobody else*” pode ser atribuído tanto ao canto do canário, quanto à própria orelha. Tem-se, com isso, o ganho de uma sintaxe contrabalanceada (BAUER, 2008b, 213). Ademais, Ausländer realiza um procedimento sintático bastante comum em cummings, no qual a ordem discursiva tradicional é desfigurada para evidenciar múltiplas referências e

semânticas. Experimentar as possibilidades inventivas e poéticas da língua estrangeira fez parte do procedimento de escrita dos poemas ingleses de Ausländer.

Para a tradução, traduzimos a dupla “*sod*” e “*worm*” por “relva” e “larva”. Pensando na possível referência a Whitman, ao traduzir “*sod*” para “relva” tentamos estabelecer uma intertextualidade com traduções de *Leaves of Grass*, comumente vertidas por “Folhas de relva”⁹⁶. Contribuiu também o fato de ambos os substantivos (larva e relva) serem quase anagramas, com mínima diferença entre a vogal “a” e “e”, além de conterem as consoantes líquidas “l” e “r”. Assim, geram entre si associações e ecos gráficossonoros no estilo de cummings e coerentes com os motivos poéticos considerados importantes para a tradução. Mantivemos “*canary*” como “canário”, pensando no canto do pássaro, elemento importante nesse trecho, porém nossa opção reduziu a equivocidade da quebra sintática do verso sem preposição: “todavia tão eloquente quanto o canário/ voando dentro e fora tua orelha como/ nenhum outro”, visto que a desinência de gênero do pronome “nenhum” está no masculino, o que o ligaria ao “canário”. Apesar disso, a falta da preposição “da” entre as orações gera uma quebra da expectativa do leitor, que na falta do elemento de ligação sintática, vê-se obrigado a aproximar “tua orelha” de “nenhum outro”. Para melhor visualização, reproduzimos abaixo, novamente, as últimas duas estrofes da tradução:

da mesmice muda, flexo tal larva e relva,
todavia é tão eloquente quanto o canário
voando dentro e fora tua orelha como
nenhum outro – Ah eu nunca vou saber por que

desse contato tão íntimo com meu sopro
adágios, igualdade e sempre.
só a sabedoria selvagem do jacinto
e a fina forma esguia d’um glockenspiel – – – –

A relação linguística e afetiva entre a poeta de língua alemã e o poeta de língua inglesa é também figurada por meio da dança. Bauer (2008b, p. 210) mostra como “*adagios*” diz respeito não somente ao andamento musical, mas ao movimento de dança relativo ao balé, e com isso funciona como metáfora para a “troca de passes” figurada pelo movimento de fala-escuta entre o eu-poético de Ausländer e cummings. Nesses termos, é possível pensar o

96 Ainda que haja um esforço tradutório em questionar a primazia do substantivo “relva” como tradução de “*grass*” em Whitman, tendo este último, em sua acepção na língua inglesa, um toque muito mais desafetado que o nosso pesado “relva” (ver, por exemplo, a tradução no prelo de Guilherme Gontijo Flores, que verte o título por “Folhas de capim”), mantemos esse substantivo por acreditar que é ele que está mais impregnado no imaginário coletivo brasileiro quando recordamos o livro.

“*equality*” tanto como atributo da língua do poeta que fala pelos ouvidos quanto o equilíbrio e o balanço do movimento de dança, que nessa “igualdade” de passos posiciona a poeta diante do poeta estrangeiro como seu igual (BAUER, 2008b, p. 210). Balanço, inclusive, é uma característica do próprio poema de Ausländer, na medida em que o ritmo discursivo das orações está equilibrado através de técnicas de *enjambement*. Um verso como “Ah eu nunca vou saber o motivo// dessa conexão tão íntima com meu ar/ adágios, igualdade e sempre” divide-se entre o final da terceira estrofe, que versa sobre os segredos da transformação dos sons poéticos, e a quarta, que encena a dança íntima, representativa de uma troca, entre o eu e o tu poético (BAUER, 2008b, p. 210). Com isso, certo efeito de “armazenamento” discursivo é gerado, atravessando estrofes e realizando-se no encontro entre o eu e o tu-poético. Os elementos relativos à proximidade e à igualdade com cummings já estavam adiantados no primeiro verso, nos quais, como nota Bauer (2008b, p. 211), a “familiaridade [de cummings] (*‘as petals or my cousin’s curly voice’*) é acentuada, apesar de toda a estranheza de compreensão”⁹⁷.

Os versos finais retomam e concluem a problemática da língua através do paralelismo entre o jacinto e o *glockenspiel*. Segundo o mito descrito por Ovídio (*Met.* 10.162-219), Jacinto era um jovem amado por Apolo. Um dia, ao brincarem juntos de lançamento de disco, Zéfiro, o vento oeste, que também amava o jovem e por isso sentia ciúmes de sua relação com Apolo, muda a direção do disco para que atinja o jovem Jacinto, que cai morto. Apolo, sentindo-se culpado e amargando arrependimento pela sua morte, decide entoar uma canção para celebrar a memória do morto, de modo a transformá-lo em uma flor que possa sempre viver com ele. Jacinto torna-se então a flor roxa semelhante ao lírio, que nas sílabas “ai” de seu nome (*Hyákinthos*) inscreve a dor de Apolo pela perda. Esta flor poética, pois fruto do canto de Apolo, é descrita no poema de Ausländer como “*wild*” e “*wisdom*”, desassociada de qualquer traço de ingenuidade que possa ser projetado sobre a figura de Jacinto. Em contraposição, temos um “*slender*” e “*cold*” *glockenspiel*, instrumento percussivo, feito de lâmina de metal dispostas como teclas de piano e tocado por baquetas, de som agudo, e que como a lira (instrumento de Apolo) pode ser tocado na vertical. Seu nome, de origem alemã, significa “jogo de sinos”, porém *glockenspiel* é a forma corrente como o instrumento é também conhecido na língua inglesa. Através dessa palavra de língua alemã que

97 No original: “Nicht zuletzt impliziert aber das Stichwort ‘equality’ in diesem dialogischen Gedicht auch die Ebenbürtigkeit mit dem Dichter-Partner, dessen Familienähnlichkeit (*‘as petals or my cousin’s curly voice’*) bei aller verstandesmäßigen Fremdheit betont wird”.

adentra e dá o toque final ao poema de língua inglesa há a encenação do estrangeiro por meio da concretude da palavra, que rompe o discurso monolíngue e em sua sonoridade e musicalidade expressa tematicamente a ponte sobre a fissura entre as línguas (BAUER, 2008b, p. 212). Como nota Bauer, a predominância das vogais agudas em versos como “*flying in and out your ear like nobody else/ O i shall never know*” corresponde ao som do *glockenspiel*, por sua vez associado a outras sonoridades que remetem à língua alemã, como a repetição do som em *k* de “*my cousin’s curly voice*” e “*coolness of a glockenspiel*”. Em sua análise, Bauer (2008b, p. 213) identifica ambos os versos à dimensão do que é próprio do eu-poético, enquanto inscrevem o estrangeiro do tu-poético na aliteração da consoante líquida em “l”. O estudioso concluiu que o poema encena um encontro amoroso com a língua do poeta cummings, por meio de uma relação entre o próprio e o estrangeiro na qual as posições não permanecem estanques, mas estão em frequente movimento de troca, mudança e inscrição uma na outra, borrando suas fronteiras. Como afirma, deixar-se adentrar nos meandros do idioma inglês, para Rose Ausländer foi mais do que um trauma linguístico, mas um experimento (BAUER, 2008b, p. 213).

Na tradução mantivemos o “*glockenspiel*”, mesmo sabendo que as relações entre o inglês e o alemão no que diz respeito a esse termo são diferentes daquelas estabelecidas com português. Entretanto, entendendo que a palavra de língua alemã rompe o monolinguismo discursivo do poema, ao menos na dimensão de superfície, e assumindo a leitura de Bauer que o termo figura o próprio, incorporando o estrangeirismo do eu-poético na matéria textual do poema, priorizamos a manutenção da tensão gerada por esse estrangeirismo, também por meio do rompimento do monolinguismo. Além disso, traduzimos “*slender coolness*”⁹⁸ pela expressão adjetiva “frieza esguia”, recuperando a aliteração das sibilantes e também o eco vocálico de ambas as partes do verso. Apesar de não recriar, na tradução, a aliteração das líquidas em “*slender coolnes of a glockenspiel*”, manter o “*glockenspiel*” original permitiu contar com as duas consoantes em “l” da palavra e preservar a sonoridade das sibilantes e das vogais, sem perder a precisão da imagem que o poema sugere. Ademais, os sons em “s” ligam-se, também, ao jacinto do verso anterior (*hyacinth*).

Rose Ausländer pratica no poema uma espécie de jogo com as palavras, um jogo amoroso, no qual os parceiros dão e recebem, uma logofilia (BAUER, 2008b, p. 214). A

98 Bauer (2008b, p. 211-212) sugere que o adjetivo “*slender*” também identificaria a própria Ausländer ao eu-poético. Nesse sentido, Marianne Moore, em uma das correspondências trocadas com Ausländer, a caracteriza como “*so slender, yes, and sad*” (MORRIS, 2001, p. 104).

relação com a língua passa pelo lugar sensível do som através da palavra poética do parceiro de jogo cummings. A problemática é constituída por um complexo jogo sonoro, que encena e complica os lugares do próprio e do estrangeiro, enquanto transborda o monolinguismo e inscreve, na própria concretude semiótica e fônica do poema, outras línguas possíveis na poética da autora. Nesse sentido, inclusive, os travessões ao final do poema podem representar, a partir do ponto de vista semiótico, as próprias teclas do *glockenspiel* poético de Ausländer.

4.2.2 *Miracle* ou Milagre

Como afirma Leslie Morris (2008b [1995], p. 223), apesar da poesia inglesa de Ausländer ter mantido certa distância da poesia estadunidense dos anos 40 e 50, atentar-se à influência de alguns poetas contemporâneos desse país em sua obra é uma forma de seguir o rastro enigmático e especial dos seus poemas ingleses. Orientando-nos nessa direção, o poema “*Miracle*” nomeia algumas dessas influências e reelabora motivos que aparecem em outros poemas do período, como já analisado “*Variation of a Theme by E.E. Cummings*”:

Miracle

*A miracle, a Kingdom for a
miracle!
I would even welcome
a minor miracle:
a Greek smile
on a movie-face – a movie-face
not a smile arranged in Hollywood style
but inspiration manifest in a smile.*

*One hour may change the world
(it happened many times before)
backward forward inward
or toward
Marianne's minute humor
or Wallace's metaphysical magic.*

*Who knows?
Sounds phantastic?
But fairytales
are our experiences
the world we really live in.*

*I am an ear
and must record
the dreams I hear:*

*A rainbow word
a genuine smile?
the wonder of star
Wallace Stevens
Marianne Moore
and so forth.
(AUSLÄNDER, 2008b, 105)*

Neste poema estão reunidos elementos e motivos importantes da poética de Ausländer. Entre eles, a imagem do reino, a noção de milagre (com seus desdobramentos poéticos e religiosos), a ambientação citadina, a experiência norte-americana (localizada por meio da explícita referência ao cinema hollywoodiano), a citação, na forma de alusão intertextual (GENETTE, 2010, p. 14), dos poetas do modernismo estadunidense Marianne Moore e Wallace Stevens, e também os contos de fadas e as estrelas. Como observa Bauer (2008a, p. 219), os primeiros versos do poema parodiam bastante explicitamente a famosa frase do quinto ato da peça *Richard III* de William Shakespeare⁹⁹. Se na peça do autor inglês, a passagem pode ser entendida pela ironia de, no frenesi de uma batalha, um simples cavalo ser mais importante do que um reino todo, o “milagre” demandado pelo eu-poético de Ausländer pode ser compreendido como desejo pela potência imaginativa dos contos de fadas¹⁰⁰ e da metafísica mágica de Wallace Stevens, ou seja, pelo próprio “milagre” proporcionado pela imaginação poética. Como nota Bauer (2008a, p. 219), através da alusão a Shakespeare, a poeta contrasta o antigo continente europeu com o novo mundo, encarando o último com suspeita e com distanciamento. Exemplo disso é a posição de desconfiança em relação à artificialidade do sorriso hollywoodiano, que remete às experiências pessoais de isolamento e doença decorrentes do deslocamento forçado do exílio e as dificuldades financeiras e emocionais de parte da vida em Nova York. Por outro lado, incorporada em sua vivência, a poesia norte-americana contemporânea torna-se elemento vital para a sobrevivência e reinvenção de si no estrangeiro, aparecendo no poema por meio dos comentários a Moore e de Stevens, dois poetas que Ausländer conheceu pessoalmente (BAUER, 2003, p. 56). Ecoa-se, com isso, a tese de alguns comentaristas¹⁰¹ de que os anos de exílio não foram apenas sinônimo de estranhamento, isolamento e melancolia, mas forneceram para Ausländer a vivência em uma língua e em um ambiente metropolitano e literário, importantes estímulos para sua produção.

99 Amplamente lembrada na tradição literária, a exclamação do Rei Richard na quarta cena do quinto ato da peça diz: “*A horse, a horse! My kingdom for a horse*” (*Richard III*, 5.4.7).

100 Que são também parte importante da formação educativa de Ausländer no Império Austro húngaro.

101 Cf. Candida (2000) e Bauer (2008b).

Como reação à experiência exílica, a lembrança dos “*fairytale*s” diz respeito ao ambiente amplo de experiências possíveis que os contos de fada representam, em contraste ao materialismo da realidade cotidiana. Contos de fadas são um dos motivos principais de toda a obra de Ausländer e estão associados, por um lado, à lembrança da antiga Czernowitz¹⁰², e por outro, à imaginação como espaço possível de habitação. O fantástico evocado pelo eu-poético dialoga com as fábulas iídiches de Elieser Steinberg, traduzidas por Ausländer ao alemão, e com o importante papel que a imaginação cumpre na experiência do poeta em Wallace Stevens (BRITTO, 2017).

O uso arcaizante do grego “ph” em “*phantastic*” associa-se ao sorriso grego da primeira estrofe (BAUER, 2003, p. 56), sublinhando o milagre esperado, ainda que menor. Novamente, a língua e a poesia inglesa aparecem como meios de um possível “milagre”, operado no campo da imaginação e da fantasia, a partir da imagem de um ouvido que grava os sonhos ouvidos (*I am a ear/ and must record/ the dreams I hear*). Aqui a poeta ocupa uma posição parecida com a que encontramos “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”: aquela de ouvinte no ambiente estrangeiro, “escutando” e registrando os sonhos da “palavra arco-íris” e do “sorriso genuíno”. Justamente, arco-íris é um elemento importante na poética de Ausländer, cujo primeiro livro, inclusive, levou o nome: “*Der Regenbogen*” (“O Arco-íris”). De certo modo, elencar um significante metapoético entre os sonhos ouvidos é projetar estímulos quanto à possibilidade do fazer poético e literário no contexto estrangeiro. Não à toa, logo em seguida são nomeados dois poetas que, como já lembrado, tiveram sobre Ausländer forte impacto afetivo e intelectual.

Em uma das suas leituras do poema, Matthias Bauer destaca a qualidade sonora dos versos:

O poema claramente documenta seu “aprendizado da linguagem local”, como pode ser visto, por exemplo, na coloquialidade inserida em “*Sounds phantastic?*” Ela escutava de perto o estilo conversacional de, por exemplo, Robert Frost ou Marianne Moore. A rima se foi – e não acho que a razão, ou a razão mais imediata, seja aquela que Rose Ausländer dá, muito mais tarde (1971), no ensaio em alemão (“*Alles kann Motiv sein*”; Ausländer 1995b, 93 [Tudo pode ser motivo (2020)]), em que afirma que a perda da rima se deu em função do choque da guerra e do holocausto. Em “*Miracle*”, Rose Ausländer está tão independente de qualquer convenção de rima (assim como ela torna a rima parte da mensagem em “*While I am alive*”). (BAUER, 2003, p. 55, tradução nossa)¹⁰³

102 Cf. por exemplo, o poema “*Ein Märchen II*” (AUSLÄNDER, 2012, p. 25) nos quais paisagens da infância são descritas como “*Ein Märchen/ kurz vor der/ Weltkatastrophe*” (“Um conto de fadas/ antes da/ catástrofe mundial”).

Bauer sugere existir, por parte de Ausländer, um esforço mimético ou emulatório de certo estilo conversacional da poesia de Marianne Moore e de Robert Frost. A emulação como meio de operação em alguns poemas de sua fase inglesa é algo recorrente, como podemos ver em *Variation on a Theme by E.E. Cummings e The Door*¹⁰⁴. A partir das indicações de Leslie Morris (2001), entendemo-las como um movimento de tradução e de correspondência, pelo qual Ausländer, ao compor em inglês e de alguma forma participar do espaço literário norte-americano no período, mobiliza vozes outras, ecos de outros discursos que lhe fornecem elementos para a construção do seu próprio discurso poético nessa língua:

É nesse sentido que Wallmann se refere ao significado da tradução – no sentido amplo da palavra – na obra de Rose Ausländer. No mesmo ensaio ele cita Mennemeier: “Esses poemas não vivem diretamente dos padrões poéticos tradicionais. Eles se devem a um ato de ‘tradução’. Trata-se de imitações advindas do espírito, e não do alfabeto da tradição. Este é transformado em um estilo de linguagem determinado pelo ritmo das frases de prosa normais, mesmo que alçado ao lírico e estilizado pela transformação. A “transformação em lírico” caracteriza a poético nos textos de Rose Ausländer, seus mais de 2500 poemas existem como repetidas transformações, como tradução de um texto no outro, como eco de textos antigos e também de futuros. (MORRIS, 1999, p. 210, tradução nossa)¹⁰⁵

Como vemos, na maneira em que o contato com a literatura norte-americana alargou o repertório poético de Ausländer, e também nas diferentes formas de diálogo que ela estabelece com essa tradição, ecos desses textos estão presentes em basicamente toda sua obra após os anos do segundo exílio. Ademais, Morris chama a atenção, a partir da citação de Walmann, para um discurso poético construído pela transformação do ritmo da prosa. Certo estilo conversacional, prosaico, do qual o falava Matthias Bauer (2003, p. 55), é recurso estilístico mobilizado em “*Miracle*” em certos pontos, como no verso “*Sounds phantastic?*”,

103 No original: “This poem clearly documents her ‘learning the speech of the place’, as can be seen, for example, in the colloquially interjected ‘Sounds phantastic?’ She has been listening closely to the conversational style of, for example, Robert Frost and Marianne Moore. The rhyme has gone – and I don’t think the reason, or the immediate reason, is here the one Rose Ausländer gives in a much later (1971) German prose essay (‘Alles kann Motiv sein’; Ausländer 1995b, 93), namely that the loss of rhyme is a result of the shock of war and the holocaust. In “Miracle”, Rose Ausländer is so independent of any rhyming convention that she can play with it again (just as she makes the very fact of the rhyme part of the message in ‘While I am alive’)”.

104 Ver próximo subcapítulo deste trabalho.

105 No original: „In diesem Sinne wird die Bedeutung des Übersetzens im Werk Rose Ausländers – im weiteren Sinne des Wortes – von Wallmann angesprochen. In dem selben Essay zitiert er Mennemeier: ‘Diese Gedichte leben nicht unmittelbar aus den traditionellen lyrischen Mustern. Sie verdanken sich einem Akt der ‘Übersetzung’. Es handelt sich um Nachahmung aus dem Geist, nicht aus den Buchstaben der Tradition. Diese hier ist transformiert in eine Sprechduktus, der sich von Rhythmus des normalen Prosasatzes herbestimmt, auch wenn jeder bei der Umwandlung ins Lyrische gehoben und stilisiert wird. Die ‘Umwandlung ins Lyrisch’ kennzeichnet das Poetische and den Texten Rose Ausländers. Ihre weit über 2500 Gedichte stehen als wiederholende Umwandlung, als Übersetzen von einem Text in den anderen, als Echo des vorherigen Textes und gar des zukünftigen Textes auch“.

que em uma intimidade prosaica parece se dirigir diretamente ao leitor. Outras recorrências sonoras anotadas por Bauer são a rima final entre “*miracle*” e “*smile*”, que também rimará com “*style*” no sétimo verso, e as rimas entre “*world*” e “*inward*”, seguidas de “*toward*” (assim como toda a sequência *backward forward inward/ or toward*) e na última sessão a rima entre “*ear*” e “*hear*”.

Pensando nesse certo tom prosaico transformado em matéria lírica, orientamos a tradução para que recriasse alguns desses efeitos em português. A seguir, apresentamos nossa proposta de tradução:

Milagre

Um milagre, um Reino por um
milagre!
Daria boas-vindas até
a um milagre menor:
um sorriso helênico
em um rosto de cinema – um rosto de cinema
não um sorriso hollywoodiano amórfico
mas a inspiração de um sorriso deífico.

Uma hora pode mudar o mundo
(já aconteceu muitas vezes)
para trás para frente para dentro
ou para lá
o humor minucioso de Marianne
ou a metafísica mágica de Wallace.
Quem sabe?

Soa phantastico?
Mas contos de fada
são nossa experiência
o mundo em que vivemos.

Sou um ouvido
e devo gravar
os sonhos que sinto:
Uma palavra arco-íris
um sorriso genuíno?
a maravilha astral
Wallace Stevens
Marianne Moore
e assim vai...

Na tradução, parodiamos a alusão a Shakespeare do original com a tradução do trecho da peça conforme figura em uma de suas edições brasileiras¹⁰⁶, de modo que a voz de

106 Na edição consultada, publicada pela L&PM na tradução de Beatriz Viegas Faria: “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!” (SHAKEASPEARE, p. 105, 2007).

Ricardo também pode ser ouvida por trás da nossa tradução, imergindo o leitor no ambiente metaliterário do clamor da cena de batalha. Com frequência, a imagem do reino em Ausländer alude ao antigo Império Austro-húngaro¹⁰⁷. Em “*Miracle*”, a letra maiúscula da palavra *Kingdom* amplia suas possíveis conotações, que extravasam para o campo do espiritual. Nessa direção, “*Wunder*” (milagre) aparece em diferentes poemas de Ausländer relacionado à identidade judaica e integra tanto ao universo espiritual e filosófico do judaísmo, como também o ambiente da infância na antiga Czernowitz¹⁰⁸. O milagre, ainda que menor, é entrevisto em “*a greek smile*”, inspirado pelo sorriso arcaico das antigas esculturas gregas, e em “*movie-face*”, que, como percebe Bauer (2003, p. 56), ecoa diretamente “*movie-star*”, isto é, estrelas, símbolo que aparece com frequência em sua obra. A esperança pelo milagre é contrastada com a artificialidade dos filmes de Hollywood, o que é recuperado na tradução através da rima entre “helênico” e “amórfico”, tornando “Hollywood” adjunto adnominal de “sorriso”. Vejamos os trechos, original e tradução, lado a lado:

*A miracle, a Kingdom for a
miracle!
I would even welcome
a minor miracle:
a Greek smile
on a movie-face – a movie-face
not a smile arranged in Hollywood
[style
but inspiration manifest in a smile.*

Um milagre, um Reino por um
milagre!
Daria boas vindas até
a um milagre menor:
um sorriso helênico
em um rosto de cinema – rosto de
[cinema
não um sorriso hollywoodiano amórfico.
mas a inspiração de um sorriso deífico.

Partindo da recriação da dimensão sonora, que no contexto do poema, intensifica a fluidez discursiva por meio do recurso aliterativo que constituiu o ritmo dos versos, optou-se na tradução utilizar, por exemplo “rosto”, ao invés de “face” ou “cara”, pelo eco com “sorriso” e “helênico”. Do mesmo modo, “cinema” foi preferido no lugar de “filme”, dentre outras razões, porque a sequência de sons nasalizados em “**cinema**” favorece a qualidade sonora de “**milagre**”, “**menor**”, “**amórfico**”, como vemos no original a sequência: “**minor**”, “**miracle**”, “**smile**”, “**movie**”, “**manifest**”. Acrescentou-se à tradução o adjetivo “deífico” para qualificar a inspiração do sorriso, no oitavo verso. O motivo se dá pela recriação do movimento de rimas entre *smile-style-smile*, vertidos na tradução como *helênico-amórfico-*

107 A imagem reaparece em outros contextos, como no poema “Niemand”, em que o eu-poético, que sugere uma identificação com a figura mítica de Ulisses, diz trazer seu “reino de ninguém” consigo. Cf. AUSLÄNDER (2012, p. 171).

108 *Wunderrabi* é também como é designado um importante rabino de Sagadora da época, com quem o pai de Ausländer estudou ao longo de 17 anos. Cf. BRAUN (2006) e HELFRICH (1995).

deífico. Ademais, o adjetivo não parece fornecer à tradução nenhum peso semântico que não estivesse previsto no poema. Isso porque a busca pelo milagre do eu-poético representa a procura por algo que pudesse oferecer mais do que a materialidade utilitarista. Logo, a inspiração manifesta pelos sorrisos poderia advir do caráter divino, promovendo o encontro com *algo* desse transcendental, que também está na transtemporalidade das esculturas gregas.

No sentido do projeto de uma tradução plurilíngue, localizadores como “Hollywood”, por ressaltarem o ambiente da poeta, a partir de qual lugar se fala, não são menos importantes. Em sua análise do poema, Bauer (2003, p. 55) nota, na aproximação entre os sorrisos das estátuas gregas e as estrelas de cinema hollywoodiana, um cruzamento temporal entre a antiguidade europeia (ambiente de formação de *Ausländer*) e a modernidade estadunidense em que ela se encontra no momento.

Seguindo a leitura de Bauer (2003, p. 55), a sequência “*backward/ forward/ inward// or toward*” cria, por meio da rima interna de preposições de lugar, um *Sprachraum*, um espaço de fala/linguagem, que examina a possibilidade de haver lugar para o “milagre”, para a transformação do local que a poeta habita e desconfia. Em seguida, é a partir dos versos de dois poetas modernistas que a mudança pretendida torna-se possível: “*Marianne’s minute humor/ or Wallace’s metaphysical magic*”, que tornam-se transmissores do fantástico. Se a relação entre corpo e texto, bastante presente em *Ausländer* (MORRIS, 2001), parece estar um pouco mais distante da metafísica que ela identifica nesses dois poetas, ela é na primeira versão do poema, disponível no espólio de *Ausländer*, o humor de Morris é descrito como “científico” e a mágica de Wallace como “nonsense metafísico” (BAUER, 2008b, p. 205). Ora, o que temos, argumenta Bauer (2008b, p. 205), é um eu-poético que não apenas alça ambos os poetas como paradigmas do milagre esperado, mas também os ouve em seus idiomas e imita seus tons de voz, conectando — nos tons “milagrosos” que escuta — humor e ciência, metafísica e falta de sentido.

Por outro lado, no uso de “*phantastic*” com a antiga grafia em “*ph*”, *Ausländer* mantém certa distância do inglês moderno, o que corrobora a evocação das esculturas do antigo continente europeu. Pensando na distância e estranhamento aí implicados, optou-se por traduzir a palavra com sua antiga grafia “phantastico”, com o uso do *phi* grego e sem o acento agudo na segunda sílaba. A rima interna dos primeiros versos desta estrofe é reproduzida por

meio do recurso da rima inicial, de caráter anafórico, com a preposição “para”: “para trás para frente para dentro/ ou para lá”.

Os versos da última estrofe reafirmam a corporalidade no eu-poético que se posiciona como ouvinte dos sonhos que escuta. Retorna-se assim ao motivo da escuta e da orelha, no qual Ausländer reencarna o *tópos* do poeta como ouvinte, e no caso, como um “gravador sinestésico”, espera documentar momento de milagre, o sonho americano (2008b, p. 205)¹⁰⁹. Com fins de refazer a rima, elemento central no ritmo discursivo do poema, traduzimos “*hear*” por “sinto”: “Sou um ouvido/ e devo gravar/ os sons que sinto”. Ainda que sentir possa estar menos relacionado com o sentido da audição e mais com o do tato, não deixa de participar da esfera do sensível, mobilizada pelo eu-poético em sua relação com o estrangeiro. Ademais, o “gravador sinestésico” incorporado pela poeta é envolvido pelos sentidos e afetos da língua estrangeira (a qual, por Moore e Stevens, é também uma língua poética) a ponto de, inclusive, fazer soar a rima, a princípio perdida após a experiência da *Shoah* para uma geração de poetas¹¹⁰. Como sublinha Bauer (2003, p. 56), nessa escuta é possível reposicionar as estrelas (“*the wonder of stars*”) não mais atribuídas exclusivamente aos astros de cinema, mas também a Wallace Stevens e Marianne Moore. Mais tarde, escreve a poeta em seu ensaio autobiográfico “Tudo pode ser motivo”:

[...] Também muitos atributos tornaram-se questionáveis em um mundo mecanizado, que pertencia ao “Homem sem qualidades”, à pessoa despersonalizada. O antigo vocabulário precisou ser substituído. As estrelas — eu não pude distanciá-las da minha poesia do pós-guerra — apareciam em outra constelação. (AUSLÄNDER, 2012 citado por ABDALA JUNIOR, 2020, p. 222).

Entretanto, em sua interpretação, Bauer (2003; 2008a) vê um distanciamento do eu-poético em relação aos nomes de Moore e Stevens no último verso do poema, pelo efeito de anticlímax que “*and so forth*” proporciona: uma alusão a cummings e ao anticlímax em relação ao amor pela pátria que essas mesmas palavras conotam em um de seus poemas, de tom satírico, sobre a América: “*next to of course god america i/ love you land of the pilgrims’ and so forth*”¹¹¹. A sutil ironia em cummings é contrastada ao contexto de Ausländer, que

109 Bauer (2008b, p. 205) sugere que Ausländer teria como modelo John dos Passos, citando o autor: “*Only the ears busy to catch the speech are not alone [...] it was the speech that clung to the ears, [...] U.S.A.*”.

110 “Nosso mestre da palavra Karl Kraus louvava a rima: ‘É a margem latente/do pensamento congruente.’ O adjetivo também desempenhava um papel vital. O que mais tarde se abateu sobre nós foi tão desarmonioso e descosido, pesadelo tão angustiante, que — só no rescaldo, no choque posterior inteiramente sofrido — a rima ruiu” (AUSLÄNDER, 2012 citado por ABDALA JUNIOR, 2020, p. 221-222).

111 O poema citado por Bauer é “*next to you of course america i*”. Cf. THE LITERATURE OF POETRY (Acesso em: 20 mar. 2022).

sugere, por trás de “*and so forth*”, também um “*und so fort*” alemão, aludindo aos últimos versos do poema de *Die Trichter*¹¹², de Christian Morgenstern, poeta traduzido ao inglês por ela e vinculado a uma tradição de versos gráficos e humor *nonsense*:

Também em Rose Ausländer coloca-se a impressão de um anticlímax; em seu “*and so fort*” pode estar sugerido o “*und so fort*” alemão, que lembra também – *metafísica nonsense* – o “*und so weiter*” em *Die Trichter*, de Morgenstern, e conota o progresso – também no sentido de um ir adiante – bem como um “*sofort*”, um audível comentário irônico, dentro do jogo entre as palavras e culturas literárias, ao milagre instantâneo do novo mundo. No entanto, é também Cummings que anunciou na introdução de seu livro de poemas “*New Poems*” (1938): “*Miracles are to come. With you I leave a remembrance of miracles*”. Rose Ausländer pôde ironizar os milagres, porém da sua crença neles, nunca realmente se desfaz. (BAUER, 2008b, p. 206, tradução nossa)¹¹³

Considerando o intrincado jogo de palavras ressoando em “*and so forth*”, sua posição no final do poema e o sentido de abertura que provoca — no sentido de estímulo ao movimento em direção a outras paisagens sensíveis, ao (re)encontro com o elemento milagroso através da poesia estadunidense e do desencerramento dos limiares linguísticos, enquanto, ao mesmo tempo, conota também certo distanciamento irônico quanto às possibilidades transformadoras do “novo mundo” — ficou claro que traduzi-lo literalmente não seria o bastante. Um mero “e assim por diante” não condensaria a quantidade de significações possíveis do verso e obscureceria a relação entrelínguas, e, com ela, entre identidades e culturas, que a expressão coloca em cena. Diante desse problema tradutório, em primeiro momento decidimos manter a expressão em inglês no texto traduzido, como forma de tentar manter seu efeito interlinguístico e o eco com “*sofort*” do alemão. Porém, o verso foi revisto e retrabalhado, optando-se agora pela expressão “e assim vai...”, que ecoa “*und so weiter*” pela coincidência fônica do encontro vocálico de “vai” e “*weiter*”, e cujo sentido é semelhante ao “*and so forth*”. A escolha tem a vantagem de produzir o mesmo efeito de eco

112 “Zwei Trichter wandeln durch die Nacht./Durch ihres Rumpfs verengten Schacht/ fließt weißes Mondlicht/ still und heiter/ auf ihren/ Waldweg/ u. s./ w.”. Cf. MORGENSTERN (2019, p. 23). Traduzo por “Vão percorrendo dois funis a noite/ Pelos torsos seus afunilados/ flui o ar luzente/ quieto e ledos/ para a/ relva/ e.t./ c.”.

113 No original: „Auch bei Rose Ausländer entsteht der Eindruck einer Antiklimax; bei ihrem ‘and so forth’ mag ein deutsches ‘und so fort’ mitsuggestiert sein, das – metaphysisches nonsense – auch an Morgensterns ‘und so weiter’ in *Die Trichter* erinnert und den Fortgang – auch im Sinne des Fortgehens – ebenso konnotiert wie es ein ‘sofort’ mitschwingen lässt, ein im Spiel zwischen den Sprachen und literarischen Kulturen hörbarer ironischer Kommentar zu den Instant-Wundern der neuen Welt. Cummings ist es allerdings auch, der in seiner Einleitung zu dem Band *New Poems* (1938) verkündet hatte ‘Miracles are to come. With you I leave a remembrance of miracles’. Rose Ausländer mag die Wunder ironisieren; ihren Glauben daran gibt sie aber nicht völlig auf“.

com a língua alemã encontrada no original¹¹⁴. A opção reforça a aproximação com o poema de Morgenstern, visto ser a abreviação “*u.s.w*” que encontramos no poema é precisamente a daquela expressão alemã.

Ainda que, por um lado, a primeira opção visada forçava explicitar um bilinguismo que aparece veladamente no poema, e poderia ser positivo por tensionar ainda mais relação entre as línguas, a segunda opção parece-nos mais produtiva por forçar o português a tentar produzir um efeito parecido com o inglês, isto é, o efeito de abertura da língua para outras que a habitam virtualmente. Com isso, a passagem sugere uma tradução fônica que permite a abertura de sentidos para além do monolinguismo da expressão original. De um mero interlinguismo, no qual as línguas estão contrastadas, tem-se uma relação mais complexa entre as línguas, na dimensão de entrelinguismo que reúne, sem suprimir, mais de uma língua na mesma expressão.

Ao analisarmos a série de poemas dedicados à antiga Bucovina na coletânea *Gedichte* (2012), encontramos diferentes elementos poéticos que reaparecem em “*Miracle*”. Voltemos, por exemplo, na imagem do reino. Em um poema em que temos o retrato da filha super protegida, que não podia brincar com as outras crianças na rua, o eu-poético transforma, via imaginação, o limitante quarto infantil em um espaço de majestade: “*Milch des Morgens/ sickert durchs Fenster/ die Gasse ruft die Kinde/ ich will mit ihnen spielen/ in meinem Königreich*”¹¹⁵. Também já citado, outro elemento dos mais importantes é o próprio milagre, que, nesses poemas, associado à noção de conto de fadas no contexto das descrições, por vezes excessivamente idílicas, das paisagens da infância, sublinha mais especificamente a relação com o judaísmo hassídico, especialmente por meio da figura de Baal-Schem¹¹⁶ e do *Wunderrabi* de Sadagora. Sem contar os próprios contos de fadas, que remetem à infância no antigo Império Austro-húngaro em um poema como “*Ein Märchen II*”¹¹⁷, e as estrelas, que frequentemente representam a luz e, com isso, estão associadas à vida.

Em “*Miracle*”, *Ausländer* concentra em espaço estrangeiro elementos poéticos que, mais tarde, vão aparecer relacionados à infância no antigo Império. Ao fazer isso, de certa maneira, é também como se um contraste entre Europa do pré-guerra e as novas paisagens do

114 Agradecemos aos professores do exame de qualificação Daniel Martineschen e Guilherme Gontijo Flores pela sugestão de tradução.

115 Nossa tradução: “Leite da manhã/ infiltra-se pela janela/ a rua chama as crianças/ quero brincar com elas/ no meu reino. Cf. *Kindheit*. In: AUSLÄNDER (2012, p. 21).

116 “*Czernowitz*” Um dos poemas mais citados de *Ausländer* sobre a terra natal, contém os seguintes versos: “*Legenden aus den Baal-Schem/ Aus Sadagura: die Wunder*” (“Lendas do Baal-Schem/ de Sadagora: o milagre”) (AUSLÄNDER, 2012, p. 25).

117 Cf. *Ein Märchen*. In: AUSLÄNDER (2012, p. 25).

exílio fosse estabelecido, no qual o milagre, assim como as estrelas, aparecem “em uma outra constelação”, para citar trecho do ensaio “Tudo por ser motivo” (AUSLÄNDER citado por ABDALA JUNIOR, 2020, p. 222). Agora, distante do ambiente materno, intrinsecamente ligado à mística judaica e às transmissões dos contos hassídicos, o milagre parece metamorfoseado na possibilidade de relações humanas genuínas, não-artificiais. Com certa distância da cultura do entretenimento norte-americano e seus modos de produção, o eu-poético sugere que o momento transformador do mundo pode estar em Marianne Moore ou Wallace Stevens, isto é, na poesia norte-americana que Ausländer conhecia tão bem e a qual, ao escrever em inglês, em alguma medida integrou, ainda que, com certa distância: o eu-poético identifica-se mais como um gravador que ouve os sons que escuta, posição ocupada também em “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”.

Para além de uma posição circunstancial, o “eu” em “*Miracle*” ocupa um lugar ético e poético (pois é a partir dele que se fala), na medida em que se posiciona em relação a alteridade sem nela dissolver-se, nem tentar ocupar o *mesmo* lugar que o alheio. A inscrição de sua diferença irreduzível configura a própria experiência exílica, como na passagem: “*I shall never never understand your land und liquid language*”, de “*Variation on a Theme...*”. Contudo, diferença é também condição para a relação, que por sua vez possibilita o acontecimento do “milagre menor”, potencializando a imaginação para a abertura de paisagens mais amplas do que as oferecidas pela precariedade sensível da realidade. Advém desta abertura a continuidade sugerida pelo poema (*and so forth*), que em seu multilinguismo constituinte expõe a possibilidade de um entrelugar: *entre* o lá e o cá, isto é, no espaço intermediário do encontro geográfico, social, cultural, linguístico, literário e identitário.

4.3 MARIANNE MOORE E A AUTOTRADUÇÃO

4.3.1 Entre portas

A autotradução foi um dos principais métodos composicionais empregados por Ausländer para explorar as interfaces linguísticas e poéticas entre o inglês e o alemão e preparar seu retorno para a língua alemã, a partir de 1956¹¹⁸. Dentre os poemas que testemunham esse processo, está o “*Die Tür*”, publicado em seu segundo livro, *Blinder*

118 Cf. D’ATENA (2016), HAINZ (2008), MORRIS (1999), dentre outros trabalhos que discutem Rose Ausländer como tradutora.

Sommer, do ano de 1965, e dedicado a uma de suas principais amizades literárias, a poeta modernista Marianne Moore. Como sabemos, trata-se de uma tradução de outro poema, provavelmente composto pouco tempo antes (CANDIDA, 1999, p. 99), “*The Door*”, publicado postumamente na edição dos poemas de língua inglesa.

Para comentar os poemas autotraduzidos e nossas traduções destes, seguimos o procedimento base das análises anteriores, com a diferença que, desta vez, primeiramente apresentamos cada uma das versões de Ausländer, para em seguida, acompanhado de sua respectiva versão, apresentamos os resultados de nossas propostas de tradução.

The Door

For Marianne Moore

*The door.
Not the thing of wood.
The door open to doors.
Open to open doors
to open roads to the grove.*

*The grove,
not the trees of wood.
The grove of breathing trees
trees breathing green breathing growth
breeding brotherly touch of air
air thrilling the breath
air entering the door.*

*The door.
Not the thing of wood!*
(AUSLÄNDER, 2008b, p. 53)

“*The Door*” possivelmente foi composto em torno de 1956, no contexto do encontro entre Ausländer e Moore (CANDIDA, 1999, p. 99). Refere-se, assim, a um dos textos poéticos escritos no período em que Ausländer “pulava” de uma língua a outra, como relata em sua entrevista à rádio norte-americana WEDV¹¹⁹.

O motivo da porta remete diretamente às imagens de limiares, recorrentes na obra da poeta¹²⁰. São imagens que se associam a passagens e fronteiras, que podem ser entendidas como derivações do problema do exílio, um dos cernes temáticos de sua poesia. Nos primeiros versos, a porta é descaracterizada de significado material para se tornar um lugar de passagens que continuamente abrem caminhos a bosques — lembrando o movimento poético das “vozes na mata” em “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”. Da mesma forma, as

119 Cf. BRAUN (2006, p. 92).

120 Cf. poemas como “*Definition of a window*” e “*Ein Tag im Exil*” (CANDIDA, 1999).

árvores dos bosques não significam apenas troncos de madeira inertes, mas relevam certa energia vital interior, que permite seu crescimento e sua reprodução através da respiração. Se na primeira parte do poema as portas abertas sugerem o movimento em direção à dissipação no mundo exterior, a passagem do ar pelas brenhas do bosque (encenada na segunda parte em versos como “*The grove of breathing trees/ trees breathing green breathing growth/ breeding brotherly touch of air*”) têm como desfecho o retorno do ar para dentro das portas (“*air entering the doors*”), recolhendo o retorno do elemento poético ao seu ponto de partida. Desse modo, o movimento circular da respiração é princípio expressivo da arquitetura do poema.

A convergência entre o plano temático e o eixo estrutural da composição poética pode ser analisado em níveis mais localizados. Conforme demonstra D’Atena (2016), “*The Door*” é formado por uma série de correspondências formais que costuram sua peculiar tessitura fonossemântica. Isso porque há um visível encontro entre o plano temático, o plano arquitetônico e o plano melódico do poema, que resulta em uma estrutura repleta de princípios expressivos, na qual as camadas do texto refletem-se umas nas outras. Segundo afirma D’Atena (2016, p. 94), o ar, como substância de movimento contínuo, representado por meio de sua circularidade, produz um efeito de unidade que no contexto do poema, muito influenciado pela obra do filósofo Constantin Brunner¹²¹, representa a unidade de todos os seres. Esta unidade reaparece por meio da coerência interna dos níveis lexicais, fonéticos e sintáticos, que produzem o ritmo do poema e dão sentido à realidade poética que o texto constrói. A autora exemplifica os argumentos a partir dos primeiros versos do poema:

No verso “Not the thing of wood”, pela dinâmica dos acentos, o acento principal surge em “wood” e o acento secundário em “thing”, assim como pelas sílabas proclíticas “the” e “of”, que sintaticamente e semanticamente tendem em direção às palavra-chaves “thing” e “wood”, temos um movimento linguístico à palavra “wood”: movimento que termina com a ruptura brusca do fluxo de ar causado pela pronúncia da consoante fechada [d] no final da frase e do verso. (D’ATENA, 2016, p. 95, tradução nossa)¹²²

121 Conforme explica-nos Simone Brantes: “A filosofia de Espinosa está estreitamente ligada para Rose Ausländer aos ensinamentos do filósofo alemão Constantin Brunner, um espinozista que desenvolveu sua própria doutrina, que em Czernowitz foi estudada no ‘seminário de ética’, do qual Rose Ausländer participou como estudante de filosofia na Universade” (BRANTES, 2019, p. 11).

122 No original: „Im vers ‚Not the thing of wood‘ entsteht durch die Dynamik der Akzente, dem Hauptakzent auf ‚wood‘ und dem Nebenakzent auf ‚thing‘, sowie durch die proklitischen Silben ‚the‘ und ‚of‘, die syntaktisch und rhythmisch zu den entsprechenden Köpfen ‚thing‘ und ‚wood‘ tendieren, eine sprachilige Bewegung auf das Wort ‚wood‘ hin: eine Bewegung, der mit der verhältnismäßig brüskten Abbruch des phonatorischen Luftstroms beim Aussprechen des Verschlusslautes [d] am Ende des Satzes und des Verses ein Ende gesetzt wird“.

O segundo verso do poema, no qual o eu-poético nega de maneira lapidar o caráter meramente material da porta, termina com uma abrupta consoante final oclusiva que demarca, no nível fonológico, seu encerramento, sugerindo a própria negação que está sendo transmitida. Da mesma forma, nos versos seguintes, nos quais se expressam outros modos possíveis de perceber o objeto do poema, a abertura ao exterior comunicada ao nível do conteúdo é refletida no plano fonético e rítmico através do final dos versos com a fricativa [z], que do ponto de vista fonético sugere continuidade: “*The doors open to doors/ open to open doors*” (D’ATENA, 2016, p. 95).

A passagem da primeira para a segunda parte do poema acontece sem obstáculos. O movimento que passa das portas para as estradas (*roads*) e desemboca nos bosques é fluído, como releva a falta de verbos de “*to open roads to the grove*”. No plano sintático, Ausländer realiza a passagem utilizando apenas frases preposicionais: “*to open doors*”, “*to open roads*”, “*to the grove*”, recaindo o acento principal sobre os substantivos. A unidade rítmica do plano sintático e fonológico sugere que o movimento em direção ao exterior realiza-se em três etapas de um movimento cíclico (D’ATENA, 2016, p. 96). Ademais, anota a pesquisadora outros elementos que sugerem a coesão fonética-sintática-semântica do poema: a elisão entre a preposição “to” e o substantivo particípio “open”, o equilíbrio entre a consoante fricativa e a consoante africana em “doors” e “roads”, que suavizam a passagem para a consoante plosiva em “t” de “to”. Do mesmo modo, a consoante nasal de “open” também suaviza a passagem para as consoantes oclusivas “t” e “d” de “open to doors”, e junto à consoante aproximativa de “roads” produz uma sequência fonética que não interrompe a passagem do ar pelo trato vocal. E, por fim, os sons iniciais da fricativa surda de “the” e da oclusiva seguida da aproximante sonora em “grove” conectam as palavras a uma fluída corrente de sons (D’ATENA, 2016, p. 96).

Na segunda parte do poema, de prolífica tessitura fonética, D’Atena vê como central a repetição em torno da palavra “*breathing*”, que não somente reaparece três vezes no poema, como também repercute a continuidade sugerida no plano fonético pela fricativa sonora da sua pronúncia. A palavra surge no poema nos versos oito e nove, especialmente marcados pela intensa assonância que compartilham: “*The grove of breathing trees/ trees breathing green breathing grow*” — nos quais o acento principal recai em oclusivas e glotais seguidas de consoante “r”: no primeiro verso “grow”, “breathing”, “trees”, no último “trees”, “breathing” “green”, “breathing”, “grow”. Sequência fonética esta que constrói a analogia entre os

elementos da passagem. Para D’Atena (2016, p. 97, tradução nossa) a “sequência de semelhanças e correspondências sonoras dos versos da segunda estrofe reproduzem a respiração constante e repetitiva das árvores” e também a estreita conexão entre “as árvores do bosque” e entre “a respiração e o que ela produz: ‘green’, ‘growth’, ‘brotherly touch of air’”¹²³. D’Atena (2016, p. 97) destaca ainda que poema se encerra com o ciclo do ar identificado ao próprio ciclo da vida em geral, na medida em que as fronteiras entre as espécies são dissolvidas. Expressões como “*thrilling*” ou “*brotherly*”, comumente associadas a seres humanos, referem-se a árvores e seres humanos. De tal modo, o paralelismo sintático entre “*air thrilling the breath*” e “*air entering the door*”, indicam o movimento circular do poema e o processo pelo qual o ar retorna ao ser humano, conectando-o, por meio da sua substância, a outros seres existentes no mundo sensível. A pesquisadora ainda nota que os últimos versos do poema expressam entusiasmo pela presença da exclamação e relaciona-o com o poema “*Song of Open Road*”, de Walt Whitman (D’ATENA, 2016, p. 97).

A tradução do poema foi publicada mais tarde, em 1965, no volume *Blinder Sommer*, e leva o título “*Die Tür*”. Nela, Ausländer mantém a estrutura externa, composta por três partes, duas de maior quantidade de versos e um dístico final, que repete os primeiros versos do poema. Segundo D’Atena (2016, p. 97), a tradução alemã¹²⁴ é mais sintética, sóbria e não contém a sugestividade sonora da versão inglesa.:

Die Tür
für Marianne Moore

Die Tür
nicht das Ding aus Holz
Die Tür
offen zu offenen Türen
zu offenen Wegen
zum Wald

Der Wald
nicht Bäume aus Holz
Der Wald aus atmenden Bäume
Bäume aus atmendem Grün

123 Cito a passagem em sua integridade: „Die häufigen, aufeinanderfolgenden lautlichen Ähnlichkeiten und Korrespondenzen der Verse der zweiten Strophe reproduzieren die sich ständig wiederholende Atmung der Bäume sowie die enge Verbindung zwischen den Bäumen des Waldes und zwischen dem Atem und dem was es erzeugt: ‘green’, ‘growth’ und ‘brotherly touch of air’”.

124 Ressaltamos que pertencem ao processo de produção do poema suas diferentes versões em inglês quanto e alemão. Nosso objetivo, entretanto, é apenas analisar a versão final de ambas as línguas, conforme foram estabelecidas pelas edições da obra de Rose Ausländer. Diferente do que é proposto por D’Atena em seu trabalho, que traça a análise comparativa do original e sua tradução a partir de um estudo genético do poema, atentando para as versões não publicadas e disponíveis no espólio da autora.

*Bruderberührung der Luft
Luft geatmet
in die offene Tür*

*Die Tür
Nicht das Ding aus Holz!*
(AUSLÄNDER citado por NAUROSKI, 2007, p. 105)

A maior concisão do poema alemão é adquirida por meio do apagamento e do deslocamento do complemento das orações e pela supressão das repetições. D’Atena (2016, p. 98) anota que na primeira parte do poema a autora quebra a linha entre o sujeito da oração “*Die Tür*” e os complementos preposicionais “*zu offenen Türen*” e “*zum Wald*”, que apareciam juntos na versão inglesa do poema. A quebra da relação sintática dos versos é interpretada por D’Atena (2016, p. 99) como descaracterização do efeito de correspondência entre o movimento fluído da passagem do ar, aqui tematizado, e a composição formal do poema, que repercute essa passagem através da relação fonossintática dos elementos do verso. O deslocamento sintático dos elementos do poema provoca alterações significativas em sua leitura:

A introdução do poema alemão tem como consequência que “*Wald*”, disperso de um andamento linear que é secundário à ideia principal, pode ser relacionado diretamente com “*Tür*”: “*Die Tür/ zum Wald*”. Ademais, ponto de partida na próxima estrofe, “*Wald*” torna-se um elo mais forte entre as partes do poema, já não mais tão ligado a “*Wege*”. O resultado é um texto não apenas mais unido ao cerne intelectual da estrofe, mas também mais conectado no nível macroestrutural. (D’ATENA, 2016, p. 99, tradução nossa)¹²⁵

Para D’Atena, se por um lado o poema alemão não repercute a dinamicidade e correspondência sonora alcançadas pelo poema inglês, sua textualidade concisa releva um vínculo maior entre os elementos semânticos e estruturais que o constituem. Outras substituições da tradução demonstram, nesse sentido, o procedimento de Ausländer. Conforme sublinha a estudiosa (D’ATENA, 2016, p. 100), para traduzir os versos com “*breathing*”, que em função da fricativa do gerúndio expressava, ao nível fonético, o movimento do ar, o poema em alemão descreve o material que compõe as árvores: “*der Wald aus atmenden Bäumen*” e “*Bäumen aus atmendem Grün*”, contrapondo mais incisivamente a vida das árvores à ideia de morte que a inércia da madeira pode sugerir (“*Nicht das Dinge aus Holz.*”).

¹²⁵ No original: „Die Einteilung des deutschen Textes hat zur Folge, dass der ‚Wald‘, losgelöst von einem linearen Verlauf, der dem Grundgedanken gegenüber nebensächlich ist, direkt mit der ‚Tür‘ in Zusammenhang gebracht werden kann: ‚Die Tür/ zum Wald‘. Nicht so sehr an die ‚Wege‘ gebunden, wird der ‚Wald‘, der in der folgenden Strophe zum neuen Ausgangspunkt wird, zu einem stärkeren Bindeglied zwischen den beiden Strophen. Das Ergebnis ist ein nicht nur dem gedanklichen Kern der Strophe verbundener sondern auch in der Makrostruktur zusammenhängenderer Text“.

O paralelismo de “*air thrilling the breath*” e “*air entering the door*” foi substituído pelos versos “*Luft geatmet/ in die offne Türen*”, oração dividida entre o particípio e o sintagma preposicional. O adjunto adnominal “*offne*” reforça a conexão do final do poema com a primeira parte (D’ATENA, 2016, p. 100).

Orientamos a tradução dos poemas ao português a partir das diferenças entre as auto traduções. É possível compreender a auto tradução como um procedimento que borra as fronteiras essencialistas entre “original” e “tradução”, pois surge por meio da reescrita de um determinado material textual pelo seu autor mesmo. Se a tradição logocêntrica prediz que uma tradução *inteiramente* fiel deve respeitar ao máximo às intenções do original¹²⁶, externas ao texto (que em parte são confundidas com as “intenções” do autor), o caso da auto tradução é curioso por ser justamente o autor aquele que, na teoria, detém a maior capacidade de falar sobre suas próprias intenções. E, ainda assim, ocorre de auto traduções serem frequentemente bastante diferentes de seus originais.

Para um autor como Vilém Flusser, que refletiu questões epistemológicas e práticas relacionadas a auto tradução, fazendo dela base intelectual em sua produção, o texto auto traduzido recebe o “influxo de associações completamente diferentes” (MARTINS, 2011, p. 157) e desdobra-se para relações originalmente imprevistas. Com base nesse ponto de vista, assumimos a autonomia textual e poética de cada um dos poemas, traduzindo-os separadamente, porém sem perder de vista as relações que os ligam. Vejamos a tradução do poema inglês, acompanhado do texto de partida:

The Door

For Marianne Moore

*The door.
Not the thing of wood.
The door open to doors.
Open to open doors
to open roads to the grove.*

*The grove,
not the trees of wood.
The grove of breathing trees
trees breathing green breathing growth
breeding brotherly touch of air*

A porta

Para Marianne Moore

A porta.
Não a coisa de madeira.
A porta aberta a portas.
Aberta às portas abertas
às vias abertas ao bosque.

O bosque,
não as árvores de madeira.
Bosque de mata viva
mata viva verde vida avulta
medrando irmanadas tato de ar

126 Ao desconstruir a perspectiva logocêntrica-transcendental para assumir a responsabilidade do leitor durante o ato de produção de significação, desconstrói-se também a crença de que possa haver uma noção absoluta de “fidelidade”, que cubra todas as arestas do significado de um determinado original, estável independente do ato interpretativo. Ao contrário, a fidelidade, como conceito, é muito mais relativa e submetida aos interesses e objetivos do intérprete. Em última instância, trata-se de se perguntar ao *que* se é fiel. Para uma das discussões a respeito do problema da noção de fidelidade, cf.: ARROJO, R (2003).

*air thrilling the breath
air entering the door.*

ar vibrando na respiração
ar adentrando a porta.

*The door.
Not the thing of wood!*

A porta.
Não a coisa de madeira!

Na tradução proposta, procuramos criar o nível fonossemântico do poema, que conforme apresentamos a partir do estudo de Alessandra D’Atena, é sua principal categoria de expressão poética. Desse modo, objetivou-se que o poema traduzido pudesse emular alguns efeitos sintáticos, morfológicos e aliterativos da versão de língua inglesa

Os primeiros versos do poema (“*The door/ not the thing of wood*”), ao negarem a definição material, afirmam a abertura da significação de “porta”, e no plano sonoro reforçam a conexão entre ambos os elementos por meio da repetição gráfica e sonora do ditongo em “o” de “*door*” e “*wood*”. Na tradução, recriamos essa assonância por meio da rima átona entre “porta” e “madeira”, e incluímos um terceiro vocábulo no jogo sonoro, “coisa”, que além de repetir a vogal final, também reforça a conexão entre os qualitativos de “porta”, isto é, “coisa” e madeira”, por meio da repetição da ditongação. Em seguida, a sequência vocálica em “o” de “*door open to doors*”, que termina com “*Open to open doors/ to open roads to the grove.*” é recriada nos versos “abrindo vias para os bosques”, que ecoa a profusão das vogais médias do poema original. O efeito de continuidade e fluidez, relativos à passagem do ar, está presente na tradução proposta nos seguintes versos terminados com o som fricativo de “s”: “A porta aberta às portas/ aberta às portas abertas”, que, ao ligarem ao som oclusivo de “t” a uma vogal acompanhada da fricativa de “s”, valorizam a saída do ar pelo trato vocálico. O último verso da estrofe (“às vias abertas ao bosque”), terminado por vogal, sugere a continuidade da passagem do ar.

A segunda parte evidencia a influência das sequências vocálicas para o índice melopaico do poema. Os versos centrais “*The grove of breathing trees/ trees breathing green breathing growth/ breeding brotherly touch of air*”, revelam, para além da fricativa de “*breathing*”, uma sofisticada sequência de assonâncias, produzindo um efeito melódico que reproduz expressivamente o crescimento das árvores, irmanadas entre si. Aqui, é perceptível como a construção do ritmo envolve a repetição de ditongos em posições sintáticas aproximadas, reforçadas por acentos tônicos que produzem algum paralelismo: “*the grove of breahing trees/ trees breathing green breathing growth. breeding brother touch of air*”. Procuramos, na tradução, recriar o efeito melódico produzido pelas assonâncias através da repetição de vogais em locais específicos do verso, formando rimas internas: “Bosque de

mata viva/ mata viva verde vida avulta/ medrando irmanadas tato de ar". Sobretudo no segundo dos três versos é notável a repetição das vogais nas posições pares de um grupo de palavras oxítonas, gerando regularidade rítmica. A presença de nasais ("m" e "n") e fricativas (em "v") antes e depois de algumas das vogais auxilia na extensão da sonoridade destas, sublinhando a tonicidade dos sons e reproduzindo a passagem de ar pelo trato vocal, de modo que a singularidade rítmica do poema de *Ausländer* torna-se perceptível na tradução. O gerundismo dos últimos versos da estrofe "*air thrilling the breath/ air entering the door*" reproduz o movimento simultâneo do ar que retorna às portas e estimula a respiração: "ar vibrando na respiração/ar adentrando a porta".

Como afirmado, foi importante compor a tradução do poema inglês pensando nas suas possíveis repercussões para a tradução do poema alemão. Se a auto tradução de um texto permite o influxo de associações diferentes, a tradução de uma auto tradução, como um procedimento de segunda mão (no sentido de um procedimento de reescrita de um material já previamente elaborado e reelaborado) absorve indiretamente os influxos desta reelaboração e inscreve nele os seus próprios. Vejamos agora a tradução do poema para o alemão, também acompanhada de seu texto de partida:

Die Tür

für Marianne Moore

*Die Tür
nicht das Ding aus Holz
Die Tür
offen zu offenen Türen
zu offenen Wegen
zum Wald*

*Der Wald
nicht Bäume aus Holz
Der Wald aus atmenden Bäume
Bäume aus atmendem Grün
Bruderberührung der Luft
Luft geatmet
in die offene Tür*

*Die Tür
Nicht das Ding aus Holz*

A porta

para Marianne Moore

*A porta
não a coisa de madeira
A porta
aberta às portas abertas
às vias abertas
ao bosque*

*O bosque
não as árvores de madeira
O bosque de árvores respirantes
Árvores de verde respirante
Irmanotoque de ar
ar respirado
na porta aberta.*

*A porta
Não a coisa de madeira*

Partindo da proposta de traduzir "*The Door*" e "*Die Tür*", consideramo-los ontologicamente instáveis, pois são e não são o mesmo poema. Nesse sentido, trata-se de não reduzir a auto tradução a uma mera transferência de significados anteriormente previstos —

tomando o poema inglês como o verdadeiro “original” e o poema alemão como apenas (do ponto de vista hierárquico) uma “tradução” — e nem de entendê-los como absolutamente autônomos entre si, sem qualquer atravessamento genético¹²⁷. Pelo contrário, os poemas auto traduzidos ocupam um espaço limiar que instabiliza suas identidades. Esta mesma condição vale para a tradução desses poemas para uma terceira língua, que será, ao mesmo tempo, tradução direta de um texto de partida e indireta de um “original” anterior, o qual esse texto de partida traduz. Nesse sentido, a tradução indireta, isto é, a tradução de uma tradução, repercutirá correspondências com o primeiro texto de partida, aquele que embasou a tradução intermediária. Para o nosso contexto, isso significa afirmar que a tradução ao português brasileiro de “*Die Tür*” corresponderá, também, ao poema “*The Door*” e a tradução deste para a mesma língua. Encontramos isso já pelo título, traduzido por “A porta”, ao apontar a relação intertextual com “*The Door*” e a tradução deste poema. Em ambas as traduções se repete, também, uma série de vocábulos como “bosque”, “árvore”, “madeira”, além estruturas sintáticas e argumentativas semelhantes. Tais semelhanças, entretanto, consideradas como elementos que identificam os poemas ao mesmo material poético, são atravessadas por diferenças que indicam se tratar de um outro poema.

Para D’Atena (2016, p. 98) o poema alemão não contém a mesma sugestividade fonossemântica do poema inglês, destacando-se pela sobriedade e concisão. Mantivemos, assim, a estrutura do poema, respeitando a quebra dos versos e a falta de pontuação. Mas também mantivemos uma sequência lexical semelhante à da primeira tradução, sobretudo porque o poema em alemão apresenta uma sequência vocálica que a tradução proposta pôde reproduzir. Assim temos no texto de partida: “*Die Tür/ offen zu öffnen Türen/ zu öffnen Wegen*”, enquanto na tradução: “**A porta/ aberta às portas abertas/ às vias abertas**”, opção que também reproduz a passagem do ar na sequência de fricativas em posições finais. Na segunda estrofe, a nasalização cumpre importante papel, na medida em que auxilia na sustentação da assonância que constituiu a sonoridade do verso: “*nicht Bäume aus Holz/ Der Wald aus atmenden Bäume/ Bäume aus atmendem Grün*”. Para a tradução, importou sublinhar a repetição lexical da estrofe e sugerir a aliteração dos componentes nasais através da sistemática repetição do “r” (“árvores de madeira”, “árvores respirantes”, “irmanotoque de ar”, “ar respirado”). Além disso, intercalou-se vogais abertas em “a” e médias em “e” (como “árvores de verde respirante”) e reproduziu-se o particípio (“respirante”, “respirado”),

127 Como demonstra o estudo de D’Atena (2016), a correspondência entre os poemas acompanha também suas versões intermediárias.

como no poema alemão. O emprego de participípios favoreceu a presença de oclusivas, que reduziram a melodização fluída dos versos e sugeriram uma sonoridade mais sóbria.

Lidas comparativamente, observa-se o efeito de repetição pela diferença entre nossas traduções dos poemas, pois, enquanto espelhamentos e semelhanças intrínsecas entre ambas, as matérias textuais são evidentes e suas diferenças instabilizam qualquer tentativa de defini-los como identidades autoevidentes.

A porta

Para Marianne Moore

A porta.
Não a coisa de madeira.
A porta aberta a portas.
Aberta às portas abertas
abrindo vias para os bosques.

O bosque
não as árvores de madeira.
Bosque de mata viva
mata viva verde vida avulta
medrando irmanadas tato de ar
ar vibrando na respiração
ar adentrando a porta.

A porta.
Não a coisa de madeira!

A porta

para Marianne Moore

A porta
não a coisa de madeira
A porta
aberta às portas abertas
às vias abertas

O bosque
não as árvores de madeira
O bosque de árvores que respiram
Árvores de verde que respira
Irmanotoque de ar
ar expirado
na porta aberta.

A porta
Não a coisa de madeira

Analisando o procedimento da auto tradução em Vilém Flusser, afirma Martins que em sua própria natureza a auto tradução questiona o poder de autoridade do original, sendo que na “maioria dos casos de auto tradução, a precedência do original não é mais uma questão de *status*, e sim uma precedência temporal” (2011, p. 171). Inclusive, dependendo do ponto de vista pode ser impróprio utilizar o termo “tradução” para se referir a esses casos. De uma perspectiva técnica ou tradicional, a tradução é o resultado de reescrita/reelaboração a partir de um material original. A auto tradução, ao colocar em questão a primazia de um texto original perante o texto traduzido, revela-se como um processo de reescrita e de transformação que, não necessariamente, hierarquiza os textos, pois ambos podem ser interpretados como originais de um mesmo autor. Estamos, assim, diante de um fenômeno de reescrita que, afirma Martins (2011, p. 171), frequentemente “permite desvios do texto original que outros tradutores dificilmente se permitiram” e se ordena pela precedência temporal e não pelo *status* hierárquico dos textos, de modo que “talvez não devamos falar em

termos de ‘original’ ou ‘tradução’, e sim em ‘variantes’ ou ‘versões’ de *status* igual” (2011, p. 171). Por exemplo, é notável que o poema “*The Door*”, precedente temporalmente, só veio a lume através da publicação dos poemas em inglês de Ausländer e dos estudos da sua correspondência com Marianne Moore, sendo “*Die Tür*” o poema efetivamente publicado pela autora em 1965¹²⁸.

Sobre o ensaio “Retradução como método de trabalho”, de Flusser, comenta Martins:

Ao final do ensaio, Flusser descreve como, pela autotradução, seu pensamento assume não apenas uma forma diferente, mas também novas direções. Para exemplificar, ele supõe um texto originalmente escrito em alemão e traduzido em seguida para o português. À medida que ele tenta reformular o texto na língua portuguesa, descobre que não só o seu pensamento muda como recebe o influxo de associações radicalmente diferentes. Embora ainda seja, em certo sentido, o mesmo pensamento, agora ele se refere a uma situação inscrita em um universo totalmente diferente do primeiro. Para traduzir, Flusser descobre que não é suficiente recorrer àquilo que inicialmente inspirou a redação do texto. Nesse processo, o texto é reformulado, mas de um modo que incorpora os passos anteriores. Como um palimpsesto, o texto em português conterà, de alguma forma, o texto alemão e as associações alemãs eliminadas de dentro dele pela necessidade de adequação à outra língua. (MARTINS, 2011, p. 157)

Segundo Martins, para o filósofo tcheco, a reescrita em diferentes línguas inscreve estas consigo, como um palimpsesto que contém em si suas formas precedentes. Na reescrita que constituiu a auto tradução, as línguas inscrevem suas singularidades no texto reelaborado, adicionando camadas que nunca totalizam, nunca completam os sentidos em absoluto, mas fornecem outras camadas textuais, formais, interpretativas, abrindo pontos de vista e dimensões históricas alternativas. A passagem entre a língua alemã e a inglesa na obra de Ausländer pode ser entendida como uma das razões da constante instabilidade de alguns de seus poemas, na esteira da compreensão de Leslie Morris:

Apesar da aparente facilidade dos poemas de Ausländer, percebe-se também uma essencial instabilidade, que recai primeiramente ao proeminente papel da tradução na em sua obra – onde a tradução é um indício da instabilidade entre as concepções de “original” e “tradução”, entre o assim chamado texto primevo e texto traduzido. (MORRIS, p. 98, 2001, tradução nossa)¹²⁹

128 Em um encontro com o poeta Paul Celan, Ausländer mostrou alguns de seus poemas, entre ele “*Die Tür*”, na provável versão alemã (BRAUN, 2006, p. 97).

129 No original: „Aber trotz der scheinbaren Einfachheit von Ausländers Gedichten ist auch eine wesentliche Instabilität zu merken, die erstens auf der prominenten Rolle des Übersetzens in Ausländers Werk – wo das Übersetzen ein Indiz ist für die Instabilität zwischen den Konzepten des ‚Originals‘ und der ‚Übersetzung‘, zwischen sogenannten Urtexten und übersetztem Text“.

Silva Candida fornece uma chave de leitura proveitosa para o poema a partir do motivo das passagens e dos encontros, que também podem ser lidos por meio do ponto de vista linguístico:

Como uma correspondência posterior dá a compreender, *The Door/Die Tür* podem ser lidos como metáfora para o poema, especialmente para a sua potencialidade de fazer a mediação entre o “eu” que escreve e seu potencial parceiro de diálogo, de ser um caminho para a comunicação, libertação do isolamento: “Uma palavra, uma constelação de palavras, uma constelação de versos, nenhum outro meio abre as portas ao mundo, à vida, às pessoas, às vezes até mesmo a mim mesma”. Ao mundo não menos do que a si própria, e por isso, não apenas ao desenvolvimento interior. (CANDIDA, 1999, p. 110, tradução nossa)¹³⁰

Como metáfora para o poema, as “portas” abrem espaço para outras possibilidades, outros ares e para o diálogo com outras esferas e componentes do mundo. Entendida não como objeto que separa os espaços, mas como objeto que fornece as passagens, abre limiares, torna-se componente que permite a abertura não anunciadas e irrestritas. De certa forma, essa abertura, que conforme Candida é uma abertura de língua e de ar, projeta as passagens entre o inglês e o alemão e os respectivos mundos que se atravessam nessa passagem, que irmanados, compõem a energia vital que alimenta o ser e as coisas¹³¹. Porém, essas passagens só podem se dar por meio dos processos de transferência e de reescrita que a tradução proporciona, em sua natural instabilidade. O que o procedimento de reescrita em *Ausländer* nos mostra é que parte de sua obra é um trabalho de *énérgeia*, nos termos em que formula Cassin (2016, p. 179), a partir de Humboldt. Trata-se de um movimento constante de reformulações, correspondências, ecos, apropriações, emulações, traduções, entre outros, no qual diferentes

130 No original: „Wie ein späteren Brief zu verstehen gibt, kann *The Door/Die Tür* auch als Metapher für das Gedicht gelesen werden, insbesondere für seine Fähigkeit, zwischen dem schreibenden Ich und seinen potentiellen Dialogpartner zu vermitteln, Kommunikationsweg zu sein, Befreiung aus der Isolation: ‘Ein Wort, eine Wortkonstellation, eine Verskonstellation, kein anderes Medium öffnet so die Türen zur Welt, zum Leben, zum Menschen, manchmal sogar zu mir selber’. Zur Welt nicht minder als zu sich selber, also keine nur nach innen gekehrte Selbstwerdung“.

131 A porta está relacionada com a passagem do ar e, como lembra Candida (1999), associa-se a outros poemas de *Ausländer* em que “estruturas arejadas” desempenham um importante papel ético-poético. Nesse sentido, o ar é um elemento que promove a relação entre a poeta e o mundo, sendo para a poeta exilada o poema sinônimo de casa, não como esfera autorreferencial, mas como lugar privilegiado do encontro. Nesse sentido, lembra Candida, *Ausländer* aproxima-se do filósofo Constantin Brunner, que simbolizava a unidade de todas as coisas por meio da comparação com a respiração e o ar. Porém (diferente do filósofo, que não previa o poder da linguagem), *Ausländer* a promove a importante elemento de ligação entre as coisas e os seres. Nesse sentido, a dedicatória do poema a Marianne Moore também lembra a importante ligação entre as duas poetisas, que para *Ausländer* significou uma relação entre o lar próprio e o estrangeiro como uma porta aberta entre dois mundos, uma porta da língua e da própria vida. Segundo Candida, nesta intensa ligação o ar aparece como a forma transformada da figura materna, motivo que aproxima ambas poetisas. Desse modo, na aproximação entre mãe e língua na ligação com a poeta norte-americana as duas partes de sua “personalidade dividida” puderam se encontrar.

motivos são apropriados e retrabalhados para formarem um material poético que aponta para diferentes diálogos e intertextualidades, característica da instabilidade essencial que Morris vê em seus poemas.

Nesse sentido, nossa tradução se inscreve em um projeto de reescrita e de metamorfose. De certa maneira, traduzir os poemas para o português é dar continuidade ao procedimento de transformação e reelaboração multilíngue da própria autora, porém agora assumindo o tradutor como um terceiro “eu” nesta dinâmica. Se a auto tradução, como aponta Martins (2011, p. 157) em Flusser, carrega os rastros das línguas precedentes, ao traduzir a versão alemã do poema traduzimos indiretamente a versão inglesa, conforme está, previamente, incorporada no alemão. Ademais, se a auto tradução “leva os influxos” de cada uma das línguas pelas quais percorre, traduzi-la é tanto incorporar esses mesmos influxos como, também, adicionar os seus próprios, singulares à língua do tradutor. Como a imagem do famoso ensaio de Walter Benjamin sobre tradução (2011, p. 115), que representa as línguas como cacos ou fragmentos de um vaso, o encontro entre as línguas não totaliza os sentidos possíveis da linguagem, mas os multiplica por reunir pluralidades irreduzíveis, fortes em suas diferenças, que produzem camadas interpretativas na variação de sentidos que cada uma acarreta. Em nosso projeto, objetivamos traduzir ambos os poemas, mas podemos vislumbrar a possibilidade de um projeto tradutório que tente reunir as diferenças irreduzíveis entre o poema inglês e o poema alemão em apenas um poema traduzido, fazendo ecoar as diferenças e similaridades, e mais do que isso, os lugares de encaixe, revezamento e diálogo entre ambos os textos, através de uma mesma unidade textual. Compor-se-ia um poema híbrido, que reescreve o poema de língua inglesa e o de língua alemã em um mesmo corpo e afirma-se legitimamente tradução.

4.3.2 *Overmore e Der Ur-Baum*

Na carta de 1956 para Marianne Moore em que Ausländer envia o poema “*The Door*” encontram-se também outros dois poemas, em língua inglesa e alemã, dedicados à poeta norte-americana. Citando um trecho da carta, comenta Silva Candida:

“Esse grupo de poemas” — ela escreve ao enviar os primeiros dois — “foram inspirados por você... Quero dizer, minha experiência do que você essencialmente é, o que um espírito como você é essencialmente para mim”. Aqui descobre-se o que

Marianne Moore significou para Ausländer. (CANDIDA, 1999, p. 99, tradução nossa)¹³²

Os poemas eram “*Overmore*” e “*Der Ur-Baum*”, autotraduções que até aquele momento não estavam publicadas. O fato de terem sido enviadas simultaneamente em duas línguas é indício de que provavelmente a composição de ambos os poemas se deu em momento muito próximo, até mesmo simultaneamente, em um procedimento bilíngue de criação. Segundo Candida (1999, p. 101), não está claro se o primeiro poema composto teria sido o de língua inglesa ou de língua alemã. Pela arquitetura formal, Candida acredita que seja o de língua inglesa. Já Morris (2001, p. 106) sugere que o poema em inglês seria tradução do poema alemão. Analisando a gênese das auto traduções de Ausländer, Alessandra D’Atena (2016, p. 81) indica que *Overmore/Der Ur-Baum* fariam parte de uma categoria de poemas auto traduzidos que são compostos simultaneamente em ambas as línguas, isto é, nas quais as versões de língua alemã e inglesa interferem-se mutuamente em um mesmo período de escrita. Assumimos aqui a hipótese de D’Atena, que considera trabalhos anteriores e oferece uma metodologia embasada no trabalho com os manuscritos e com os tiposcritos originais de Ausländer. Vejamos primeiramente a versão de língua inglesa:

Overmore

For Marianne Moore

*Light wrapped in rays.
Baskets praise.
Pears plums grapes praise.*

*Snow of sun
snow of noon.
Overmoon
the spun space
of pure face
of grace!*

*Core of woe
shadow-sore.
Come now
light on shore
close to town
closer to wounded walls
come now!*

Firewhite you

132 No original: „*This group of poems*’ – schreibt sie bei der Übersendung der ersten zwei – ‘*was inspired by you... I mean my experience of what you essentially are, what a spirit like you essentially is to me*’. Hier läßt sich finden, was Marianne Moore für Rose Ausländer bedeutet hat“.

*the true
tree that grew
discreet in me
in every entity.*

*White
immune to color
immune to praise.*

*Light
grain of grace
sown in each entity:
Overspace
overgrow
the sore-
ness the multiness
of colors clashes chaos
overmore
them light!*

(AUSLÄNDER, 2008b, p. 152-153)

“*Overmore*” inscreve e desdobra no poema a dedicatória a Moore. Segundo Bauer (2008b, p. 217), a palavra, como advérbio e adjetivo, existia no inglês antigo, mas é documentada apenas até o século XVI. Ausländer resgata-a, mas com nova roupagem, invertendo o advérbio *moreover*, comum na língua. D’Atena, ancorada em Bauer, afirma que o termo advém do composto “*übermehren*”, construído, com esse fim, pela autora em alemão. O que está em jogo aqui é a inscrição do sobrenome Moore na palavra *more*, que se desdobra em *overmore* e sugere multiplicidade e crescimento, reparecendo de modo alusivo em *overmoon*, *overspace* e *overgrown*.

Com 32 versos divididos em cinco partes, o poema é formado por uma rede de rimas e de assonâncias que provoca fortes efeitos sonoros na leitura. Para Candida (1999, p. 101), as rimas teriam o caráter de fórmulas mágicas. Tal enredamento de rimas e de efeitos fônicos parece aludir à abundância e ao crescimento, indicados pelo advérbio *over* que é repetido ao longo do poema. O esquema de rimas é misturado e constituído por rimas toantes e consoantes, de natureza diversa, dentre idênticas, atenuadas, hipermétricas e quebradas, com acentuação perfeita e imperfeita (MOISÉS, 1988, p. 437-442). Estão dispostas da seguinte forma: AAA/ B’BBCCC/ D’EDED’D/ FFFG’G/ HxAHCGCD’ExD’EH, na qual as letras indicadas com apóstrofo são aproximações fônicas toantes ou imperfeitas e “x” refere-se a versos não rimados. Os pares e trios idênticos estão marcados por negrito e são “*praise*”, “*grace*”, “*now*”, “*entity*”, “*light*”, “*sore*”, além “*space*” com “*overspace*”, que também consideramos rima idêntica. O que se nota, em geral, é a progressão: enquanto um conjunto rímico ocupa a primeira parte, novos conjuntos aparecem sequencialmente na segunda,

terceira, quarta e quinta parte do poema, sendo que esta última, inclusive, ecoa as rimas precedentes. A disposição complexa e sequencial das rimas fortalece encontros vocálicos que frisam a correspondência sonora de todo o texto, em que conjuntos rítmicos atravessam os limites da estrofe e misturam-se a outros conjuntos, produzindo rimas distanciadas, embora ainda perceptíveis.

Internamente, os versos refazem a teia de rimas através do arranjo de assonâncias e de aliterações que produzem rimas internas e demais correspondências sonoras. Participa da construção fônica da segunda parte do poema assonâncias em “o”, “u” e “a”, além da repetição da consoante fricativa, como podemos ver em: *Snow of sun/ snow of noon./ Overmoon/ the spun space/ of pure face/ of grace!*”. Em seguida, na quarta e quinta parte é predominante a aliteração em “t”, também ecoada na consoante vozeada “d”. Também há ecos consonantais em “c”, “s” e no encontro “sh”. Quanto às assonâncias, são audíveis a vogal em “e” e as vogais recuadas em “o” e “u”, e a consoante “w” por algumas vezes aparece como vogal média/alta, por outras como aproximadamente labiovelar vozeada: *Core of woe/ shadow-sore/ Come now/ light on shore/ close to town/ closer to wounded walls/ come now!!! Firewhite you/ the true / tree that grew/ discreet in me/ in every entity*¹³³. Sem apresentar uma análise exaustiva da tessitura fônica do poema, os exemplos acima são suficientes para demonstrar como as correspondências sonoras internas ao verso sustentam a estrutura externa de rimas e reforçam a coerência harmônica do poema. Os 32 versos são costurados por desvios fonéticos mínimos que auxiliam a manutenção justaposta e quebrada da sintaxe, produzindo, com isso, certo efeito de proliferação importante para o nível semântico do texto.

Para Candida (1999, p. 101-102), os versos do poema tratam da superação e da transformação do tormento na positividade representada pela luz. Ausländer mobiliza símbolos judaicos¹³⁴ e apresenta a luz como importante motivo¹³⁵. Este elemento não aparece somente nas cartas trocadas entre as poetas, como também está por trás da imagem do “*grain of grace*” de “*Overmore*”, que, por sua vez, em seu caráter simbólico relativo à vida e ao que dá vida, dialoga com versos de Moore no poema desta “*When I buy pictures*” (MOORE, 1994, p. 48), onde as coisas próximas da verdade: “*it must be ‘lit with piercing glances into the life*

133 Conforme outros exemplos, as aliterações estão marcadas em não cursivas e assonâncias em negrito.

134 Segundo Candida (1999, p. 102), na cabala, árvore representa a árvore Sefiroth, articulação interna do divino, que através de sua força vital desce da sua transcendência do En-Sof e adentra na criação. Além disso, as “faíscas” que se escondem em cada coisa e reaparecem no “grão da graça” [*grain of grace*] também são uma imagem hassídica.

135 Luz que, associada também a estrelas, é um dos principais motivos de toda a obra de Ausländer e aparece, geralmente, ligada à vida.

of things;”. De modo parecido, em um verso do poema “*To a snail*” (MOORE, 1994, p. 85), Moore oferece um indício metapoético de sua própria relação com a arte e a literatura: “[...] *the principle that is hid*” é o que se valoriza no estilo, isto é, a singularidade de cada elemento em sua forma. Ambos os versos se relacionam com “*the true/ tree that grew/ discreet in me/ in every entity*” do poema de Ausländer, com a árvore que medra a partir do “*grain of grace/sown in every entity*”, alimentada por luz e fogo. Sua imagem confunde-se com a do tu-poético, que pode ser a própria Marianne Moore, dado que ela é a destinatária dos poemas. Originada pelo grão da graça, a árvore é elemento vital que simboliza a superação da dor ao crescer com luz e calor. E o motivo da superação se faz latente quando pensamos no contato com a interlocutora de língua inglesa: da mesma forma como em “*Miracle*” a relação com Moore e Wallace Stevens poderia transformar o ambiente insosso daquele eu-poético, aqui é o tu-árvore, inscrito no poema em formas codificadas, que transfigura a dor.

Com base na presença do motivo da luz na troca epistolográfica entre Ausländer e Moore, na poesia de Ausländer e nos efeitos de iluminação e de projeção de luz encontráveis na poesia de Moore, atenta aos detalhes e singularidade das coisas do mundo, Candida (1999, p. 103) sugere uma reciprocidade ético-poética entre as poetisas. Por um lado, na poesia de Moore, a poeta de Bucovina encontrou na medida uma visão científica, sobretudo advinda das ciências naturais, combinada a uma visão metafísica, que não negligencia um olhar mais amplo para o ser como uma entidade extramaterial e ligado a outras entidades. Por outro, Moore reconheceu “reverência” nos poemas de Ausländer: “*i know your poems have joy and reverence in them*” (MOORE *apud* CANDIDA, 1999, 103). Cito:

A postura e o procedimento de Moore provavelmente fizeram Ausländer lembrar de tradições conhecidas de seu lar [*Heimat*] (e que lá levavam ao fanatismo místico ao invés da precisão). O principal é não se preocupar muito com a ortodoxia, e isso não faz Ausländer: ela quer que seus temas religiosos sejam entendidos como “antirreligiosos ou antimísticos”. Religião e mística são para ela recursos à disposição, a partir dos quais ela toma motivos e os transplanta em outro contexto. É o caso de *Overmore*, onde o motivo da luz remete ao procedimento literário. Também em *Miracle* o olhar do poeta intervém para levar a realidade diária a um outro nível, “redimi-la” de sua pobreza de significado, tornando visível seu “núcleo de luz”. Nesse sentido, o poeta vem ao encontro das demandas da ética hassídica: ele (ela) oferece uma correspondência mundana do *Tikkum*, pois seu (sua) objetivo não é reconduzir a criação caída ao criador, mas torná-la habitável [*Bewohnbarmachen*] para as pessoas. Fazer poemas é o sonho humano de orientação e conexão em um mundo mais “claro”, pois com mais sentido. (CANDIDA, 1999, p. 103-104, tradução nossa)¹³⁶

136 No original: „Moore's Haltung und Verfahren haben Ausländer wahrscheinlich in Traditionen erinnert, die ihr aus ihrer Heimat vertraut waren (und dort meistens zur mystischen Schwärmerei führten statt zur Genauigkeit). Hauptsache, man (frau) kümmert sich nicht allzusehr um Orthodoxie, und das tut Ausländer nicht:

A leitura de *Candida* nos oferece chaves interpretativas para entender o poema dentro do contexto interlocutório com Moore e demonstra de que forma essa relação foi vital para parte da produção poética de Ausländer. Nesse diálogo ela pôde identificar e trabalhar algumas questões sensíveis de si mesma, como a relação com a mística judaica, com a antiga Bucovina e também com sua mãe (visto que a figura da mãe também exercia forte influência sobre Moore, por vezes transbordando de modo claro na poesia). Ausländer leu atentamente a poesia de Moore, emulando alguns de seus procedimentos expressivos. Possíveis remissões a seus versos são rastreáveis no poema de Ausländer. Além disso, alguns procedimentos lembram o estilo da poeta norte-americana, como a quebra do verso baseada em uma ruptura de ordem morfológica em: “*the sore-/ness*”, abrindo a palavra para o desdobramento de sentidos (CANDIDA, 1999, p. 101). Nesse sentido, Matthias Bauer sugere que o poema de Ausländer retomaria outro poema de Moore: “*Nevertheless*”, do livro *Selected Poems* de 1935.

A palavra “overmore” (como advérbio e adjetivo) existiu no inglês [...]. Com isso ela indica a qual poema de Moore se refere. Pois “overmore/moreover” é, por assim dizer, equivalente ou irmã do advérbio “nevertheless”, e precisamente esse é o título do poema de Marianne Moore (que com isso faz ressoar seu próprio nome, pois “never the less” [mais que nada] implica, naturalmente, “more”). (BAUER, 2008b, 217-218, tradução nossa)¹³⁷

Para além das semelhanças superficiais entre o poema de Ausländer e alguns recursos poéticos de Moore, a sugestão de Bauer entrevê a possibilidade de “*Overmore*” funcionar como uma espécie de poema-resposta ou poema-irmão a “*Nevertheless*”. Abaixo reproduzimos o poema de Moore, acompanhado da tradução de Augusto de Campos:

als ‘antireligiös oder -mythisch’ will sie ihre religiöse Themen verstanden wissen, Religion und Mystik stellen ihr einen Fundus zur Verfügung, woraus sie Motive schöpft und einen neuen Kontext verpflanzt. Das geschieht im Fall von *Overmore*, wo das mystische Licht-Motiv auf das dichterische Verfahren verweist. Auch in *Miracle* versetzt der eingreifende Blick des Dichters die alltägliche Wirklichkeit auf eine andere ‘Ebene’, ‘erlöst’ sie aus ihrer Bedeutungsarmut, macht ihren ‘Lichtkern’ sichtbar. In diesem Sinne kommt der Dichter der Forderung der chassidische Ethik entgegen: er (sie) bietet eine weltliche Entsprechung des Tikkun dar, denn sei (ihr) Ziel ist nicht das Zurückführen der gefallenen Schöpfung zu ihrem Schöpfer, sondern ihr Bewohnbarmachen für den Menschen. Dichtung ist der menschliche Traum von Orientierung und Zusammenhang in einer ‘helleren’, weil sinnhaltiger gemachten Welt“.

137 No original: „Das Wort ‘overmore’ (als Adverb und als Adjektiv) hat es im Englischen einmal gegeben [...]. Damit gibt sie einen Hinweis, auf welches Gedicht Moores sie sich bezieht. Denn ‘overmore’/‘moreover’ ist sozusagen ein Gegenstück oder Schwesterwort zu dem Adverb ‘nevertheless’, und genau dieses gibt es als Gedichttitel von Marianne Moore (die damit ihren eigenen Namen anklingen lässt, denn ‘never the less’ impliziert natürlich ‘more’)“.

Nevertheless¹³⁸

you've seen a strawberry
 that's had a struggle; yet
 was, where the fragments met,

a hedgehog or a star-
 fish for the multitude
 of seeds. What better food

than apple-seeds – the fruit
 within the fruit – locked in
 like counter-curved twin

hazel-nuts? Frost that kills
 the little rubber-plant-
 leaves of kok-saghyz stalks, can't

harm the roots, they still grow
 in frozen ground. Once where
 there was a prickly-pear-

leaf clinging to barbed wire,
 a root shot down to grow
 in earth two feet below;

as carrots from mandrakes
 or a ram's-horn root some-
 times. Victory won't come

to me unless I go
 to it; a grape-tendrill
 ties a knot in knots till

knotted thirty times. –so
 the bound twig that's under
 gone and over-gone, can't stir.

The weak overcomes its
 menace, the strong over-
 comes itself. What is there

like fortitude! What sap
 went through that little thread
 to make the cherry red!

E no entanto¹³⁹

você viu um morango
 que vem de uma luta; e todavia
 lá onde um fragmento a outro se unia,

era um porco-espinho ou estrela-
 do mar para o advento
 das sementes. Que melhor alimento

que as sementes da maçã – frutas
 dentro da fruta – escondendo-as,
 como contracurvas amêndoas

gêmeas? A geada que mata
 as folhas-lácteas que se vão
 dos talos do *kok-saghyz* não

faz mal às raízes que nascem
 no solo do gelo. Onde era
 uma espinácea folha de pera

enroscada no arame farpado,
 uma raiz se fincou através
 da terra cerca de dois pés;

como cenouras se tornam mandrágoras
 ou uma raiz córnea na escória
 às vezes cresce. A vitória

não virá a mim se eu não for
 até ela; uma gavinha de uva
 enrola um nó em nós até que curva

trinta vezes – assim
 o ramo a ela preso subjaz
 e sobrejuz, parando, em paz.

O fraco sobrepassa a ameaça
 dele próprio, o forte sobre-
 passa a si mesmo. O que faz a

fortaleza! O que tanto almeja
 a seiva do fio fino que passa
 para fazer uma cereja!

O poema de Moore tematiza um movimento de superação baseado no reposicionamento de si diante de adversidades. A partir das imagens de frutas, raízes e sementes, situações de infelicidade são transformadas pelo olhar do autor implícito, que nelas projeta a abertura de outras possibilidades. Assim, é possível que um morango arrebatado por uma luta seja visto como um “porco-espinho” ou uma “estrela-do-mar”. Da mesma forma, a

138 Cf. MOORE, 1994, p. 125.

139 Publicado na plaquete *Marianne Moore – 10 poemas* (2019).

geada que mata os talos não atinge as raízes, pois passam a crescer no solo congelado. Também da folha de pera no arame farpado faz-se uma raiz que se finca terra abaixo, e assim por diante. Talvez a imagem síntese seja da gavinha de uva que, enrolando-se persistentemente trinta vezes, encontra então o lugar de paz¹⁴⁰: “*Victory wont’come// to me unless I go/ to it; a grape-tendril ties a knot in knots till/ knotted thirty times. –so/ the bound twig that’s under/ gone and over-again, can’t stir*”.

O crescimento das frutas como metáfora de transformação e da superação, transfiguração de um impasse ao nível mais amplo da experiência, é refletido no poema de Ausländer nas sugestões de superação da dor pela luz e pela árvore que medra de sementes internas. Algumas das frutas mobilizadas por Moore reaparecem no poema de Ausländer, como “*pears*” e “*grapes*”, mas talvez em função talvez diferente, pois reaparecem aproximadas de “*praise*”, ao qual “*white*” é imune. É possível que, nesse sentido, “*praise*” em Ausländer tenha o sentido de louvação vazia e represente o questionamento de uma certa ortodoxia autocentrada e fechada.

A imagem das sementes já está em “*Nevertheless*”. Neste poema, destaca-se a propriedade alimentícia da semente de maçã, descrevendo-a como “*fruit within the fruit*”. Imaginar a semente como fruto qualifica-a a um nível mais alto do que o de mero grão, próximo do sentido que tem no poema de Ausländer, onde sementes são forças vitais que aparecem semeadas em cada criatura e originam a árvore que transfigura o sofrimento. Além de tudo, sementes também são “*grain of grace*”, atributos fundamentais para assegurar a vida e redimensionar o tormento. A atitude da poeta em focar na semente, isto é, no núcleo interno, diz menos de uma possível sobrevalorização de alguma espécie de núcleo essencial dos elementos, senão representa uma visão que busca conciliar e evidenciar a convivência das esferas internas e externas, isto é, dos frutos e suas sementes, das árvores e de seus grãos. O que existe é a interdependência de relações para o crescimento, a superação e a realização da existência das coisas do mundo, concomitância em que uma esfera participa, forma e reflete-se na outra. Nesse sentido, a coexistência impede a delimitação plena da matéria, mas implica um deslizamento, um revezamento e uma presença mútua de seus elementos.

140 Em uma conversa de 1949, Moore afirmou: “O deleite vive da liberdade, e liberdade em arte, como na vida, é o resultado de uma disciplina imposta a nós mesmos” [*Gusto thrives on freedom, and freedom in art, as in life, is the result of a discipline imposed by ourselves*]. In: POIRER (1999). Algo do gesto paciente e insistente da gavinha de uma que se enrola 30 vezes até poder repousar parece dizer sobre essa disciplina imposta a nós mesmos.

Outros ecos lexicais e semânticos de “*Nevertheless*” em “*Overmore*” são os compostos de prefixação em “*over-*”, sugerindo expansão e superação: “*over-gone*” e “*over-comes*”; o frio que mata as folhas do *kok-saghyz* e reaparece em Ausländer na imagem da neve: “*Snow of sun/ snow of moon*”, e também as tantas raízes que aparecem no poema de Moore são repetidas por Ausländer na própria imagem da árvore. Apesar disso, há consideráveis diferenças em termos de efeito entre ambos os textos. O uso das rimas como princípio expressivo e estrutural em Ausländer assemelha-se ao emaranhamento dos ramos de uvas do poema de Moore, mas neste a poeta mantém tercetos consistentes, ainda que de expansão variada, enquanto Ausländer oscila entre versos de diferentes tamanhos e partes irregulares. A quebra abrupta de versos em meio a segmentos sintáticos por Ausländer reflete o poema de Moore, mas enquanto neste temos certa unidade visual entre cada verso, “*Overmoore*” é mais variado, ainda que dentro de uma extensão silábica reduzida. Vale ainda notar que o recurso de aumentar o recuo do segundo e terceiro verso em relação ao primeiro de cada terceto em Moore reaparece em Ausländer, mais timidamente, no recuo do par “*White*” e “*Light*”.

Partindo de um poema de Moore, Ausländer transplanta suas imagens e metáforas para o contexto de uma outra composição dedicada a própria poeta norte-americana. Se seguirmos a sugestão de Bauer (2008b, 217-218), Moore faz ressoar seu próprio nome em “*Nevertheless*”. Em um gesto secundário, Ausländer apropria-se desse poema que cifradamente inscreve consigo sua própria autora, para duplicar essa inscrição em outro poema, “*Overmore*”. Com isso, personifica na própria Moore o motivo-árvore que verte luz, enquanto mescla também algo de si, pois em “*Overmore*” não há apenas indícios da poeta estadunidense, mas também sinais relativos a Ausländer, como a tradição judaica, o motivo da luz, o exílio na metrópole, a dor do rompimento materno (com a terra e com a mãe) e a desorientação no caos do estrangeiro sinalizada pela visão ofuscada e pelo caos das massas.

A partir de “*Nevertheless*”, Ausländer produz um poema-homenagem a Moore que eleva e sobrecarrega as tensões ético-poéticas do poema de partida em “uma nova luz”, ao mesmo tempo em que se inscreve corporalmente no texto, como o fez em “*Miracle*” e “*Variation of a Theme by E.E. Cummings*”. A relação poética e corpórea de ordem vital com Moore é simbolizada pela árvore que rebenta em palavras, isto é, o próprio símbolo da força que possibilita a superação do impasse e oferece um horizonte possível. Silva Candida (1999, p. 102) lembra que a árvore aparece nos poemas de Ausländer nos anos de exílio como

símbolo de familiarização ao espaço e enraizamento. Considerando a origem epistolar do poema, vale lembrar que, em termos biográficos, a interlocução com Moore é assumida como principal propulsor do retorno de Ausländer à composição poética em alemão, para encontrar uma resolução do trauma linguístico associado à culpa pela morte da mãe (BRAUN, 2006, p. 92).

Com a análise do poema em mente, vejamos a tradução proposta:

Sobremais

para Marianne Moore

Luz envolta em lio.
Cestas elogio.
Cerejas cachos ameixas elogio.

Neve de dia.
Neve do meio-dia.
Sobreabrsa
o espaço tecido
do rosto límpido
da graça!

Cerne da dor
sombra-dolor.
Chegue agora
luz na beira
perto dos prédios
perto dos muros machucados
chegue agora!

Tu lumeclara
a provada
árvore que rebenta
em mim discreta
em cada ente.

Lumes
 imunes à cor
 imunes ao elogio.

Luzes
 grãos da graça
semeados em cada criatura:
Sobrespaça
sobrexcede
o dolor-
ido a massa
de caos choques cores
sobremais
a eles luzes!

As primeiras versões da tradução de “*Overmore*” foram feitas antes do contato com o poema “*Der Ur-Baum*”. Conforme apontamos na análise do poema inglês, a estrutura do texto é formada por relações sonoras entrelaçadas, que constituem os princípios expressivos da informação poética. Desse modo, o principal objetivo da tradução foi recriar as relações fonéticas do texto de partida, mantendo a semântica geral e a inscrição do nome de Moore no poema traduzido, conforme o original. Se o nome de Moore está cifrado no corpo do poema desde seu título e relaciona-se com o campo semântico da multiplicidade (*mehren/more*), embasando o motivo da árvore que medra da semente e se ramifica, pode-se afirmar que essa inscrição é um dos principais aspectos do texto e, para nosso projeto, de imprescindível recriação. Nesse sentido, decidimos traduzir o título “*Overmore*” com compósito “Sobremais”, do qual se pode retirar um “mais” que ecoa o sobrenome “Moore” e relaciona-se com o contexto da multiplicidade. A escolha também permite repetir o prefixo “sobre-” em outras passagens do texto, reproduzindo a repetição de “*over-*” no poema original. A escolha, assim, minimizou as perdas informacionais que o compósito “*Overmore*” sugere em suas relações textuais no contexto do poema.

No que diz respeito às rimas, procuramos produzir na tradução um conjunto de encontros sonoros que pudesse recriar o efeito de “enredamento” do texto original, sem prender-nos em refazer exatamente as mesmas rimas do original, ou a mesma sequência de conjuntos de rimas. No conjunto de rimas misturados, dentro do qual encontram-se rimas emparelhadas, intercaladas, distantes e contínuas (MOISÉS, 1988, p. 437-442), o esquema ficou em: AAA/ **BBCDDC**/EEFF’G’G’F/F’H’HHI’/J’EAJCF’CI’ECJ’xJ. Como nota-se, a tradução conta com dois conjuntos de rimas a mais que o original, e mais encontro toantes ou imperfeitos. Isso contribui para que a arquitetura fonética da tradução seja menos concisa do que a do original, que assegura a estrutura do poema a partir de uma sequência de desvios fonéticos mínimos. De toda forma, há uma correspondência audível e visível entre a sequência de rimas de ambos os textos. A segunda parte da tradução, cuja sequência está disposta em **BBCDDC**, repercute parte das rimas emparelhadas em B’BBCCC da mesma parte do original. Na terceira parte, as rimas alternadas e sequenciais D’EDED’D do original são refeitas, na tradução, no conjunto emparelhado e intercalado de EEFF’GGF. Na quarta parte, as rimas contínuas do original, dispostas em FFFG’G, são reproduzidas pela sequência F’H’HHI’ da tradução. Na última parte, assim como no original, a tradução repercute e ecoa as rimas anteriores, apresentando apenas um conjunto novo de rimas. Ademais, enquanto no

original aparecem dois versos sem rima, na tradução há apenas um. Dessa forma, ainda que a tradução não crie a mesma sequência e ordem de rimas conforme o original, ela constrói analogias com este, de modo que rimas, por exemplo, alternadas, são substituídas por emparelhadas, contínuas por intercaladas, dentre outras equivalências. O que importa é que, de modo geral, os principais aspectos relativos à natureza, acentuação e disposição das rimas do original são refeitos na tradução.

Ainda sobre as rimas, o conjunto fônico do poema proporciona a criação de efeitos de circularidade sonora, em que teias fônicas soam enredadas. Trata-se de um efeito produzido por rimas distintas, com diferentes características, desde rimas “perfeitas” à “imperfeitas”¹⁴¹, quebradas, surdas etc. Esse efeito pauta, em sua maior parte, o ritmo do poema, que não é precisamente melódico, porém coerente em seus encontros sonoros. São rimas que “medram”, ramificam-se em direções diferentes, como os braços de uma árvore, que pertencem a um mesmo corpo tronco-texto.

Também constituem o ritmo do poema as aliterações, assonâncias, paralelismos, em suma, os efeitos de repetição, que dão suporte às rimas e fortalecem a estrutura fônica do texto. Os primeiros versos do poema traduzido já carregam a importância desse nível: a escolha de “cerejas” para traduzir “*pears*” procura construir uma repetição em “c” e “e” nas iniciais, baseado na repetição da bilabial do original: “**B**askets **p**raise. **P**ears **p**lums **g**rapes **p**raise.”¹⁴². Assim: “Cestas elogio./ Cerejas cachos ameixas elogio.”. Daí, também, o motivo da tradução de “*grapes*” por “cachos” e seu deslocamento posicional, trazido para mais perto de “cerejas”. Na segunda parte, o verso “o espaço tecido”, com a sequência de sons fricativos, refaz a repetição da sibilante “s” em “*the spun space*”. Na terceira, a repetição da expressão “*come now*” é refeita por “chegue agora”, que se alia a “cerne da dor”, do primeiro verso, e produz a repetição do som fricativo¹⁴³, no lugar em que no original “*come now*”, “*core of woe*” e “*closer no town*” sublinhavam a aliteração do “c”. Também nesta parte, “*wounded walls*” foi traduzido por “muros machucados”, que através da aliteração em “m” destaca a inscrição das iniciais de Moore no poema. Na quinta parte, “a provada/ árvore que rebenta” proporciona aliteração em “r” e assonâncias em “a” e “e”, e a simetria trissilábica de

141 A denominação “perfeita” ou imperfeita” baseia-se no jargão tradicional da teoria literária e no uso técnico que dele faz Massaud Moisés no *Dicionário de termos literários* (1988, p. 442). A denominação, sabemos, é passível de problematização, sobretudo pelo tom de juízo qualificativo que pode assumir. Ressaltamos que o uso desses termos não tem nenhuma intenção adjetivante e busca exclusivamente ser parâmetro para diferenciar os tipos de acentos das rimas descritas.

142 Demonstrar um efeito de repetição entre as iniciais da primeira parte do poema considera também a versão do mesmo para o alemão, na qual percebe-se como a aliteração desempenha um importante papel.

143 Baseado em dois fonemas fricativos diferentes, sendo um alveolar e o outro pós-alveolar.

árvore/provada/rebenta reproduz a simetria monossilábica de *the/true/tree/that/grew*. Ademais, “cada ente” traduz “*every entity*” em função da aliteração da oclusiva alveolar e da disposição simétrica das vogais “a” e “e”, análogas à assonância em “e” da expressão traduzida e a repetição da mesma oclusiva alveolar ao final. Na última parte, “grãos da graça” traduz “*grain of grace*” com praticamente nenhuma perda de informação estética, e “cada criatura” (com aliterações em “c” e “t/d”) reproduz a sequência de assonâncias de “*each entity*”, ainda que com isso se tenha perdido a coerência vocabular de “*entity*”, que vacila, na tradução, entre “ente” e “criatura”. Ainda a série “caos choques cores” traduz “*chaos clashes colors*” sem perda de informação estética e semântica, de modo atento ao efeito de simultaneidade que a falta de pontuação entre os substantivos produz.

Vale salientar de que a tradução do estrato sonoro do poema produziu desvios lexicais, sintáticos e semânticos em relação ao texto de partida. Em função da recriação da rima e da repetição do prefixo “-over”, traduziu-se “*overmoon*” por “sobreabrasa”. “*Overmoon*”, ao que tudo indica, é um neologismo criado por Ausländer. No inglês estadunidense existe a expressão “*over the moon*”, com o sentido de “júbilo”, “exaltação”, “alegria”¹⁴⁴. É possível que “*overmoon*” advenha da junção entre o advérbio e o substantivo da expressão, tornado imperativo. Ademais, “*moon*” remete à luminosidade refletida pelo corpo celeste, aspecto que, como vimos, são importantes na obra de Ausländer. “Sobreabrasa”, diferentemente de lua, remete ao calor do fogo, mas, por metonímia, também ao elemento da luz. Por isso, também se conecta por aproximação semântica a “lumes”, que traduz “*white*” e no poema inglês faz par com “*light*”. No texto de partida, “*white*” é repetido em “*firewhite*”, coerência que não foi mantida na tradução, dado que para este temos “lumeclara”. Por sua vez, “*light*” foi traduzido por “luzes”, para ecoar a rima “*white/light*” em “lumes/luzes”, rima toante no português. A escolha da tradução demandou alterar a concordância verbal dos predicados nominais para o plural, conforme vê-se em: Lumes/ imunes à cor/ imunes ao elogio./ Luzes/ grãos da graça/ semeados em cada criatura.”. A tradução de “*overspace*” e “*overgrown*” seguiu a mesma lógica de “*overmoon*”, assumidas ambas também em formas imperativas. Das formações em “over-” que Ausländer aproveita no poema, “*overgrow*” é a menos neológica, pois é corrente no inglês moderno na sua forma verbal. A tradução por “*sobrexcede*” baseou-se no fato deste último, assim como o verbo de partida, estar dicionarizado e ser corrente no português moderno. Assim, ao menos nas importantes

144 Cf. OVER THE MOON (2021).

composições prefixais, teve-se a felicidade de traduzir expressões marcadas por formas marcadas (neológicas) e a expressão não marcada por uma forma também não marcada.

Neste ponto, vejamos a versão do poema ao alemão, composta e enviada para Marianne Moore junto à versão inglesa.

Der Ur-Baum

Für Marianne Moore

*Licht strahlentsandt
Bäume preisen
Birnen Pflaumen Trauben preisen*

*Schnne des Mittags
Sonnenschein
Monde im
gesponnenen Raum
Klargesicht
aus Licht*

*Kern der Qual
schattenwund
Licht des Meeres
komm her
in die Stadt
näher verwundeten Wänden
komm nur*

*Feuerweiß du
der Ur-
Baum in mir
in jeder Kreatur*

*Weiß
Immun gegen Farbe und Preis
Gnadenreis
in mir in dir
überwachse das Tal der Schatten
leuchte der Qual
mehre sie Licht*

(AUSLÄNDER, 2007, p. 42)

O poema alemão não apresenta uma estrutura formal tão complexa quanto a de “*Overmore*”. Em relação a essa versão de língua inglesa, é um poema mais conciso e reduzido, com menos repetições. Apesar de alguma sobreposição sintática causada pela falta de pontuação, é, também, em geral mais linear. A sequência de rimas externas, principal característica do poema inglês, não aparece no poema alemão, que não tem a mesma força paronomástica. Tais mudanças parecem apontar para a tendência de corte e abreviamento

poético que distinguem os poemas alemães que Ausländer compôs a partir de 1950 (D'ATENA, 2014, p. 83).

Ainda que a rima não cumpra papel predominante no poema, assonâncias e aliterações preenchem o verso e costuram sua tessitura fonossemântica. Alguns trechos do poema sugerem que esse nível orientou a composição, quando vista em relação ao poema de língua inglesa. Logo na primeira parte, no poema alemão temos “*Bäume*” onde, em inglês, encontrava-se “*baskets*”, o que pode sugerir a intenção de manter as aliterações das bilabiais: “*Baskets praise/ Pears plums grapes praise.*”, que aparecem, no alemão, como: “*Bäume preisen/ Birnen Pflaumen Trauben preisen*”. Na parte seguinte, “*Schnee des Mittags/Sonnenschein*” aparecem onde, em inglês, há “*Snow of sun/snow of noon*”, retirando a repetição de “*snow*” e sugerindo uma possível função predicativa de “*Sonnenschein*” em relação à “*Schnee des Mittags*”, sem oferecer informações textuais suficientes para essa ligação sintática, que pode ser complementada tendo a versão inglesa do poema em vista. O poema em alemão não contém diversos versos do poema inglês e apresenta outras formulações poéticas para passagens análogas a este: estruturas paralelas não são reproduzidas, de modo que na versão inglesa os pares “*immune to color/ immune to praise*” e “*White/Light*” reaparecem abreviados em alemão, em “*Immun gegen Farbe und Preis*” e “*Weiß*”, e o paralelismo sintático de “*colors clashes chaos*” não reaparece; alguns compósitos de prefixo “*-over*” são apagados, e os demais surgem com diferentes formas, como por perífrase, sem a repetição que os distinguia; sinais de pontuação, interjeições, pronomes, adjetivos e orações relativas do poema inglês são apagados ou reduzidos. A passagem do poema que concentra a maior diferença em relação a sua versão inglesa é a última parte. Além das alterações anteriormente citadas, a concisa sequência de imperativos “*überwachse das Tal der Schtten/ leuchte der Qual/ mehre sie Licht*” aparece onde em inglês encontrávamos “*Overspace/ overgrow/ the sore-/ ness the multiness/ of colors clashes chaos/ overmore/ them light!*”. Logo, diversos versos estão suprimidos na versão alemã, que por sua vez oferece orações que não estão na versão inglesa, sendo o período “*überwachse das Tal der Schatten*” a mais notável. Ainda assim, ambas as versões repercutem o mesmo tom suplicante e temática, além das imagens mais gerais e indícios de coerência estrutural. Exemplo é que tanto o poema inglês, quanto o alemão, terminam e começam com a palavra “luz” (“*Light*” ou “*Licht*”), elemento central da informação poética.

Os deslocamentos, supressões e acréscimos que podemos observar a partir da leitura comparativa sugerem o procedimento crítico de *Ausländer* em relação a escritura bilíngue. As transformações configuradas nessa autotradução, da qual não se tem clareza qual seja o poema “original” ou de partida (D’ATENA, 2014, p. 81), são similares às aquelas que encontramos em “*The Door/Die Tür*”¹⁴⁵. Em ambos os casos, a tradução não é conduzida com fins de alcançar a absoluta fidelidade semântica entre as versões, mas dirigem-se para outros objetivos, que ultrapassam o nível semântico e sugerem novos desdobramentos poéticos.

“*Der Ur-Baum*”, como vimos, não tem a mesma constituição sofisticada de rimas que “*Overmore*”, mas alguns encontros sonoros em fim de verso valorizam a camada fônica do poema, sobretudo quando visto em comparação a sua versão inglesa, por sugerirem a estrutura fônica desta. Assim, há uma rima inteira entre “*Klargesicht*” e “*Licht*” na segunda parte, e uma rima quebrada entre o prefixo “*Ur-*” e “*Kreatur*” na quarta parte, que é reforçada pela assonância em “u” de “*Feuerweiß du*”, logo acima. “*Raum*” e “*Qual*”, na terceira parte, formam uma rima toante, assim como “*Meeres*” e “*her*” em seguida. Na última parte, há uma rima contínua entre “*Weiss*”, “*Preis*” e “*Gnadenreis*”, e “*Qual*”, repetido na penúltima linha, realiza uma assonância com “*Tal*”, do antepenúltimo verso, produzindo uma rima interna. As aliterações estão por conta da repetição do “p” na primeira parte, como vimos, e também na repetição de “k” entre a segunda, terceira, e quarta parte, nos versos “*Klargesicht aus Licht// Kern der Qual// [...] komm her// [...] komm nur// [...] in jeder Kreatur*”; os versos “*Schnee des Mittags/Sonnenschein*” repercutem o som chiado, que reaparece de formas aproximadas na sequência em “*gesponnenen Raum*”, “*Licht*”, “*schattenwund*” e “*Stadt*”. Destaca-se uma certa repetição das consoantes “m” e “w”, como na terceira parte “*Kern der Qual/schattenwund/Licht des Meeres/komm her/in die Stadt/näher verwundeten Wänden/komm nur*”, e em sequências como “*Schnee des Mittags/ Sonnenschein/ Monde im/ gesponnenen Raum*”, “*Feuerweiß du/ der Ur-/Baum in mir*”, “*Weiß/ Immun gegen Farbe und Preis*”. Essa repetição é importante quando se considera que “m” representa as iniciais de Moore e “w”, graficamente, espelha “m”. Nesse sentido, apesar do poema alemão não carregar o jogo onomástico, que fomenta uma relação corpórea de “*overmore*” quando desdobrado em “*overmoon*”, “*overspace*” e “*overgrown*”, a repetição dessas consoantes alude à inscrição de Moore no corpo do poema.

Analisemos agora a tradução do poema alemão:

¹⁴⁵ Ver parte 4.3.1 deste trabalho.

A proto-árvore*Para Marianne Moore*

Luz jorrada em lio
 Cedros elogio
 Cerejas cachos ameixas elogio

Neve do meio-dia
 Raio solar
 Luas no
 recinto urdido
 Face clara
 e sábia

Cerne da dor
 sombralesa
 Luz do mar
 chegue cá
 na cidade
 perto dos muros machucados
 só chegue

Lumeclara tu
 a proto-
 árvore em mim
 em cada indivíduo

Lume
 A cor e preço imune
 Graça une
 em mim em ti
 cubra o vale das sombras
 alumbra a dor
 multiplica-lhes luz

A tradução do poema alemão aproveitou-se de algumas soluções da primeira tradução, de modo a realçar textualmente a relação intrínseca existente entre ambas as versões dos textos de partida. Assim, procurando recriar a aliteração da bilabial na primeira parte dos poemas, traduziu-se “*Bäume*” por “cedros”, reforçando a semelhança com “cestos” da tradução do poema inglês, além do teor simbólico-religioso da palavra apropriado ao contexto do poema. Na segunda parte, a rima “*Klargesicht/ aus Licht*” foi traduzido pela rima toante “Face clara/ e sábia”, com algum desvio semântico, que não destoia do sentido geral do poema e da passagem, dado que “sábio” coaduna-se às possíveis conotações de “*Licht*”, sobretudo quando pensamos na luz como elemento redentor e vital. Um pouco acima, “recinto urdido”, com suas repetições oclusivas, procura recriar a repetição nasal de “*gesponnenen Raum*”. Ademais, “*Raum*” rima com “*Qual*”, do primeiro verso da parte seguinte do poema, e

“urdido” permite ecoar a sílaba átona final de “dor” em “cerne da dor”, que traduz “*Kern der Qual*”. A composição “*schattenwund*” foi recriada pelo neologismo “sombralesa”. O eco de “*Licht des Meeres/ komm her*” foi traduzido por “Luz dos mares/ venha cá”, devido a assonância entre “mares” e “venha”, e do reforço de “cá” para a sequência de vogais abertas. Na quarta parte do poema, a rima quebrada entre “*Ur-*” e “*Kreatur*” foi refeita pelo encontro entre “Lumeclara tu” e em “cada indivíduo”, ao qual o verso quebrado “a proto-” dá sustentação. Na última parte, o composto “*Gnadenreis*” é traduzido por “graça une”, que gera um leve desvio semântico, pois “graça” torna-se, com isso, sujeito da oração, mas não se distancia do contexto do poema, em que a graça está presente, em sua unidade, dentro de cada um. Além da elisão entre as palavras, “graça une” mantém a rima com os versos precedentes, conforme o original: “Lume/ A cor e preço imune/ graça une”. Por fim, a rima interna entre “*Tal*” e “*Qual*”, na última parte, é refeita pelo jogo paronomástico “cubra”, “sombra” e “alumbra”.

Outros efeitos de repetição mais gerais reaparecem na tradução. A segunda parte apresenta uma sequência de sons fricativos em “Luas no/ recinto urdido/ Face clara/ e sábia”. A isso, soma-se a repetição da fricativa na terceira parte: “Cerne da dor/ sombralesa/ Luz do mar/ **chegue cá/ na cidade/ perto dos muros machucados/ só **chegue****”. Como o poema de partida, intentou-se inscrever a inicial de Moore na tradução por meio da repetição do “m”, assim, na última parte temos: “Lume/ A cor e preço imune/ Graça une/ **em mim em ti/ cubra o vale das sombras/ alumbra a dor/ multiplica-lhes luz**”. A aliteração da aproximante lateral líquida “l” é audível na primeira e na segunda parte do poema: “Luz jorrada em lio/ Cedros elogio/ Cerejas cachos ameixas elogio” e “Neve do meio-dia/ Raio solar/ Luas no recinto urdido/ Face clara/ e sábia”. Também foram aproveitadas as seguintes soluções da tradução do poema inglês: “Luz jorrada em lio”, “Neve do meio-dia”, “Cerne da dor”, “muros machucados” e “Lumeclara”, sublinhando, como já comentado, a correspondência entre ambas as traduções, de acordo com o vínculo genético de ambos os poemas originais.

Assim, conclui-se que tanto a tradução do poema alemão quanto a tradução do poema inglês procuraram recriar efeitos fonéticos, sintáticos e lexicais gerais, de acordo com os destaques vistos na análise textual prévia, com atenção também à esfera semântica. Desse modo, importou, sobretudo, que a camada formal pudesse ser reproduzida de forma análoga, a partir de relações aproximadas daquelas que se encontram no poema de partida, atentando-se

às dimensões relevantes para o poema e sua função poética, como os ecos internos e externos aos versos e os deslocamentos morfossintáticos identificados.

4.4 NOVA YORK

4.4.1 Poemas *New York*

Conforme demonstram alguns trabalhos, parte do processo criativo de Ausländer se realizava através da reescrita da própria obra, com a produção de diferentes versões de um mesmo poema e da autotradução entre a língua alemã e a inglesa. Vimos acima¹⁴⁶ como “*The Door/Die Tür*” e “*Overmore/Der Ur-Baum*” participam desses casos. Na obra da autora, encontram-se também reaproveitamento de motivos, cenários, temáticas, passagens e tons entre seus poemas. Nesse sentido, lembramos o poema “*History in a nutshell*” (AUSLÄNDER, 2008b, p. 82), que corresponde ao poema “*Czernowitz: ‘Geschichte in der Nußschale’*” (AUSLÄNDER, 2012, p. 24-25) ou “*Girls in Battery Park*” (AUSLÄNDER, 2008b, p. 69) remete ao poema “*Mädchen im Park*” (AUSLÄNDER, 2007, p.116)¹⁴⁷. Tais exemplos demonstram como as correspondências entre a obra inglesa e alemã de Ausländer constituem uma espécie de intertextualidade interna.

Dentre os estudos por nós consultados, em especial o de D’Atena (2016) que restitui a história genérica das auto traduções de Ausländer, o par de poemas “*New York*”, constituído por um poema inglês e outro alemão, não é contabilizado entre suas auto traduções. Entre si, ambos os poemas carregam afinidades, com semelhanças em nível temático e lexical. Parecem, por isso, estabelecer uma relação de espelhamento e, eventualmente, de reescrita, que não podemos comprovar no escopo de nosso trabalho.

Vejamos primeiramente o poema de língua inglesa:

New York

*With music of machines, trains, planes
and other iron organs in our brain,
black-whiteness of tall factories, with sky-
scrapers and neon rainbows in your eyes:*

Whether you love or hate it: it is yours,

¹⁴⁶ Subcapítulo 4.3 deste trabalho.

¹⁴⁷ Em seu artigo, D’Atena (2016) não contabiliza esses dois pares de poemas entre as autotraduções de Ausländer.

*molding your language to the swift contours
of staccato tempo rhythmic rush:
New York – harsh North with touches of South's lush.*

*This blend is yours, racing with speed of planes
in ecstasies and terrors through your veins.*
(AUSLÄNDER, 2008b, p. 128)

A versão inglesa veio a lume em 1995, com a publicação póstuma dos poemas de língua inglesa da autora. Sua data de produção, entretanto, é incerta, mas provável que durante os anos nos quais escreveu exclusivamente em inglês, dentre 1946 a 1956 no exílio em Nova York. Isso porque, em nível estilístico, o poema coaduna-se com outras produções de Ausländer da época (BRAUN, 2008b [1995], 261), sendo caracterizado pelos versos alongados, rimados e sintaticamente bem organizados, com apenas leves deslocamentos entre a unidade do verso e do sintagma. “New York” tematiza a paisagem urbana da metrópole moderna a partir do ponto de vista do estrangeiro, que é influenciado pelos estímulos do ambiente enquanto também o estranha. Vale citar que a cidade moderna, especialmente Nova York, é um dos principais motivos da obra inglesa e alemã de Ausländer, o que se reflete seus poemas, como o já citado “*Girls in Battery Park*” (AUSLÄNDER, 2008b, p. 69), mas também “*Manhattan am Sonntag*” (AUSLÄNDER, 2012, p. 161-162), “*Manhattan*” (AUSLÄNDER, 2008b, p. 103), “*New York fasziniert*” (AUSLÄNDER, 2012, p. 163), “*Harlem*” (AUSLÄNDER, 2012, p. 158), entre outros. O motivo da metrópole está presente nos poemas expressionistas do chamado “Ciclo Nova York” (*Zyklus New York*), relativos à primeira fase da obra de Ausländer e que foram comparados ao estilo de Georg Heym (1887-1912) por críticos como Barbara Wiedemann (RYCHLO, p. 2011, p.131).

O poema oferece uma imagem de Nova York compatível com as narrativas de modernização das grandes metrópoles mundiais, principalmente a partir do século XIX e XX, caracterizadas pelo dinamismo das relações sociais e pela virulência de suas paisagens. O eu-poético se dirige a um interlocutor que, em última instância, pode ser ele mesmo, caso assuma-se o desdobramento oblíquo do pronome de primeira pessoa para o de segunda. Para o “tu”, o eu-poético apresenta os elementos da cidade destacando seus efeitos sensíveis. Na primeira estrofe, por exemplo, temos informações relativas aos sentidos da visão e da escuta, em que o som das máquinas e dos meios de transporte sobrepõe a música, enquanto a

paisagem natural é substituída por uma atmosfera gris de prédios e luz neon. Como símbolo de cultura, a música é resultado da sinfonia dos símbolos de industrialização e “progresso”, enquanto a positividade simbolizada pelo arco-íris se concretiza nas luzes artificiais. Na segunda estrofe, a paisagem descrita opera transformações diretas na língua desse tu-lírico: “*Whether you love or hate it: it is yours/ molding your language to the swift contours of staccato tempo rhythmic rush*”, influenciando o próprio falar da língua do poeta¹⁴⁸. O ritmo intenso da paisagem urbana é transferido ao ritmo do discurso poético, inscrevendo-se no corpo dessa voz. Isso coaduna-se com o que a poeta afirma em “*The Poet in Two Worlds*” sobre a vida linguística dupla dos escritores emigrados ao EUA: “[eles] absorveram a nova língua, seus sabores, ritmos, imaginário, mágica-verbal, ao ponto de se identificarem com essa língua-mundo.” (AUSLÄNDER, inédito, tradução nossa)¹⁴⁹. Na estrofe final, composta por um distico, ressalta-se o pertencimento do poeta ao cenário urbano. Novamente, a relação entre dinamismo da cidade e a corporalidade é ressaltada conforme a heterogeneidade da paisagem apresentada adentra as veias do sujeito poético, constituindo-o em *êxtase e terror*.

No plano formal, o poema organiza-se de modo regular, próximo aos poemas rimados e de metrificação, que caracterizam a obra da autora até 1946.

QUADRO I – ESCANSÃO DO POEMA “NEW YORK”

Linha		Rima	Escansão
	<i>New York</i>		
1	<i>With music of machines, trains, planes</i>	A	x / x x x / /
2	<i>and other iron organs in our brain,</i>	A	x / x / x / x x x /
3	<i>black-whiteness of tall factories, with sky-</i>	B	\ / x x / / x x x /
4	<i>scrapers and neon rainbows in your eyes:</i>	B	/ x x / x / x x x /
5	<i>Whether you love or hate it: it is yours,</i>	C	/ x x / x / x x x /
6	<i>molding your language to the swift contours</i>	C	/ x x / x x x / x /
7	<i>of staccato tempo rhythmic rush:</i>	D	/ x / x / x / x /
8	<i>New York – harsh North with touches of South’s lush.</i>	D	\ / \ / x / x x / /
9		A	x / x / / x x / x /
10	<i>This blend is yours, racing with speed of planes in ecstasies and terrors through your veins.</i>	A	x / x x x / x / x /

FONTE: O Autor (2022).

148 Em certa medida, o tempo *staccato* pode ser ouvido no próprio poema a partir da sequência de palavras curtas com a consoante oclusiva em “t”.

149 No original: “*they have also absorbed the new language, English, its ideomatic flavor, rhythm imagery, word-magic to the extent of identifying themselves with this language-world*”.

O poema é estruturado em dez versos, organizados em duas quadras e um dístico. As quadras baseiam-se na estrofe 4x4, um dos mais importantes e populares versos da poesia de língua inglesa (ATTRIDGE, 53-57, 1996). Ausländer, porém, desvia-se de alguns padrões tradicionais da estrofe, como o da coerência entre a organização sintática e a unidade do verso, e a coincidência entre os intervalos sintáticos dos períodos e os dísticos que compõe cada metade da unidade estrófica. Por esses desvios, o poema afasta-se das associações mais populares despertadas pelo modelo estrófico, como a música popular, as baladas e as poesias infantis. Como pode-se notar no quadro acima, apesar de uma notável sequência de pés jâmbicos, a distribuição dos acentos é irregular ao longo de todo o texto, com exceção do sétimo verso, que é um pentâmetro trocaico perfeito. Conforme a tradição da estrofe 4x4, a maior parte do poema é composta por versos de quatro acentos tônicos, porém, a sequência do sétimo ao novo verso é de cinco acentos. Assim, o poema resiste à versificação tradicional do verso de quatro pés por meio de recursos de irregularidade fonossintática. Outro desvio da unidade sintática é ocasionado pelo *enjambement* morfológico¹⁵⁰ (BURDORF, 2015, p. 70) que corta a unidade verbal de “*skyscrapers*”, permitindo que dois acentos tônicos sejam contabilizados para a palavra. Com isso, também se mantém a tendência ascendente de sílabas tônicas no fim dos versos.

As rimas do poema são agudas, isto é, realizadas por monossílabos tônicos. Elas são compostas por quatro conjuntos de rimas emparelhadas, distribuídos em AABBCDDAA, sendo “A” negrito uma rima idêntica¹⁵¹. No plano semântico, essa circularidade é sugerida pelo último dístico ao aludir o movimento do sangue das veias. A circularidade das rimas contribuiu para a impressão de regularidade transmitida pelo texto, que também é produzida pela ocorrência dos quatro acentos na maioria dos versos. A aparente regularidade, entretanto, é atravessada por desvios sintáticos, lexicais, métricos e fonéticos. A instabilidade provocada por esses efeitos remete ao dinamismo da metrópole, cuja organização é tensionada pelas contingências cotidianas.

Para traduzi-lo, tomamos como ponto principal a recriação da dinâmica entre regularidade e irregularidade acionada no nível sonoro e sintático do poema:

Nova York

150 Como vimos, efeito semelhante de deslocamento sintático-morfológico já aparecia na dupla de poemas “*Overmore/Der Ur-Baum*”.

151 Conforme o modelo utilizado em “*Overmore*”.

A canção do motor, trem, avião
e outros órgãos de ferro em sua razão,
cinzento de usinas amplas, arranha-
céus e arco-íris neon em volta te apanham:

É seu: se ama ou odeia tanto faz,
molda sua língua ao contorno fugaz
do tempo de staccato desse ímpeto rítmico:
Nova York – duro Norte e ao Sul toques de viço.

É sua a mistura, que corre como avião
nas veias em terror e exaltação.

Os versos de quatro acentos tônicas do original foram alargados e tornaram-se versos de dez sílabas na tradução, enquanto os versos com cinco acentos tônicos foram traduzidos por versos de doze sílabas. O esquema de rimas foi recriado com rimas toante e consoantes, emparelhadas também na tradução. Vejamos abaixo seus detalhes rítmicos:

QUADRO II – ESCANSÃO DA TRADUÇÃO “NOVA YORK”

Linha		Rima	Escansão
	Nova York		
1	A canção do motor, trem, avião	A	3-6-8-10
2	e outros órgãos de ferro em sua razão,	A	3-6-10
3	cinzento de usinas amplas, arranha-	B	2-5-7-10
4	céus e arco-íris neon em volta te apanham:	B	1-3-5-7-10
5	É seu: se ama ou odeia tanto faz,	C	2-3-6-8-10
6	molda sua língua ao contorno fugaz	C	1-4-7-10
7	do tempo de staccato desse ímpeto rítmico:	D	2-6-9-12
8	Nova York – duro Norte e ao Sul toques de viço.	D	1-3-4-6-(8)-9-12
9	É sua a mistura, que corre como avião	A	1-4-7-9-12
10	nas veias em terror e exaltação.	A	2-6-(8)-10

FONTE: O Autor (2022).

O quadro acima permite observar a recriação do nível formal do poema, conforme já disposta no Quadro I. Como afirmado, o nível formal foi nosso principal horizonte tradutório, pois nele se repercute o jogo entre regularidade e irregularidade que o poema metatextualiza e torna função poética. Dentre os elementos de regularidade, a tradução manteve estrutura geral do texto original, assentada em dois quartetos e um dístico. Procurou-se também manter, de modo geral, uma pontuação equivalente ou análoga ao poema de partida, como forma de reproduzir o ritmo sintático na tradução. Nesse sentido, é importante salientar o papel dos dois

pontos no poema, que tanto provocam um efeito de pausa quanto justapõem os períodos ao ligá-los entre si em forma de esclarecimento ou síntese, organizando a sintaxe do discurso poético. O conjunto de rimas é reproduzido na tradução, com a mesma sequência e identificação. A estrutura interna dos versos, entretanto, é irregular, e com poucas exceções, não segue sequências fônicas homogêneas. Versos de tendência acentual ímpar misturam-se a versos de tendência acentual par. De um ponto de vista descritivo, é possível reconhecer formas tradicionais do decassílabo na tradução, como martelo agalopado no primeiro e no segundo verso, heroico de tendência jâmbica no quinto verso e outro decassílabo heroico de tendência binária no décimo verso. Os decassílabos do terceiro e do quarto verso levam acento primário na quinta sílaba, constituindo uma variedade entre as formas mais modernas do metro. O primeiro e o segundo verso (e também o terceiro e quarto) são decassílabos simétricos (PROENÇA, 1955, 60). No caso do quarto, temos um decassílabo em hemistíquios pentassílabos (CHOCIAY, 1974, p. 105). No sexto verso, há a ocorrência de um decassílabo provençal, uso antigo do metro (PROENÇA, 1956, p. 55). Quanto aos dodecassílabos, o sétimo verso, de acentuação na sexta sílaba, mas em palavra grave e sem sinalefa na sétima sílaba, é irregular do ponto de vista clássico do verso alexandrino (CHOCIAY, 1974, p. 135), enquanto o oitavo verso é um alexandrino com sinalefa. Vale ressaltar, contudo, que apesar das formas tradicionais acima serem passíveis de se encontrar na tradução, elas não determinam o poema como um todo. O que configura o ritmo do poema, e, por consequente, gera o efeito poético, é a relativa liberdade dos versos, que, conforme o original (baseia-se em acentos de quatro e cinco pés de acentuação irregular), é de ritmo livre, misturando diferentes disposições do verso de dez e doze sílabas.

As rimas, praticamente todas agudas no poema original, foram recriadas como agudas e graves na tradução, ainda que a maior parte continue aguda. O par “rítmico/viço”, cujo encontro fônico é desigual, produz uma rima toante, ecoada pela vogal anterior de ambas as palavras e a vogal átona em “o”, suficiente para sustentar a correspondência sonora. As demais rimas do poema são inteiras. A tradução também reproduz a rima idêntica entre a coincidência fônica do segundo e do nono verso.

A recriação do nível formal do poema influenciou em outras camadas do texto. Artigos e preposições foram suprimidos na tradução e alguns deslocamentos morfossintáticos provocaram mudanças de sentido. Citemos algumas das mais importantes: no segundo verso, “razão” traduz “*brain*”, com o objetivo de manter a rima. No terceiro, “*black-whitennes*” foi

traduzido por “cinzento”, solução que reduz os matizes sugeridos pelo adjetivo composto do inglês, mas aproxima-se semanticamente do poema em inglês. Nesse mesmo verso, “arranha-céus” reproduz o *enjambement* morfológico de “*skyscrapes*”, distendido entre dois versos, e a preposição que o antecedia não reaparece no português. No próximo verso, para manter a rima, a tradução adiciona a oração relativa “que te apanham”, substituindo o sintagma preposicional “*in your eyes*”. A mudança de sentido é evidente, mas a sugestão do verso, isto é, a passividade do sujeito poético diante da cidade que o abarca, é mantida por metáfora. No quinto verso há uma inversão da posição dos elementos da frase em relação aos dois pontos. Enquanto no original encontramos “*Whether you love or hate it: it is yours*”, em que “*it is yours*” aparece após dois pontos — como síntese do que foi dito antes —, a tradução inverte a ordem dos sintagmas, oferecendo: “É seu: se ama ou odeia tanto faz”, em que a frase condicional é explicativa da que a antecede. No sétimo verso, “ímpeto” traduz “*rush*”, solução que recriou o eco interno da consoante retroflexa seguida de vogal e de fricativa em “**rhythmic rush**” pela rima interna entre a sílaba aguda em “i” de “rítmico” e “ímpeto”. Essa solução também valorizou as oclusivas em “t” do verso: “do tempo de staccato desse ímpeto rítmico”, por meio das quais o som em *staccato*, do qual o próprio verso informa, ressoa na expressão prosódica. No nono verso, enquanto no poema original temos um sintagma preposicional “*racing with speed of planes*”, no qual a preposição “*with*” faz a ligação entre o verbo e o substantivo “*speed*”, na tradução encontra-se explicitamente uma oração comparativa (“como”), e “*speed*” aparece traduzida em forma de verbo com “correr”. Logo, a solução para recriar a unidade rítmica do verso demandou um leve deslocamento semântico, na medida em que no original a mistura percorre as veias do sujeito poético *com* uma velocidade de avião, enquanto na tradução ela corre *como* um avião. Por fim, no último verso, a tradução inverte a ordem dos elementos da oração.

Ressaltamos a importância da arquitetura fônica e sintática para a tradução proposta, considerando esta imprescindível para a função poética. Desse modo, propor uma tradução para essa estrutura, de maneira correspondente a outras esferas do poema, como a do sentido, aproxima-se das considerações de Haroldo de Campos sobre iconicidade e tradução. Para o tradutor brasileiro, as “formas significantes” do poema são as “balizas demarcatórias” da operação tradutória, identificadas na “fiscalidade” ou na “materialidade mesma” (CAMPOS, 2015, p. 85) do corpo poético.

Vejamos agora o outro poema “New York”, de língua alemã. Originalmente publicado na reunião de poemas “*Gesammelte Gedichte*”, de 1976, porém sem informações quanto à data de composição. Suas características estilísticas, entretanto, sugerem que seja um poema da terceira fase da obra de Ausländer, já quando a autora passou a escrever quase que exclusivamente em alemão após o retorno do exílio:

New York

*Fieberndes
schneehohes Babylon
schwarz-weiß*

Zwei fließende Parallelen

*Im Hexenkessel
acht Millionen Mensch*

*Die Statue ruft
Freiheit*

*Freie Kunst
das große Spiel*

*Freie Laster
Krebsgeschwüre*

*Augenzeuge
schleif deine Zunge zum Messer*

*leg ein Lied auf deine Lippen
rühm das gespaltene Herz
dieser Stadt*

(AUSLÄNDER, 2012, p. 192)

“*New York*”, em língua alemã, possui 17 versos, divididos em partes de tamanho irregular, com até 3 versos cada, e sem qualquer estrutura de rimas. Suas estrofes curtas e rarefeitas são visivelmente diferentes de seu “poema xará” e parecem dissolver-se na página. O que a comparação entre ambos os poemas documenta é o processo de transformação de sua poética a formas mais abertas e irregulares, já referido pela crítica de Ausländer e reconhecido pela própria autora (AUSLÄNDER, 2008a, p. 103). Nesse sentido, assinala Leslie Morris:

Pode-se ler esses poemas – e Rose Ausländer escreveu muitos poemas em inglês – como poemas de preparação, isto é, exercícios para os poemas em alemão, que a

partir de 1965, após seu “retorno à língua materna”, ela publicou e os quais, mais tarde, trouxeram-lhe fama. (MORRIS, 2008b [1995], p. 221, tradução nossa)¹⁵²

A pesquisadora acentua as transformações ao longo da obra de *Ausländer*. Ainda que seu comentário seja passível de problematização por sugerir que os poemas em inglês sejam exercícios, a perspectiva assume a composição em língua inglesa como um espaço de transformação e de invenção. Morris sublinha a heterogeneidade da obra da autora, caracterizada pelas por mudanças e transmutações, que compõe novos estilos e traduz-se nas diferentes fases de sua poética (NAUROSKI, 2007).

Se, em parte, os poemas até 1947 — publicados no primeiro livro de poemas “*Der Regenbogen*” [1939] e reunidos nos volumes póstumos *Wir ziehen mit den dunklen Flüssen* (1993) e *Denn wo ist Heimat?* (1994) — caracterizam-se por esquemas tradicionais de versificação, com pés e rimas fixas, unidade sintática correspondente à unidade do verso, amplo uso de adjetivos e temáticas abstratas, simbólicas e espirituais, os poemas publicados após o retorno do exílio carregam traços marcantes da poesia alemã do pós-guerra, como a sintaxe quebrada e reduzida, a abertura interpretativa, a redução dos adjetivos e o estilo nominalizado e lapidar. Nesse aspecto, lembra-nos, por exemplo, a poesia de seu conterrâneo Paul Celan, apesar de os autores se distinguirem pelos seus motivos poéticos e empregos morfológicos, lexicais e também sintáticos. Podemos observar nas duas versões de “*New York*” o que D’Atena comenta sobre as auto traduções de *Ausländer*:

As auto traduções, com as quais a autora retomou a escrita na língua materna, são, pelo contrário, caracterizadas por uma sintaxe mista, na qual aparecem tanto frases completas como estruturas sintáticas reduzidas – estruturas participiais e infinitivas, assim como frase nominais –. Nos textos dessa fase a pontuação é suprimida nas versões posteriores em alemão [...]. Com seus textos alemães após 1956, isto é, poemas modernos, *Ausländer* inseriu-se no panorama da poesia alemã de então, caracterizada pelas estruturas sintáticas reduzidas e pelo verso livre. A escritora efetuou a mudança da métrica tradicional para o verso livre também ao longo do trabalho em suas auto traduções. Os poemas com os quais retornou à língua alemã já não possuem mais métrica tradicional e esquema de rimas. As auto traduções, com as quais a transição ao período de escrita inglês se realizou, são em parte em forma tradicionais, em parte em verso livre. (D’ATENA, 2016, p. 82-83, tradução

152 No original: „Mann kann diese Gedichte – und Rose *Ausländer* hat viele Gedichte auf englisch geschrieben als Vorbereitungsgedichte lesen, d.h. als Übungen zu den Gedichte auf deutsch, die sie ab 1965 nach ihrer ‘Rückkehr in die Muttersprache’ veröffentlichte und die ihr später Ruhm gebracht haben“.

nossa)¹⁵³

Podemos observar os efeitos de redução na versão alemã de “*New York*” em diversos pontos do poema. Na primeira frase, há uma quebra de linhas entre a sequência de adjetivos, sublinhando o significado de “*Fieberndes*” na caracterização da cidade. Em seguida, compósito “*schneehohes*”, que advém do adjetivo “*Schneehöhe*”, sintetiza o substantivo “*Schnee*” e com o adjetivo “*höhe*” e opera como adjetivo de “*Babylon*”, que aparece como epíteto de Nova York. Esses recursos aumentam a intensidade imagética do poema. Na segunda parte, “*zwei fließende Parallelen*” surge sintaticamente deslocado, sem ligação direta com outra passagem, e sua função semântica no poema é apenas recuperável pelo contexto e pelo papel ativo do leitor na interpretação. A seguir, a poeta utiliza outro epíteto para a cidade, desta vez “*Hexelkessel*”, e o complemento preposicionado é anteposto ao sujeito “*acht Millionen Mensch*”, sendo deslocados um do outro pela quebra de linha e pela supressão do verbo de ligação. Com a inversão sintática, o foco no epíteto é elevado na expressão poética, coerente com sua força imagética. Na parte seguinte, sujeito e verbo de ligação são deslocados do predicado pelo *enjambement*, criando um efeito de mini suspense que valoriza o complemento do verbo. A falta de pontuação não nos permite concluir se a quinta parte é a continuação do complemento do verbo da parte anterior ou se trata-se de outra frase, na qual “*das große Spiel*” comenta “*Freie Kunst*”, e esta sintetiza a oração adjetiva. Porém, notamos que a parte seguinte a espelha, em uma estrutura paralela, o que revela a unidade sintática e semântica entre as duas partes e sintetiza sua realização poética. De modo parecido, as duas partes finais do poema são, teoricamente, uma unidade, conforme demonstra o uso do imperativo para o vocativo “*Augenzeuge*”. Entretanto, aparecem divididas, sendo que na última parte há ainda um *enjambement* entre o objeto do penúltimo verso e seu complemento nominal dativo. Essa divisão fortalece a expressão individual de cada uma das partes, ao passo em que alonga o efeito dos imperativos no tempo e os valoriza em termos prosódicos pela pausa indicada pelo espaço em branco da quebra do verso. Ademais, os três verbos no

153 No original: „Die Eigenübersetzungen, mit denen die die Autorin das Schreiben in der Muttersprache wiederaufnahm, sind hingegen in den meisten Fällen von einer gemischten Syntax charakterisiert, in der sowohl vollständige Sätze als auch reduktive syntaktische Strukturen – Parizipial- und Infinitiv-Strukturen, wie auch Nominalphrasen – auftreten. In den Texten dieser Schreibphase wird die Interpunktion in den späteren deutschen Fassungen getilgt [...]. Mit ihren deutschen Texten, die nach 1956 entstanden, fügte sich Rose Ausländer in das Panorama der damaligen deutschsprachigen Lyrik also mit modernen Gedichten ein, die von reduktiven syntaktischen Strukturen und freien Versen gekennzeichnet sind. Den Wechsel von der traditionellen Metrik zum freien Vers vollzog die Schriftstellerin auch im Laufe der Arbeit an ihren Eigenübersetzungen. Die Gedichte, mit denen sie zur deutschen Sprache zurückkehrte, besitzen keine traditionelle Metrik und Reimstruktur mehr. Die Eigenübersetzungen, mit denen der Übergang zur englischen Schreibphase stattfand, sind teils nach traditioneller metrischer Form teils in freien Versen geschrieben“.

imperativo formam uma sequência paralela que reforça a equivalência das passagens e destaca prosodicamente, pela posição inicial verbo do na frase, a interrupção de cada linha ou unidade sintagmática anterior.

Os procedimentos acima descritos pretendem demonstrar de que modos as operações morfossintáticas contribuem para a expressão poética. As supressões, inversões, sobreposições sintáticas e espelhamentos servem para desestabilizar a arquitetura do poema, tornando-o mais sintético e ambíguo, ao mesmo tempo em que a justaposição de estruturas verbais potencializa a expressividade das imagens poéticas, cuja materialidade é constituída pelo encontro e pela aproximação de elementos linguísticos de diferentes ordens. Assim, a dinamicidade da metrópole (sua virulência, indiferença e impetuosidade) é expressada por meio de uma linguagem que é ela mesma impositiva, áspera, impetuosa e dinâmica, constituindo a equivalência dos níveis semântico e formais da informação poética. Segundo D'Atena:

A composição de textos caracterizados pela sintaxe reduzida e falta de pontuação é coerente com ambos os princípios que se distinguem no desenvolvimento da linguagem poética de Rose Ausländer: a tendência da concisão em favor de uma coesão textual e o objetivo de realizar textos poéticos que demandam e despertam uma possível participação ativa do leitor. (D'ATENA, 2016, p. 83, tradução nossa)¹⁵⁴

A seguir, a tradução que propomos do poema alemão:

Nova York

Febril
Babilônia de neve alta
alvinegra

Duas paralelas fluídas

No pandemônio
oito milhões de pessoas

A estátua clama
liberdade

Artes livres
o grande jogo

Vícios livres

¹⁵⁴ No original: „Das Verfassen von Texten, die von einer reduzierten Syntax und dem Fehlen der Interpunktion charakterisiert sind, steht im Einklang mit den beiden Grundlinien, die sich in der Entwicklung Rose Ausländers lyrischer Sprache abzeichnen: die Tendenz zur Knappheit auch im Dienste der Textkohärenz, und die Zielsetzung, poetische Texte zu verwirklichen, die eine möglichst aktive Beteiligung der Leser auslösen und erfordern“.

carcinomas

Testemunha
afie sua língua em faca

ponha uma canção em seus lábios
louve o coração dividido
desta cidade

A tradução buscou a reprodução da estrutura externa do poema, mantendo a mesma distribuição e tamanho das partes, com as respectivas informações poéticas que levam à interpretação. A arquitetura irregular reaparece na tradução e junto a ela os aspectos que reforçam a unidade sintática e semântica do poema: as repetições, os espelhamentos e os paralelismos. Como exemplo, o paralelismo entre a quinta e a sexta parte foi mantido com “Artes livres/ o grande jogo//Vícios livres/ carcinomas”, reproduzindo a posição repetida do adjetivo “livre”. A opção “carcinomas” para traduzir “*Krebgeschwüre*” refez a unidade lexical e semântica do substantivo, valorizando sua expressividade. Da mesma forma, o emprego do imperativo na primeira posição da penúltima e da última estrofe mantém, na tradução, a unidade e o paralelismo que a repetição gramatical e semântica sublinha. A tradução também buscou reproduzir as inversões sintáticas do alemão, como no verso “No pandemônio/oito milhões de pessoas”, e manteve a supressão do verbo para valorizar o estilo nominalizado do original. As quebras, que, conforme analisamos, aparecem no poema de partida por meio de reduções sintáticas, *enjambement* e pausas prosódicas, são refeitas na tradução, como na sequência “ponha uma canção em seus lábios/ louve o coração dividido/ desta cidade”, em que a sequência de imperativos demarca a pausa conforme a quebra das linhas, e o *enjambement* entre complemento acusativo e dativo do alemão é reproduzido pela quebra entre objeto direto e indireto do verbo no português. Os adjetivos antepostos da primeira parte do poema não foram mantidos na tradução, e, para não marcar um estranhamento julgado desnecessário, preferiu a locução adjetiva “de neve alta” modificando o substantivo “Babilônia”. Nesse caso, o paralelismo do original não se realizou na tradução, que preferiu pelo idiomatismo sintático.

De forma geral, a tradução procura corresponder às mesmas estruturas sintáticas do original sem provocar maiores deslocamentos semânticos. Entretanto, algumas alterações foram nesse sentido realizadas. No mesmo exemplo do primeiro parágrafo, o composto “*schneehöhes*” foi desdobrado em “de neve alta”, solução mais explicativa que o original. A concisão perdida nesse casou buscou ser compensada pela opção “*alvinegra*” para “*schwarz-*

weiß”, no qual a hifenização da palavra composta é traduzida por um único adjetivo, fortalecendo a expressividade ao nível visual. No caso, a desinência em “a” do adjetivo sublinha sua relação adjunta ao substantivo “Babilônia” mais do que no alemão: caso no qual “*schwarz-weiß*”, não declinado e em posição posterior ao substantivo que modifica, mas sem ligação verbal, só pode ser atribuído a “*Babylon*” do ponto de vista do contexto de enunciação. Na terceira parte, “*Hexenkassel*” foi traduzido por “pandemônio”. Jugou-se que “caldeirão da bruxa” alongaria a unidade da palavra alemã, reduzindo sua expressividade, enquanto apenas “caldeirão” eliminaria o elemento gótico presente no texto de partida. Assim, “pandemônio”, ainda que perca a imagem do caldeirão, alude à efervescência e à mistura da expressão original, mantendo sua atmosfera gótica e sombria. A opção também compõe uma sequência de aliterações em p: “Duas **p**aralelas fluídas// No **p**andemônio/ oito milhões de **p**essoas”. Na penúltima estrofe, “afie” traduz “*schleif*”, escolha justificada tanto pela força enunciativa que as sílabas mediadas pela fricativa permitem, como pela recriação da sequência de sons sibilantes do original: “*schleif deine Zunge zum Messer*”, que se tornam “afie sua língua em faca”, na tradução com aliteração em “f”.

As demais correspondências sonoras da tradução são: a repetição da vogal “a” no fim da segunda linha “de neve alta” e no começo da terceira “alvinegra”, que força a pausa prosódica da quebra do verso para evitar a elisão. O eco interno de “Duas paralelas fluídas”, por assonância. O paralelismo sonoro entre “estátua” e liberdade” pela repetição de sons oclusivos alveolares. A unidade semântica e sintática da última estrofe destacada pela aliteração em “c” dos objetos diretos da oração: “ponha uma **c**anção em seus lábios/ louve o **c**oração dividido” repercute visualmente no objeto indireto “desta **c**idade”, que, por sua vez, conclui a sequência de sons fricativos entre “lou**v**e”, “cora**ç**ão”, div**i**divido” e “**d**esta”.

Conforme o original, a tradução também suprime verbos, artigos e toda a pontuação do poema, mantendo-o instável do ponto de vista sintático. Conclui-se que o poema em português manteve as estruturas reduzidas, nominalizadas e livres do texto alemão, buscando reproduzir também as inversões sintáticas e demais procedimentos que objetivam obter maior coerência do ponto de vista do efeito poético. Substituições, adjunções e demais processos de transformação em relação à disposição do texto original foram produzidos com vistas a compensar e equivaler os processos identificados pelo tradutor como importantes para a informação poética. Ainda que as equivalências e correspondências fonossemânticas sejam de importância, o principal objetivo do projeto de tradução, neste caso, foi recriar estruturas

sintáticas proporcionais ao texto original, conforme nossa análise precedente. Por fim, ressaltamos ainda que o pronome de tratamento de segunda pessoa tanto do poema inglês como do poema alemão foi traduzido por “você”.

Como vimos, há uma diferença visível e audível entre a disposição formal dos poemas “New York” em inglês e alemão. Contudo, em outros aspectos, é notável a semelhança temática, imagética e discursiva entre eles. A começar pelo título idêntico, um sinal da intertextualidade entre os poemas. Na primeira parte do poema alemão, a referência a “Babilônia” ativa o imaginário relativo à cidade mítica, representada na história da cultura como uma das maiores do mundo. A associação não é gratuita, dada a presença de temas judaicos e cristãos na obra de Ausländer e a posição ocupada pela cidade de Nova York como uma das maiores metrópoles do mundo a partir do século XIX¹⁵⁵. Como sabe-se, Babilônia é também lembrada pelo mito Torre de Babel, origem divina da diversidade linguística, e que, “traduzido” para o cenário pós-mítico do exílio, remete aos “*skyscrapers*” da metrópole moderna do poema de língua inglesa. Essa Babilônia desmistificada do poema é qualificada como “*schneehohes*” e “*schwarz und weiß*” no alemão, expressões que tentam sublinhar algo do caráter cinzento e frio dessa paisagem vertical, já assim apresentada no poema em inglês pelo verso “*black-whiteness of tall factories*”. Ainda na primeira parte, “*Fieberndes*” metaforiza algumas passagens do poema em inglês, transmitindo a sensação de tumulto, velocidade e ebulição da grande cidade, também pronunciada pelos versos “*of staccato tempo rhythmic rush*” e “*This blend is yours, racing with speed of planes*” no poema de língua inglesa. A ideia de “*blend*”, inclusive, liga-se ao “*Hexelkasse*” da passagem “*Im Hexelkassel acht Millionen Mensch*”, onde a cidade é comparada a um caldeirão de uma bruxa, sinônimo de efervescência e mistura. Ambos os poemas são dirigidos a um interlocutor, ao qual, no poema de língua inglesa, o ritmo da cidade molda a língua em fugaz contorno. O dado musical, do ritmo citadino que perpassa o sujeito poético, reaparece no poema alemão, mas desta vez sob a forma imperativa “*Augenzeuge/ [...] leg ein Lied auf deine Lippe*”, transformando a passividade do tu-poético diante da cidade que nele age em ação desse tu sobre a cidade.

Para além das correspondências semântico-imagéticas dos poemas, ambos compartilham duplicidades. No poema inglês, temos a dicotomia entre “amar” e “odiar” no verso “*Whether your love or hate it: it is yours*”, e uma ambiguidade entre o êxtase e o terror

155 Nesse sentido, vale reforçar a lembrança de Schmitz (2006, p. 229) a respeito de como, nos primeiros poemas de Ausländer sobre Nova York, a cidade era frequentemente chamada de “Babilônia”.

ao fim: “*in ecstasies and terrors through your veins*” — levando em consideração que o êxtase pode ser tanto um estado de euforia que leva ao bem-estar como, igualmente, motivo de ansiedade e angústia. Ambos os versos, que operam como metáforas para as contradições e as ambiguidades da cidade, refletem-se nos pares “*Freie Kunst/ das große Spiel*” e “*Freie Laster/ Krebsgeschwüre*”, estruturas paralelas do poema em alemão. Estes parecem questionar o que haveria por detrás dos valores da denominada “liberdade” estadunidense, sendo um dos momentos em que o eu-poético de Ausländer mantém uma distância irônica em relação ao país estrangeiro, como vimos no poema “Miracle”¹⁵⁶. Sob essa ótima irônica, transparece a Estátua da Liberdade como metonímia de Nova York e também como metáfora dos valores do *american way of life*. A parte final poema alemão apresenta outra divisão em “*rühm das gespaltene Herz/ dieser Stadt*”, momento no qual a quebra do verso em *enjambement* é princípio expressivo do coração dividido da cidade. Neste último poema, a duplicidade está inscrita, destacada em linha única: “*Zwei fließende Parallelen*”, onde “paralelas” comenta, metatextualmente, as formações duais de ambos os poemas e as próprias estruturas paralelísticas da arquitetura formal do poema alemão. Não deixam, também, de ser uma referência à dualidade dos poemas em si, cada um de uma língua. É como se ambos os poemas operassem, entre si, tal qual “duas paralelas fluídas”, ocupando espaços autônomos na obra de Ausländer, e ao mesmo tempo influíssem uns nos outros, em um jogo constante de atravessamentos e de ecos significativos, o que os torna criticamente frutíferos.

Ainda que não haja evidências concretas de que se trate de uma auto tradução, a análise dos textos permite observar uma dinâmica relacional entre eles, que pode ser entendida como tradução em um nível menos estrito do termo, próximo a ideia de “eco” conforme sugerida por Leslie Morris:

O que chama de eco refere-se também ao eco de Czernowitz e de New York nos poemas de Ausländer e o eco das duas línguas em que escreveu poemas. Com auxílio do poema de Wallace Stevens, que Rose Ausländer venerou e a quem dedicou um poema, quero falar da tradução e da repetição (isto é, da tradução como forma de repetição e a repetição como fundamento do elegíaco) na obra de Rose Ausländer (MORRIS, 1999, p. 199, tradução nossa)¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Ver subcapítulo 4.2.2 deste trabalho.

¹⁵⁷ No original: „Das Echo, von dem ich hier rede, bezieht sich auch auf das Echo von Czernowitz und von New York in Rose Auslanders Gedichten und das Echo der zwei Sprachen, in denen sie dichtete. Mit Hilfe des Gedichtes von Wallace Stevens, den Rose Ausländer sehr verehrte und dem sie ein Gedicht widmete, will ich auf das Übersetzen und das Wiederholen (d.h., das Übersetzen als Art des Wiederholens und das Wiederholen als Grundstein des Elegischen) im Gesamtwerk Rose Auslanders zu sprechen kommen“.

Segundo a mobilização de Morris, a noção de “eco” caracteriza as repercussões de temas, de motivos, de línguas e de tempos na obra da autora, que permitem uma “leitura entre textos” e, em sentido documental, diz respeito ao próprio processo composicional da poeta, que escrevia mais versões de um mesmo poema (BRAUN, 2012, p. 292).

Para Flusser, a tradução e a retradução “permitiria[m] que o mesmo tema fosse analisado e expresso sob diversos ângulos linguísticos” e que “diversos ângulos de um mesmo objeto fossem agregados por meio da pluralidade oferecida pelas diferentes línguas” (MARTINS, 2011, p. 155). A visão do filósofo da linguagem pode ser produtiva para a dinâmica intertextual que os ecos dos poemas Nova York produzem. Ao compor poemas paralelos entre si em diferentes línguas, Ausländer agrega-os por meio da pluralidade linguística, sustentando suas diferenças formais. Cabe considerar que, ao tratar sobre o mesmo tema poético em duas línguas, Ausländer projeta ângulos diferentes sobre ele, isto é, parte de outro lugar de enunciação, enquanto “inscreve” o pensamento em outros mundos. Como também nos mostra Morris (1999, p. 202-205) com o exemplo da autotradução do poema “*Jerusalem*”, o processo tradutório de Ausländer é pouco ortodoxo no sentido da reprodução linguística do original, mas se dá através de cortes, mudanças, adições, sendo mais análogo ao procedimento de edição. Definir suas auto traduções a partir do “respeito” ou da “fidelidade semântica” ao poema original não é frutífero, de modo que, se não podemos afirmar que no par “*New York*” exista um procedimento de tradução em sentido estrito, isto se dá menos pelas diferenças fonossintáticas e lexicais do que pelas semânticas. Nesse sentido, os poemas aqui discutidos parecem ocupar um lugar limítrofe entre a tradução e a criação, mecanismo que pode ser melhor analisado a partir de uma perspectiva relacional. As correspondências entre os textos poéticos implicam uma relação entrelínguas, que no influxo de suas diferenças, para usar a terminologia de Flusser (MARTINS, 2011, 157), aproximam mundos e transbordam os limites artificiais que as dividem em unidades auto idênticas.

A fim de superar dicotomia entre autotradução e criação, propomos agregar o par de poemas “*New York*” sob a noção de *poiesis da relação*, no sentido formulado por Maurício Cardozo:

Nesses termos, entender a tradução como *poiesis da relação* significaria entender a prática de tradução como um modo de relacionar, de construir uma relação, de pôr em relação e, portanto, também como um modo de equacionar uma relação. E se, na linguagem, diferenças e semelhanças não se dão a priori – de modo essencial ou monolítico –, mas, antes, manifestam-se tão somente na relação, a partir da relação, a prática da tradução surgiria, então, como ocasião e como modo privilegiados de

formar e transformar a própria dimensão de alteridade daquilo e daqueles que se colocam em relação. (CARDOZO, 2009a, p. 106)

Ainda que Cardozo acione essa relação no contexto da tradução, podemos deslocar o conceito para pensá-lo de forma mais aberta. Para Cardozo, a tradução se dá como prática relacional, como modo de colocar em relação e o que se constrói a partir da relação. Não se trata, nestes termos, de uma prática estanque, mas de um movimento intertextual. Se a tradução configura uma relação de intertextualidade levada ao extremo (CARDOZO, 2009b), sendo, logo, um caso *radical de intertextualidade*, pressupõe-se que todos os textos são concebidos a partir da relação com outros textos (CARDOZO, 2009b). Partindo dessa ideia da tradução como relação, como movimento que articula diferenças e semelhanças que não estão dadas *a priori*, isto é, de tradução como *énérgeia* e não *érgon*, é possível observar os poemas aqui analisados de Ausländer como parte de uma relação entre textos e línguas, deslocadas de seus contextos iniciais e postas em perspectiva conjunta, que revela continuidades e descontinuidades. Elas flagram, assim, o movimento poético entrelínguas de uma relação que se dá entre continuidades e descontinuidades. Assim, como um caso de intertextualidade, que se desdobra em uma relação poética materialmente averiguável, conforme procuramos demonstrar na análise dos textos e da tradução proposta. Ressaltamos que destacar a proximidade dos poemas para além de uma intertextualidade acidental é uma forma de projetar luz a um procedimento composicional já averiguado pela crítica da autora¹⁵⁸, e que aparece com diferentes nomenclaturas. Para D’Atena (2016, p. 108), trata-se de um paralelismo interno, que produz uma relação dialógica entre diferentes poemas da autora. Nesse sentido, acreditamos que pensar esse procedimento sob a conceito de uma “*poiesis de relação*” permite equacioná-lo de modo que as semelhanças e as diferenças entre os textos não sejam reduzidas a codependências que resumam a autonomia dos poemas a analogias *a priori* demarcadas. Ao contrário, o ponto de vista do conceito permite que possamos ressaltar o papel da leitura crítica para a percepção e a articulação das relações poéticas aqui demonstradas. É o ato de leitura, em seu gesto e prática, que efetivamente constrói e manifesta as relações dos poemas, com as mobilizações que os aproximam e os afastam, transformando os sentidos e as semânticas que são produzidos no processo de significação.

158 Exemplo da análise de Morris e sugestão da noção de “eco” (1999).

4.5 ECOS NA LÍNGUA MÁTRIA

4.5.1 *Mutterland – Motherland*

O motivo materno é um dos mais recorrentes na obra de Ausländer. Em termos biográficos, lembra-nos Braun (2006, p. 82) que a notícia do falecimento da mãe em 1947 leva a poeta a um colapso físico e mental. O biógrafo atribui a quebra que o evento representou em sua ligação com a antiga Bucovina entre os motivos que levam Ausländer a passar um ano sob tratamento médico após a morte da mãe. Para a poeta no exílio, a figura da mãe conjugaria as memórias da antiga Europa, entrelaçadas à infância e ao território das experiências anteriores ao desterro, porosos e frágeis contornos de um lugar de origem. Ademais, uma das pretensões de Ausländer era de que Kathi Scherzer acompanhasse a filha no exílio americano após 1946, e a poeta chegou a esperar pela mãe em Nova York, porém a morte desta impossibilitou a realização do plano.

Ainda que a figura materna seja facilmente encontrável na obra da autora, interpretá-la exclusivamente do ponto de vista biográfico é insuficiente. Em um estudo extensivo sobre o motivo da mãe em Ausländer, Maria Klanska (2006, p. 127) afirma que ele nem sempre faz referência a Kathi Scherzer. Por vezes, “mãe” é uma generalização, e também possui significados figurativos, incluindo neologismos e compósitos linguísticos. Dentre exemplos, Klanska cita o poema “*Ins Leben*”¹⁵⁹. De todo modo, uma de suas conclusões é a existência de uma íntima relação entre o motivo da mãe e o desterro, pois alguns poemas apresentam a ligação entre o abandono da terra natal e o abandono da própria figura materna. Outra conclusão seria a de que a língua materna substituiu o lugar (simbólico) da mãe.

Segundo Braun (2006, p. 84), foi apenas depois de 1948, isto é, um ano após a morte de Kathi Scherzer, e cerca de dois anos após a chegada em Nova York, que Ausländer voltou a escrever regularmente. Desta vez, em língua inglesa. Alguns trabalhos críticos sugerem o retorno ao alemão, mais tarde, como parte da recuperação de um processo de luto, pois significaria o reencontro da poeta com a instância materna transfigurada na língua¹⁶⁰. Essa posição, entretanto, pode ser questionada, afinal, a língua materna não representaria,

¹⁵⁹ Ver capítulo 2 deste trabalho.

¹⁶⁰ Nesse sentido, afirma Aron (2001, p. 291): “O reencontro da língua materna de seus anos de infância e juventude restabelece para Rose o reencontro das origens, simbolizadas pelo conceito de mãe”. Por outro lado, Morris (1998, p. 52) destaca criticamente como parte da recepção de Ausländer tende a interpretar de forma leviana o retorno da poeta ao alemão como um reencontro com uma identidade não problemática.

necessariamente, um espaço ontológico fixo e dado, mas antes apenas um dos diversos fatores que constituem os deslocamentos, rupturas e deslizamentos de ordem identitária em *Ausländer*.

Um poema que se ancora em um lastro biográfico, enquanto também transborda os limites da circunstância histórica e específica da poeta, além de sugerir um ponto de vista mais amplo para a questão da língua, é “*Mutterland*”, um dos mais lembrados de sua obra. Vejamos o poema:

Mutterland

*Mein Vaterland ist tot
sie haben es begraben
im Feuer*

*Ich lebe
in meinem Mutterland
Wort
(AUSLÄNDER, 2012, p. 227)*

Para Leslie Morris, o poema pode ser lido como mote de toda obra de *Ausländer*. Segundo afirma, haveria uma correlação entre o poema e a noção da constelação em Walter Benjamin:

Tavez *Ausländer* neste poema encarne [...] a ideia de Walter Benjamin: “não é que o passado jogue luz ao presente e o presente jogue luz passado, mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo e forma uma constelação.”. No final desse trecho do *Passagens* continua Benjamin: “pois o lugar onde encontrá-las [imagens dialéticas] é a língua.”. (MORRIS, 1999, p. 200, tradução nossa)¹⁶¹

A constelação forma-se através do lampejo do encontro entre o acontecido (ocorrência de um passado) e o presente. A imagem advém desse encontro, sendo a língua o lugar para conviver com imagens dialéticas. No trecho citado, Morris vê uma correspondência entre *Mutterland* e a noção benjaminiana, visto que, no poema, a palavra concentra o instante do desconhecido que está entre o passado e o presente, e sua concisão instala o relâmpago desse encontro. Nesse cenário, o poema representa o entrelugar entre o eco de um antes, que

161 No original: „Vielleicht verkörpert Ausländer in diesem Gedicht (ein Gedicht übrigens, das als Motto ihres Gesamtwerkes gelesen werden könnte) auch Walter Benjamins Idee: "Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt." Am Ende dieser Stelle im *Passagen-Werk* schreibt Benjamin weiter: "denn der Ort, an dem man sie [dialektische Bilder] antrifft, ist die Sprache“.

ainda repercute, e a força de um agora reorganizado a partir da perda anterior. Esse entrelugar é criado pelo ato da escrita e não conduz a um espaço transcendental de lembrança, mas diretamente ao signo da palavra, “*Wort*”, eco do passado enterrado (MORRIS, 1991, p. 201).

O choque entre passado e presente no encontro das instâncias temporais forma-se no poema de Ausländer em duas estrofes de três versos cada. A estrutura paralela sugere noções de encontro e relação. Parte-se do passado com a constatação da morte (“*Meine Mutterland ist tot*”) e chega-se ao presente da segunda parte (“*Ich lebe*”, com o verbo no indicativo presente). A lógica de espelhamento e de contraposição posiciona o que morreu, isto é, a pátria, diante do que vive e representa a vida, por meio do paralelismo morfológico e lexical entre “*Vaterland*” e “*Mutterland*”, compósitos que significam, respectivamente, “pátria” e “terra materna” ou “mátria”. O jogo linguístico inscreve a antinomia entre vida e morte substituindo o primeiro vocábulo do mesmo substantivo composto pelo seu oposto. A questão de gênero, aqui, é evidente: o lugar simbólico feminino passa a significar a reorganização da existência (*Ich lebe/ in meinem Mutterland*) suprimida no que era o lugar simbólico masculino.

O motivo da mãe, diretamente associado ao espaço simbólico feminino, também é vinculado a um complexo movimento de reinvenção de outros espaços simbólicos, como a origem e a língua. No poema, a palavra é metonímia da língua e do fazer poético, e signo do materno e do feminino, isto é, do que existe após a morte da antiga pátria. Nesse sentido, é também reposicionamento e reinvenção da origem, deslocada de sua simbologia anterior. A reciprocidade entre língua, fazer poético e identidade é uma constante na obra de Ausländer. Para Camila Miglio (2012, p. 56), “*Mutterland*” encena a construção de um gesto especificamente feminino e transubjetivo, que não se encerra nos limites de uma identidade assumida, mas abre-se ao constante movimento de passagens. Mais importante do que as fronteiras definidas de uma identidade, as passagens permitem o estar no “entre” de uma metamorfose perene. De um ponto de vista diaspórico, Morris vê no poema certo deslizamento de gêneros, que não afirma a substituição de uma ordem patriarcal por uma matriarcal, mas fala de lugares não-binários de existência, para além de polarizações entre exílio e retorno:

O deslizamento entre pátria [Vaterland] e mátria [Mutterland] e então para “palavra” [Wort] (o último lugar do poema) não é signo de uma substituição da ordem patriarcal pela matriarcal, mas questiona binarismos fixos de gênero e oposições

fixas entre lar e exílio, insistindo que a língua só pode construir sentido por meio do deslizamento. (MORRIS, 1998, p. 50, tradução nossa)¹⁶²

Na encenação de um lugar subjetivo atravessado pela multiplicidade de uma identidade não idêntica a si, isto é, ontologicamente instável, aberta às contingências da alteridade e da memória no presente, o poema abre-se para leituras mais amplas do que as que tentam solidificar polarizações biográficas fixas. Alguns comentaristas¹⁶³ já notaram como há uma evidente aproximação entre o poema e os acontecimentos da própria vida de Ausländer, como a destruição da pátria ou do local de origem pelos nazistas que invadiram a Bucovina em 1941. Sabe-se, porém, que o desmonte das estruturas do Império Austro-húngaro começou já pelo menos desde o fim da Primeira Guerra Mundial, influenciando diretamente na região dos Cárpatos, que passou a estar submetida ao Reino da Romênia. Além disso, não há marcações topográficas ou temporais no poema, o que abre espaço para outras interpretações. É o que propõe Andreas Klein:

Autobiograficamente, esta sucinta e veemente descrição das devastadoras consequências da guerra pode ser interpretada como referência às experiências pessoais no período, porém, devido à falta de indicações temporais e espaciais que sejam mais precisas, também pode ser lida como um acontecimento que não está historicamente fixado. A experiência da perda do lar [*Heimatverlustes*] é transposta a uma esfera supraindividual, identificada como parte da *conditio humana*. (KLEIN, 2013, 217, tradução nossa)¹⁶⁴

A proposta de Klein de ler a experiência da perda e mudança de lar enunciada em “*Mutterland*” como parte de uma *conditio humana supraindividual* reforça o quanto o poema de Ausländer, publicado em 1978, não se restringe, necessariamente, ao seu contexto histórico. Desse modo, o eco do passado que forma a constelação do presente, sublinhado por Morris (1999, p. 200) a partir de Benjamin, pode conjugar experiências temporais diversas, não limitadas a cronologias, acontecimentos pessoais ou históricos específicos. O fato de

162 No original: “*The slippage from Vaterland to Mutterland and then to "Wort" (the final resting place of the poem) does not signal a substitution of patriarchal with matriarchal constructs, but rather calls into question fixed binarisms of gender and fixed oppositions of home and exile, insisting that language can only create meaning through slippage.*”

163 Aron (2001; 2006) interpreta o retorno à língua materna como principal motivo do poema. Nauroski (2007, p. 74) também lê no poema indícios das estações de vida de Ausländer, mas associa a matéria à língua da poesia, não necessariamente à língua materna.

164 No original: “*Diese knappe, eindringliche Beschreibung der verheerenden Folgen des Krieges lässt sich autobiografisch als Verweis auf die persönlichen Erfahrungen des Kriegsgeschehens deuten, wird jedoch aufgrund des Fehlens konkreter zeitlicher und räumlicher Beschreibungen auch als geschichtlich nicht fixiertes Ereignis lesbar. Die Erfahrung des Heimatverlustes wird in eine überindividuelle Sphäre überführt, die sie als Bestandteil der conditio humana ausweist.*”

“*Mutterland*” não levar índices temporais precisos torna-o mais flexível e aberto a leituras diversas. Como resultado, é constantemente lembrado como um dos mais significativos poemas da autora¹⁶⁵, sendo citado em diferentes ocasiões. Sua concisão imagética e semântica produz uma imediaticidade que não demanda delongados esclarecimentos de ordem interpretativa.

Morris conecta a indeterminação linguística do poema, registrada na formulação solta de “*Wort*”, à indeterminação geográfica.

A sintaxe ambígua e a falta de pontuação que marcam o fim do poema, onde a palavra final “*Wort*” é precariamente suspensa, previne o leitor de deter-se em “*Wort*” ou “*Mutterland*”. Ao invés disso, o poema se esvai, deixando-o com as cinzas que queimaram a *Vaterland* na primeira metade. Ainda que essas cinzas sejam, ao mesmo tempo, as sepulturas linguísticas que a palavra final “*Wort*” significa. Mais do que isso, o poema faz da palavra final — “*Wort*” — metonímia para toda língua. O sujeito poético, que reside na “*Mutterland/ Wort*”, não habita uma *Mutterland* da língua (a *Muttersprache* ao qual ela ostensivamente retorna, de novo e de novo), mas uma *Niemandsland* [terra de ninguém] na qual a indeterminação linguística (“*Ich lebe in meinem Mutterland/ Wort*”) existe junto à indeterminação geográfica. (MORRIS, 1998, p. 50, tradução nossa)¹⁶⁶

Para ela, o poema é um significativo momento diaspórico na obra da poeta, pois não ancora a perda a um lugar, mas a incorpora numa instância maior, a palavra. Dessa maneira, a palavra é também parte uma dupla indeterminação, não apenas linguística, como também geográfica. Assim, não redutível a um reencontro identitário com um passado fixo. O sujeito poético encontra-se em meio a instâncias múltiplas (língua, lar, exílio), que conjugam um movimento incessante de deslizamento entre fronteiras espaço-temporais e tece o entrelugar diaspórico precário e sempre em vias de se fazer pelo qual transita.

O encontro entre o eco do passado, constituído pelo atravessamento das línguas, e o presente do poema, vai na direção do que sugere Matthias Bauer ao entrever, no compósito “*Mutterland*”, o eco (ou tradução) do vocábulo inglês “*motherland*”¹⁶⁷:

165 Morris (1999, p. 200), como vimos, considera o poema como mote da obra de *Ausländer*. Aron (2001) escolhe “*Mutterland*” como ponto nevrálgico do ensaio para a exposição sobre *Ausländer* organizada pelo Instituto Goethe.

166 No original: “*The ambiguous syntax and lack of punctuation that mark the end of this poem, wherethe final word ‘Wort’ is suspended precariously, prevents the reader from coming to rest in either ‘Wort’ or ‘Mutterland’.* Rather, the poem trails off, leaving the reader in the ashes that have buried the *Vaterland* in the first half of the poem. Yet at the same time these ashes are the linguistic graveyard signified by the final word ‘*Wort*.’ Furthermore, the poem constructs the final word ‘*Wort*’ — as metonymic for all language. The poetic subject, who dwells in her ‘*Mutterland/ Wort*’ inhabits not a *Mutterland* of language (the *Muttersprache* to which she ostensibly returns, over and over again), but rather a *Niemandsland* [no man’s land] in which linguistic indeterminacy (‘*Ich lebe in meinem Mutterland/ Wort*’) exists alongside geographic indeterminacy”.

167 De acordo com o dicionário *Léxico da Universidade de Oxford*, “*motherland*” significa, muito simplesmente, o país nativo de alguém. Cf. *Motherland* (2021).

Arrisco-me a dizer que a escolha, ou a invenção, da atualmente famosa expressão *Mutterland Wort* (o poema foi primeiramente publicado no volume *Mutterland*, de 1978) foi influenciada pelo pensamento, vivência, e escrita de Ausländer em inglês, pois parece que “*Mutterland*” é utilizado no poema como tradução literal do inglês *motherland*, ao invés do sentido comum que a palavra tem hoje no alemão, largamente restrito ao contexto colonial (*Mutterland* como a contraparte da *Kolonie* [colônia]; um sentido correspondente ao inglês *mother country*, cujo significado, de todo modo, é menos restrito que *Mutterland*). O sentido familiar da palavra alemã não se aplica, ao menos primariamente, ao uso de Ausländer, pois a enunciadora do poema não está exilado da palavra. A palavra é antes a única região onde ela se sente em casa. (BAUER, 2003, p. 50, tradução nossa)¹⁶⁸

Bauer prossegue, afirmando que a relação de Ausländer com a língua e seu deslocamento da *Heimat* tem lastro direto na vivência multilíngue da infância:

A consciência de Rose Ausländer quanto as sutilezas da língua, que, como o poema “*Mutterland*” deixa claro, torna-se seu único *Heimat* verdadeiro, não está separada do seu bilinguismo (ou ainda multilinguismo, considerando que ela cresceu em Czernowitz, onde quatro línguas eram faladas, alemão, romeno, iídiche e ruteno; porém o inglês é o único idioma, além do alemão, em que escreveu poemas). Sua terra-materna [motherland] é a palavra, não (ou não exclusivamente) a língua alemã. (BAUER, 2003, p. 50, tradução nossa)¹⁶⁹

A proposta de Bauer de ler na composição “*Mutterland*” um vestígio da vivência em língua inglesa incrementa as leituras de Morris (1998; 1999) sobre o encontro entre os ecos do passado e do presente e sobre a reunião de multiplicidades em tensionamento que “*Mutterland*” reúne em si. Poderíamos interpretar no poema não apenas uma “referência óbvia ao nazismo”, como afirma Aron (2001, p. 291) sobre seus primeiros versos, senão também uma alusão discreta à própria vivência exílica nos Estados Unidos, que ela atribui sentido pela reorganização de seus próprios horizontes poéticos. Como demonstrou também Morris (2008b [1995], p. 221), a vivência e a escrita no inglês, assim como a relação e

168 No original: “*I venture to say that the choice, or coinage, of this by now quite famous expression, Mutterland Wort (the poem was first published in the volume Mutterland in 1978) was influenced by Rose Auslander's thinking, living, writing in English as well, for it seems that 'Mutterland' is used in this poem as a literal translation of English motherland rather than in the now common German sense of the word, which is largely restricted to a colonial context (Mutterland as the counterpart of Kolonie; a sense corresponding to the English word mother country, whose meaning, however, is less restricted than that of Mutterland). This familiar German sense does not, or at least not primarily, apply to Rose Auslander's usage, for the speaker of the poem is not exiled from the word; the word is rather the only country where she feels at home*”.

169 No original: “*Rose Auslander's awareness of the subtleties of language, which, as the poem 'Mutterland' makes clear, becomes her only true Heimat, is not to be separated from her bilingualism (or rather multilingualism, as she grew up in Czernowitz, where four languages were spoken, German, Rumanian, Yiddish, and Ruthenian; but English is the only one besides German in which she came to write poetry). Her motherland is the word, not (or not exclusively) the German language*”.

influência de poetas norte-americanos, foi constitutiva de toda poética da autora na segunda metade do século XX.

A porosidade das referências específicas implica compreender que a “*Wort*”, na qual o sujeito poético vive, não é uma língua em sentido nacional ou político, senão uma língua-palavra em sentido amplo. O fato da publicação do poema se dar quando *Ausländer* já está novamente integrada ao contexto da poesia de língua alemã não significa que a “*Mutterland*” seja o resultado de uma reunião da poeta com sua língua materna, como em um encontro com a língua prometida. Para Aron (2001, p. 291): “a língua materna adquire então um novo significado, o de ‘mátria palavra’”, de modo que “não está mais o conceito de língua aliado a uma identidade nacional, e sim apenas associado à palavra ou às palavras que a constituem”. De fato, a morte da pátria, ordem política-nacional, acarreta a ressignificação da língua, desatrelando-a da identidade nacional. Porém, a língua ressignificada não se restringe, necessariamente, à materna, pois, conforme Morris (1998, p. 50) e Bauer (2003, p. 50), a “palavra” (*Wort*) do poema não é exclusivamente a língua alemã.

O encoberto “*motherland*” que Bauer vê em “*Mutterland*” e que assumimos em nossa interpretação crítica do texto poético constitui, por si só, um problema de tradução. Abaixo, a tradução que propomos para o poema, seguida de comentários e comparações com outras traduções:

Mátria

Minha pátria morreu
eles a enterraram
no fogo

Eu vivo
em minha mátria
palavra

Como deslocar uma relação tradutória entre o inglês e o alemão para a língua portuguesa? A abertura de sentidos do poema, que vimos estar fundamentada nas indicações vagas dos significados e em certa frouxidão sintática pela falta de pontuações, oferece caminhos possíveis de tradução. Nesse sentido, nossa escolha por “Mátria” para traduzir “*Mutterland*”, não buscou, necessariamente, repercutir o eco da língua inglesa, ainda que em

certo sentido “mátria” possa ser uma tradução de “*motherland*”¹⁷⁰. Interessou-nos mais a transferência de relações proporcionado pela tradução, no contexto de um projeto que compreende a tradução como deslocamento de relações discursivas, como já explicitamos. Assim, a escolha faz uma referência direta à canção “Língua”, de Caetano Veloso (1984), na qual acham-se os versos: “A língua é minha pátria/ E eu não tenho pátria, tenho mátria/ E quero fratria”¹⁷¹. Ademais, “mátria”, como inverso de “pátria”, reforça a perspectiva de gênero de “*Mutterland*”, discutida em Miglio (2012), isto é, a ordem simbólica feminina da palavra como espaço de vida, ao contrário do espaço de morte da ordem masculina da guerra e do identitarismo nacionalista.

Nossa decisão tradutória vai ao encontro de Irene Aron, que traduz o poema da seguinte forma:

Mátria

Minha pátria está morta
enterraram-na
no fogo

Vivo
em minha mátria
Palavra
(ARON, 2001, p. 290)

Todavia, a decisão de Aron em ocultar os sujeitos de terceira e da primeira pessoa, utilizando-se da ênclise para o pronome substantivo, tornam sua tradução mais solene e erguem o registro em relação ao que propomos. A tradutora também parece reforçar o sentido místico-transcendental de “*Wort*” (“Palavra”) ao traduzi-lo por letra maiúscula. Mais próximo do nosso tom está a tradução de Simone Brantes, porém, ao contrário da de Aron, há uma diferença quanto à escolha do título:

Terra mátria

Minha pátria está morta

170 Em suas acepções no inglês corrente, “*motherland*” carrega o sentido de local de origem ou de nascimento sujeito, um local nativo, como vimos. O termo seria mais bem traduzido por “terra natal”, isto é, a terra de onde se nasceu, a terra-mãe. Porém, em sentido político, “*motherland*” não contém a inversão simbólica que “mátria” encena, perdendo assim a questão de gênero carregada pela palavra, que parece também estar no alemão “*Mutterland*” como inversão de “*Vaterland*”. Isso porque, segundo o dicionário Priberam, “mátria” significa “a pátria, numa perspectiva feminina ou feminista”. Cf. MÁTRIA, 2021.

171 Há uma evidente correlação formal e semântica entre os versos de Veloso e o poema de Ausländer que poderiam ser, em outra oportunidade, mais bem explorados.

eles a sepultaram
no fogo

Vivo em minha mátria
a palavra
(BRANTES, 2019, p. 141)

Brantes torna “máttria” adjetivo de “terra” e forma uma expressão análoga a de “terra natal”, comum no português brasileiro. No primeiro verso da segunda parte, entretanto, a forma aparece reduzida apenas como “máttria”. Brantes varia entre o sujeito oculto e explícito, optando pela próclise no segundo verso, e diferente de Aron e da nossa tradução, escolhe “sepultar” para traduzir “*begraben*”. Outra marca de sua tradução é o artigo definido anterior a “palavra”, que não está presente no alemão. Suas escolhas parecem trazer um tom mais prosaico à tradução, e o artigo no último verso compõe a assonância da vogal na mesma passagem: “Vivo em minha mátria/ a palavra”. Brantes também deixa o poema de Ausländer mais conciso, optando por cinco linhas ou versos na tradução. A escolha, que reforça a unidade de sentido da parte, implica não manter o paralelismo estrutural do poema de partida.

Se, citando Benjamin a partir de Morris (1999, p. 200), o lugar privilegiado do choque entre o ocorrido e o presente é a língua, o poema de Ausländer não só encena poeticamente esse encontro, como também dá a ver, indiretamente, a existência de outras línguas dentro de uma mesma língua. Vale ressaltar que a palavra, no sentido amplo do poema, possui tanto o sentido poético (isto é, a palavra do próprio fazer poético) quanto também o sentido de morada e de instância ética-religiosa. Sublinha Hilzinger (1998, p. 325) que o reconhecimento da palavra como morada não é somente característico da obra de Ausländer, mas um tópos na tradição judaica, a partir do significado da criação do mundo a partir palavra, que reaparece na obra de outras poetisas judias de língua alemã do século XX, como Nelly Sachs e Hilde Domin (1909-2006). Morris (1998, p. 54-58) lembra-nos que o judaísmo para Ausländer não era um conceito fechado ou puro, mas uma identidade híbrida, aberta e em constante ressignificação, ao partir de um modo de vida diaspórico que se transforma conforme se movimenta e entra em relação com outros modos de vida¹⁷². Nesse sentido, constituem e formam o poema o entrecruzamento entre os dados de uma realidade individual e uma supraindividual, entre a esfera ético-poética pessoal, a palavra e a tradição

172 Morris (1998) mobiliza referências que procuram ressignificar os estudos judaicos-alemães a partir da perspectiva da diáspora, interessada em desconstruir uma noção coerente e única de judaísmo no contexto alemão. Trata-se de desconstruir categorias fixas como “judeu” ou “alemão” para entender como a identidade e a cultura não são conceitos essencialistas, mas estão em constante transformação.

religiosa ancestral múltipla, entre acontecimentos históricos repercutidos em uma subjetividade e as diferentes transsubjetividades possíveis, entre os ecos do passado e o tempo de agora, ou a língua do passado (do exílio) e a língua do agora. Tal tessitura de indeterminações reflete a própria estrutura do poema e, em alguma medida, é característica geral da obra de Ausländer, principalmente a partir da segunda metade do século XX:

A inerente abertura de sentidos do poema é uma característica específica da poesia de Rose Ausländer. Pelo emprego de indicações vagas, cifras e referências intertextuais concisas tem-se margem de ação para diferentes possibilidades interpretativas. Os textos podem ser entendidos em diversos níveis e o conceito de exílio figurado neles pode ser interpretado de formas diferentes. (KLEIN, 2013, p. 222, tradução nossa)¹⁷³

173 No original: „Die dem Gedicht inhärente Deutungsoffenheit ist ein spezifisches Charakteristikum der Lyrik Rose Ausländers. Durch die Verwendung von vagen Andeutungen, Chiffren und knappenintertextuellen Verweisen entsteht ein Spielraum an unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten. Die Texte können so auf mehreren Ebenen verstanden und der in ihnen figurierte Exilbegriff verschieden ausgelegt werden“.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com foco nas relações entre multilinguismo e tradução, este trabalho pretendeu demonstrar as diferentes maneiras em que a pluralidade linguística é expressa na obra de Rose Ausländer e como ela é constitutiva dos princípios poéticos de sua produção. Em Ausländer, a forma está associada a movimento e dinamismo, em abertura e metamorfose. Seu projeto poético, se assim podemos considerar o conjunto de sua produção, é caracterizado pela transformação formal e pelo irrestrito deslocamento desta. A progressiva transformação estilística de sua obra explorou diferentes estilos e ritmos desde o neorromantismo ao modernismo literário, conforme demonstrou Nauroski (2007) na caracterização e na divisão dessa produção em três fases. Ao nível da estrutura estrófica e de versos, seus poemas, que no começo seguiam os modelos tradicionais, tornaram-se elípticos e sintaticamente instáveis (D'ATENA, 2016), demonstrando como a forma em Ausländer é sinônimo do que é mutável, alomórfico. O movimento, a transmutação e a superação de fronteiras são signos de sua trajetória poética e também biográfica.

Existe uma diversidade inerente no escrever em línguas. O escritor que emigra e assume a tarefa de escrever em uma língua diferente de seu local de origem, de aprender uma língua estrangeira e de fazê-la poética, confronta-se com o fantasma do paradigma monolíngue, o qual atribui uma relação essencial de afeto e de pertencimento entre o falante e a língua materna, baseada na noção de uma “mãe” única (YILDIZ, 2012, p. 13). O paradigma, que naturaliza a relação do sujeito com sua língua primeira, busca impedir relações emocionais e identitárias com outras línguas que não a materna, baseando diferentes argumentos sobre a impossibilidade do fazer poético e literário em uma língua estrangeira. Nesse sentido, o gesto de Ausländer em compor parte significativa de sua produção em inglês tem caráter ético e político, podendo ser analisado a partir de um ponto de vista pós-monolíngue, que compreende o domínio do imaginário monolíngue, mas assume formas de superá-lo¹⁷⁴ (YILDIZ, 2012, p. 4).

Nesse ponto, a tradução é também um dos modos pelo qual o monolinguismo pode ser questionado. A partir de Cassin (2016), a tradução pode ser assumida como um dispositivo

174 Ainda que advinda de um contexto multilíngue, escrever em inglês, para Ausländer, não significou apenas uma troca linguística, nos termos de um *code-switching*, habilidade comum em falantes advindos de contextos parecidos. Escrever em inglês foi uma experiência radicalmente diferente, na medida em que significou sobreviver em outra língua, e nesse sentido, abala de modo mais profundo um pressuposto ontológico sobre vínculo entre língua e realidade.

político, que atua contra as essencializações nacional-ontológicas e, ao promover o contato entre as línguas, também relaciona visões de mundo relativas e dinâmicas. Porém, as línguas não existem por si mesmas, completamente autônomas. Como caso de intertextualidade que força a aproximação de textos e de línguas, a tradução é um dispositivo que destaca a inexistência do monolinguismo absoluto. Uma língua só existe em relação a outras e atravessada por outras, que participam da sua constituição como tal, conforme demonstram o estudo etimológico e a linguística histórica. Desse modo, Ausländer mobiliza a tradução como dispositivo tanto para transitar entre as diferentes materialidades linguísticas do alemão e do inglês, por meio de auto traduções, como também, em sentido menos estrito, para a reelaboração de motivos, tópicos poéticos e sentidos de sua obra entre as línguas em questão.

O que Helmut Braun (2012, p. 292) afirma sobre a constante reedição, por parte de Ausländer, de sua própria obra, reescrevendo um mesmo poema mais de uma vez, assim como os diversos “ecos” que Leslie Morris (1999) encontra nessa produção, representa um elaborado processo composicional de uma poética marcada pelo reiterado retrabalho, transformação e mudança. Se o fazer multilíngue é uma das expressões de desdobramento dessa obra, dentro de um quadro expressivo de transformações, traduzir essa poética a uma língua estrangeira é um modo de desdobrá-la para lugares não anunciados, conforme a própria abertura do poema nos permite. Nesse sentido, cito Simone Brantes, que, na apresentação de sua coleção de poemas traduzidos de Rose Ausländer, escreve:

Cabe ao tradutor mostrar que este poema não está acabado. O tradutor é aquele que não o vê como pronto porque de algum modo percebe no poema o movimento do seu fazer-se. Traduzir é perceber o aberto de uma obra. O que o tradutor mostra é isso: o poema não é uma coisa, mas um movimento de realização de si próprio. O tradutor absolutamente envolvido com um poema tem que ter a capacidade de afirmar que ele é um nada. Para isso, é necessário que a língua estrangeira o destrua. Tradução não é violência porque deturpa, mas porque desloca à força o poema da sua situação cômoda de coisa pronta. Traduzir é de algum modo partir do zero porque não se pode contar com algo dado. (BRANTES, 2019, p. 71)

No caso de Ausländer, compreender o movimento de realização dessa poética via tradução é imprescindível para não anular o que há de aberto e não acabado nela, não a deixar na situação cômoda de matéria pronta, mas deslocar suas linhas de força para uma língua estrangeira, que naturalmente a deturpa. Conforme demonstramos nesse trabalho, parte da função poética dos poemas escolhidos reside na sua expressividade plurilinguística, que não meramente aproxima objetos (línguas) autônomos entre si, mas os conjuga em uma relação na

qual o sentido mesmo é constituído pela variação linguística e pelo choque dessa variação, ou seja, menos por aproximação do que pela sobreposição, relação e justaposição. Nesse atrito entre as línguas tem-se o discurso que, organizado pelo ritmo, desdobra-se no poético do efeito do poema. Em *Ausländer*, a abertura sensível desse atrito estimula novas criações e torna-se base composicional. Nesse sentido, podemos afirmar que nesta obra temos o multilinguismo como poética, na medida em que a relação entre as línguas fomenta a organização do sentido e do ritmo desse discurso.

A partir dessas considerações, compreendemos que a produção poética de *Ausländer* é formada por processos de rescrita, nos quais, ao menos em parte, a diversidade linguística participa e constitui. Esse movimento conjuga continuidades e discontinuidades que expandem as camadas interpretativas dos poemas. No caso específico de sua produção bilíngue, trata-se de perceber, via tradução, como as línguas desempenham um papel fundamental ao influírem sobre esse procedimento de reescrita. Traduzindo essa *poiesis* ao português temos a oportunidade de analisar os procedimentos técnicos do encontro entre as línguas, assim como refletir sobre as significações que produzem, com o fim de recriá-los na língua do tradutor, dando continuidade ao procedimento de reescrita interlingual da própria autora. A tradução, ao aproximar novas línguas e novos poemas nessas línguas, promove tensões inauditas e faz-se frutífero meio de crítica dessa obra, na qual o conceito de *enérgeia*, menos que o de *érgon*, se faz visível, no sentido em que está em constante devir, sob a constante energia que a anima. Portanto, estamos menos diante do paradigma do gênio criador do que de uma produção onde repetição, a reescrita e a remissão são, em diversos casos, assumidos como procedimentos legítimos e parte da criação artística e crítica, pois o “refazer” de textos, temáticas, motivos etc., é instrumento para acessar novos olhares diante do que é retrabalhado.

Por fim, destacamos a poética de *Ausländer* a partir do ponto de vista das línguas que se entrecruzam para constituí-la, de modo não fixo e aberto, na perspectiva de um constante recriar de si. Importou-nos discutir os modos possíveis de traduzir esse cruzamento entre as línguas nessa obra, tendo em vista a recriação, na língua do tradutor, do efeito poético e discursivo que ele produz. Neste momento, a tradução opera como um dos elementos que preservam a energia deste movimento e diz respeito à noção benjaminiana da sobrevida e pervivência da obra via tradução (BENJAMIN, 2011, p. 104).

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, L. C. Tudo pode ser motivo – Rose Ausländer. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, v. 9, n. 2, p. 219–223, 2020. DOI: 10.26512/belasinfiéis.v9.n2.2020.27499. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/27499>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola: 2002, vol. II (texto grego com tradução ao lado). Título original: Aristotele Metafisica: Saggio introduttivo, testo greco con traduzione a fronte e commentario a cura di Giovanni Reale.

ARON, I. Rose Ausländer, Gedichte / Poemas. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 5, p. 295-304, 2001a. DOI: 10.11606/1982-8837. pg.2001.64363. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64363>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

_____. "Mátria Palavra". **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 5, p. 277-293, 2001b. DOI: 10.11606/1982-8837. pg.2001.64361. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64361>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

ARROJO, R A questão da fidelidade. In: **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003, p. 37-45.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de: Paulo Soethe (coord.) São Paulo: Editora Unicamp, 2011. Título original: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.

ATTRIDGE, D. **Poetic Rhythm: An Introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

AUSLÄNDER, R. **Denn wo ist Heimat?**: Gedichte 1927-1947 aus dem Nachlaß. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.

_____. **Die Musik ist zerbrochen**: Gedichte. 3. ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.

_____. **Die Nacht hat zahllose Augen**: Prosa. 3. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008a.

_____. **Gedichte**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

_____. **Schattenwald**: Gedichte Gesamtregister. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

_____. **The Forbidden Tree**: Englische Gedichte. 2. ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008b.

_____. **The Poet in Two Worlds**. Não publicado.

_____. **Wir ziehen mit den dunklen Flüssen: Gedichte 1927-1947.** Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993.

BAEHR, P. Overview: What remains? In: **The portable Hannah Arendt.** New York: Penguin Books, 2000, p. 3-22.

BAKER, C. Bilingualism: Definitions and Distinctions. In: **Foundations of Bilingual Education and Bilingualism.** 3. ed. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters LTD, 2001, p. 1-16.

BARRETO, M. Ritmo em Massaud Moisés e Henri Meschonnic: uma apresentação e um contraste. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 22, n. 38, p. 142-167, 2019. DOI: 10.11606/1982-88372238142. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/158865>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

BAUER, M. Rose Ausländer amerikanische Sprachwende. **Neue Rundschau.** Frankfurt am Main, Heft I, p. 224-238, 2008a.

_____. Rose Ausländers American Poetry. In: Mengel, E.; SCHMID, H.; STEPPAT, M. **Anglistentag** <2002, Bayreuth> . Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.

_____. Traum oder Rettung – Rose Ausländer und die Englische Sprache. In: BIRKMAYER, Jens (Ed.). **“Blumenworte welkten”** – Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008b, p. 201-222.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.** Tradução de: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002. Título original: L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder Goethe Schlegel Novalis Humboldt Schleiermacher Hölderlin.

_____. The project of a “productive” criticism. In: **Toward a translation criticism.** Tradução: Françoise Massadier-Kenney. Kent: The Kent State University Press, 2009, p. 23-79.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem.** Tradução de: Ernani Chave e Susana Kampf Lages. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 101-119.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRANTES, S. **Rose Ausländer por Simone Brantes.** Rio de Janeiro; Curitiba: EdUERJ; Editora UFPR, 2019.

BRAUN, H. Editorische Notiz: In: AUSLÄNDER, R. **Gedichte.** Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

_____. Editorisches Notiz. In: AUSLÄNDER, R. **The Forbidden Tree: Englische Gedichte.** 2. ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008b.

_____. „Ich bin fünftausend Jahre jung“: Biographie von Rose Ausländer. Stuttgart: Radius Verlag, 2006.

BRAUN, H. (Org.). **Liebstes Fräulein Moore – Beautiful Rose**: Rose Ausländer und Marianne Moore: Begleitband zur Ausstellung, Aachen: Rimbaud Verlag; Weilerwirst: Verlag Ralf, 2018.

BRITTO, P. H. Apresentação: In: STEVENS, W. **O imperador do sorvete e outros poemas**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, nº 19, Abralic, São Paulo, 2011, p. 127-144. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf>>.

BURDOF, D. **Einführung in die Gedichtanalyse**. 3. ed. Stuttgart: Verlag J. B Metzler, 2015.

CAMPOS, A. d. e.e. cummings: olho&fôlego. In: e.e. cummings. **poem(a)s**. Org. e tradução: Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999a, p. 23-25.

_____. e.e. cummings, sempre jovem. In: e.e. cummings. **poem(a)s**. Org. e tradução: Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999b, p. 13-19.

_____. não, obrigado. In: e.e. cummings. **poem(a)s**. Org. e tradução: Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999c, p. 27-32.

CAMPOS, H. d. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.). **Haroldo de Campos – Transcriação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, p. 1-18.

_____. Da Transcriação: poética e semiótica da operação tradutória. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Orgs.). **Haroldo de Campos – Transcriação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, p. 77-104.

_____. estrela para e.e. cummings. In: e.e. cummings. **poem(a)s**. Org. e tradução: Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999, p. 189-194.

CANDIDA, S. Die offene Tür: Rose Ausländer und Marianne Moore – Überlegung zur einer dichterischen Freundschaft. In: BRAUN, H. (Ed.). „**Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns**“: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1999 der Rose Ausländer-Stiftung. Köln: Rose Ausländer-Stiftung, 1999, 97-115.

CARDOZO, M. M. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. **Tradução e comunicação – Revista Brasileira de Tradutores**, n. 18, 2009a, p. 101-117.

_____. Tradução e o trabalho de relação: notas para uma poietica da tradução. In: PETROLUONGO, M. A. (Org.). **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009b, 181-188.

CASANOVA, P. **A língua mundial: tradução e dominação**. Tradução: Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis: Editora da UFSC; Brasília: Editora UnB, 2021. Título original: La langue mondiale: traduction et domination.

CASSIN, B (Coord.). **Dicionário dos intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias: Volume um: línguas. Organização da edição brasileira: Fernando Santoro e Luísa Buarque. Tradução de: Vários tradutores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. Título original: Vocabulaire Européen des Philosophies: Dictionnaire des intraduisibles.

_____. **Éloge de la traduction**. Paris: Éditions Fayard, 2016.

_____. **Plus d'une langue**. Montrouge: Bayard Éditions, 2019.

CHOCIAJ, R. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1974.

CUMMINGS, E. E. 36 into a truly. In: **No thanks**. Nova York: Liveright, 1998, p. 55.

D'ATENA, A. Rose Ausländers poetische Zweisprachigkeit: die Eigenübersetzungen. In: BRAUN, H. (Org.). **Rose Ausländers poetische Zweisprachigkeit und ander Texte**. Weilerwist: Verlag Ralf Liebe, 2016, p. 78-118.

DERRIDA. **O monolinguismo do outro**. Tradução de: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2016. Título original: Le Monolinguisme de l'autre.

EDWARDS, J. An introductory overview. In: **Multilingualism**. Londres, Nova York: Routledge, 1994, p. 1-14.

ECKHOUT, B.; MCLEOD, G. American Poetry in the 1910s and 1920s: Stevens, Moore, Williams, and Others. In: DAVIS, A.; LEE, J. M. (Ed.) **A history of modernist poetry**. Nova York: Cambridge Press University, 2015, p. 324-340.

ENÉRGEIA, 1. In: **DICIONÁRIO de Poética e Pensamento**. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Energeia>>. Acesso em: 24 dez. 2021.

ÉRGON, 1. In: **DICIONÁRIO de Poética e Pensamento**. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Ergon>>. Acesso em: 24 dez. 2021.

ETTE, O. Seis. Oscilações. In: **EscreverEntreMundos**: Literaturas sem morada fixa. Tradução de: Rosani Umbach, Dionei Matthias, Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Ed. UFPR, 2018, p. 177-200. Título original: ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz.

FLORES, G. G. Breve nota de um transplante. In: WOLF, ULJANA. **Nosso amor de trincheira nosso trânsito de fronteira**. Tradução de: Guilherme Gontijo Flores e Ricardo Pozzo. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2019, pp. 9-13.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: A literatura de segunda mão. Tradução: Cibeles Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Título original: Palimpsestes.

HAINZ, M. A. Czernowitz und die Bukowina. In: HORCH, O. H. **Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, pp. 362-374.

_____. **Entgöttertes Leid**: Zur Lyrik Rose Ausländers unter Berücksichtigung der Poetologien von Theodor W. Adorno, Peter Szondi und Jacques Derrida. *Conditio Judaica* 65: Studien und Quellen zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de: Alípio Correia de Franca Neto São Paulo: Cosac Naify, 2007. Título original: Truth of Poetry: Tensions in Modernist Poetry Since Baudelaire.

HAUS FÜR POESIE. Liriklyne: listen to the poet, 2021. **Cia Renner – eux**. Disponível em: <<https://www.lyrikline.org/de/gedichte/eux-14675>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

HELFRICH, C. „Es ist ein Aschenscommer in der Welt“: Rose Ausländer Biographie. Berlin: Quadriga Verlag, 1995.

HILZINGER, S. “Ich will wohnen im Menschenwort”. Zur Lyrik von Rose Ausländer. In: Jörg Thunecken (Ed.). **Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit**. Amsterdão: Rodopi, 1998, p. 325-338.

HISTÓRIA. **Escola Israelita Brasileira Eliezer Steinbarg – Max Nordau**. Disponível em: <<http://www.eliezermx.com.br/a-escola/historia/>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

IRRGANG, S. A. N. de. **Poética da Memória e da História: Representações da violência e do trauma no *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles e nos “Poemas do Holocausto” de Rose Ausländer**. 290f. Tese (Doutorado em Filologia) – ZI – Lateinamerika-Institut der Freie Universität Berlin, Freie Universität Berlin, Berlin, 2013.

JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguísticos da tradução. In: **Linguística e Comunicação**. 7. ed. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 63-72.

_____. Linguística e poética: In: **Linguística e Comunicação**. 7. ed. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976, 118-162.

KELLMAN, S. C. Translingualism and the Literary Imagination. In: **The Translingual Imagination**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000, p. 9-26.

KLANSKA, Maria. “Meine Mutter schenkte mir zur Erde”. Zum Muttermotiv im lyrischen Schaffen Rose Ausländers. In: **Rose Ausländer**: sprachmächtige Zeugin des 20. Jahrhunderts – Berliner Symposion 2002. Colônia: Rose Ausländer Stiftung, 2006, p. 127-141.

KLEIN, A. Rose Ausländer: Ein Tag im Exil (1968), Le Cháim (1967), Mutterland (1978). In: BANNASCH, B; GERHILD, R (Ed). **Handbuch der deutschsprachige Exilliteratur** – Von

Henrich Heine bis Herta Müller. BANNASCH, B; GERHILD, R. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2013, p. 220-225.

KRAUSZ, L. S. Capítulos de uma história de amor não correspondido: a memória da monarquia Austro-húngara e seus escritores judeus. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 24, n. 44, p. 30-50, 2021. DOI: 10.11606/1982-8837244430. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/187690>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

MAHER, J. C. A multilingual world. In: **Multilingualism: A very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 1-18.

MARTINS, C. S. **Vilém Flusser: a tradução na sociedade pós histórica**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2011.

MÁTRIA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. 2021. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/m%C3%A1tria>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MATTERSON, S. American Modernism from the 1930s to the 1950s: Williams and Stevens to Black Mountain and The Beats. In: In: DAVIS, A.; LEE, J. M. (Eds.). **A history of modernist poetry**. Nova York: Cambridge Press University, 2015, pp. 341-358.

MESCHONNIC. **Crisis del signo – Crise du signe**: edición bilingüe. Trad: Guilherme Piña-Contreras. Santo Domingo: Comisión Permanente de la Feria del Libro, 2000.

_____. **Poética do traduzir**. Trad: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. Título original: Poétique du traduire.

MIGLIO, C. Mutterland, Muttersprache, nomadische Sprachmütterlichkeit. In: CONTERO, C.; BUSCH, W.; **Weibliche jüdische Stimmen deutscher Lyrik aus der Zeit von Verfolgung und Exil**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, pp. 45-58.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MOORE, M. **Complete Poems**. New York/London: Macmillan Publishing Company/Penguin Books, 1994.

_____. **Marianne Moore – 10 poemas**. Tradução de Augusto de Campos. Londrina-PR: Galileu Edições, 2019.

MORGENSTERN, C. Der Trichter. In: **Alle Galgenlieder**. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek, 2019, p. 23.

MORRIS, L. [I have [never] been in Jerusalem.]: Wiederholung, Übersetzung und Echo der jüdischen Identität in Rose Ausländers Lyrik. In: BRAUN, H. (Ed.). **„Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns“**: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1999 der Rose Ausländer-Stiftung. Köln: Rose Ausländer-Stiftung, 1999, pp. 199-213.

_____. Diaspora and Displacement in the Poetry of Rose Ausländer. **Religion & Literature**. Indiana: Vol. 30. No. 2. Jewish Diasporism: The Aesthetics of Ambivalence. pp. 47-65, Set-Dez. 1998.

_____. Nachwort. In: AUSLÄNDER, R. **The Forbidden Tree**. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008b, pp. 221-225.

_____. Omissions are not accidents: Marianne Moore, Rose Ausländer und die amerikanische Moderne. In: BRAUN, H; ENGEL, W (Ed.). „**Gebt unseren Worten nicht euren Sinn**“: Rose Ausländer-Symposium 2001. Köln: Rose Ausländer Stiftung, 2001, pp. 97-110.

_____. "Translating Czernowitz: The “Non-Place” of East Central Europe." **Studies in 20th & 21st Century Literature**. Manhattan (Kansas), EUA, vol. 31, iss. 1, article 9, p. 187-205, 2007. DOI: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1649>. Disponível em: <<https://newprairiepress.org/stcl/vol31/iss1/9/>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

MOTHERLAND. In: **OXFORD University Press**. Disponível em: <<https://www.lexico.com/en/definition/motherland>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

NAUROSKI, S. A. **Caminho poético e experiência do Holocausto na obra de Rose Ausländer**. 207f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Alemã, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

OVER THE MOON. In: **LEXICO**: Oxford English and Spanish Dictionary. Disponível em: <https://www.lexico.com/en/definition/over_the_moon>. Acesso em: 12 ago. 2021.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingo Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017. Tradução: Domingo Lucas Dias. Título original: Metamorphoses.

POIRER, R. Trying it out in America: Literacy and Other Performances. **The New York Times**, Nova York, 1999. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/p/poirier-america.html>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

PROENÇA, C. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

RODER, A. A. L. À beira da língua lei: pertencimento, alteridade e identidade em o monolinguismo do outro de jacques derrida. **Ítaca 33**: Edição especial "50 anos de Desconstrução", Rio de Janeiro, n. 33, p. 9-20, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/17471>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

RYCHLO, P. Rose Ausländers poetische Korrespondenzen mit der deutschen literarischen Tradition. In: VOGEL, H.; GANS, M. (Orgs). „**Jedes Wort ist notwendig**“: Zum literarischen Briefwechsel von Rose Ausländer und Peter Jakostr. Berin: Aphorisma Verlag, 2011.

SCHMITZ, W. “*Wo ist Heimat*”: Rose Ausländer und die intellektuelle Migration aus Czernowitz. **Rose Ausländer: sprachmächtige Zeugin des 20. Jahrhunderts** – Berliner Symposium 2002: Rose Ausländer-Symposium Düsseldorf 2001. Köln: Rose Ausländer Stiftung, 2006, pp. 206-242

SHAKESPEARE, W. **Richard III**. Ed. de Burton Raffel. New Haven e Londres: Yale University Press, 2018.

_____. **Ricardo III**. Tradução de: Beatriz Viegas Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007. Título original: Richard III.

STEINER, G. **Extraterritorial**: A literatura e a revolução da linguagem. Tradução de: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Título original: Extraterritorial.

THE LITERATURE OF POETRY. “**next to of course god america i**”. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/theliteratureofpoetry/3>>. Acesso em: 20 mar. 22.

WAGNER-MARTIN, L. **Routledge introduction to american modernism**. Londres; Nova York: Routledge, 2016.

YILDIZ, Y. **Beyond The Mother Tongue**: The Post-Monolingual Condition. Nova York: Fordham University Press, 2012.