Versão do verso "Sprachgitter" de Paul Celan

Flávio R. Kothe

GRILLE À PARLER

SPRACHGITTER

Le rond de l'œil dans la clarté-voix

Augenrund zwischen den Sätzen

Um capítulo estratégico da literatura comparada é a tradução criativa, cujo momento mais refinado e difícil é a tradução do poema hermético, no qual se coloca a questão de como traduzir aquilo que, por natureza, não se pode entender. Uma diferença entre o texto jornalístico e o texto literário é que este demanda mais tempo e concentração na leitura. Entre os textos literários, o poema hermético é o que mais exige do leitor, porque também é aquele que, no menor espaço, mais tem a dizer. A nível micro-estilístico concentram-se problemas filosóficos, que precisam ser resolvidos para encontrar uma tradução satisfatória, que é aquela que só trai o texto para ser mais fiel a ele, completando o projeto nele implícito. Tomemos como exemplo o poema "Sprachgitter"¹ de um livro de mesmo nome de Paul Celan publicado pela primeira vez em 1959, que eu publiquei em português, sem espaço para discutir detalhes da tradução.² Este poema foi também traduzido para o francês por André du Bouchet,³ com revisão do Autor, não necessariamente melhor que outra versão existente.⁴ Existe dele ainda uma tradução para o inglês.⁵

Nous sommes étrangers
sous un même ciel?
Nicht etwa Passag?

Wir sind Fremde?
Unter einem Passag?

Les dalles Dessus
l'une contre l'autre, les deux
Il y a une gîte-cour

Die Fliesen Darunter
dicht beschanden die beiden
betretbaren Lücken
zwei
Mundvoll Schweigen

Flávio R. Kothe é professor na Universidade de Brasília (Professor convidado no CPG Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992).

¹ CELAN, Paul. *Gesammelte Werke - Gedichte I*, erster Band, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, p. 167. Esse poema encontra-se também na edição de 1975, da mesma Editora, no volume *Gedichte I*, também à página 167, bem como em *Ausgewählte Gedichte*, da mesma Editora (3ª edição, 1970), à pág. 60.

² KOTHE, Flávio R. *Hermetismo e hermenêutica* (Paul Celan - Poemas II), Rio, Editora Tempo Brasileiro, 1985. p. 65.

³ CELAN, Paul. *Strette*, Paris, Mercure de France, 1971. p. 23.

⁴ CELAN, Paul. Trente-deux poèmes et deux discours. *La Revue de Belles-Lettres* 2-3, 96. année, 1972.

Traduction de J. E. Jackson, R. M. Mason, F. Rodari, C. Vigée.

⁵ CELAN, Paul. *Speech grille and selected poems*, New York, E. P. Dutton, 1971. Translated by Joachim Neugroschel.

SPRACHGITTER

GRILLE À PARLER

Augenrund zwischen den Stäben.

Le rond de l'oeil dans la claire-voie.

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

Animal cilié, paupière,
rame vers l'amont,
libère un regard.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

Iris, nageur, trouble et sans rêve:
le ciel, gris-cœur, doit être proche.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.

Oblique, dans le bec de métal,
le rai fumant.

Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

Au sens de la lumière
tu devines l'âme.

(Wäre ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
Wir sind Fremde.)

(Fussé-je comme toi. Fusses-tu comme
moi.
N'étions-nous pas debout
sous un même alizé?
Nous sommes étrangers.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht becinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.

Les dalles. Dessus,
l'une contre l'autre, les deux
flaques gris-cœur:
double
pleine bouche de silence.

LA PAROLE, LA GRILLE

LANGUAGE MESH

Oeil — le rond parmi les ferrures.

Eye's roundness between the bars.

Paupière, cillant,
qui rames amont
élargis ce regard.

Vibratil monad eyelid,
propels itself upword,
releases a glance.

Iris, nageur, rogue et sans rêve:
le ciel, cœur gris, n'est pas loin.

Iris, swimmer, dreamless and dreary:
the sky, heart-grey, must be near.

Déclive, à ce bec du métal,
l'écharde carbonnée.

Athwart, in the iron holder,
the smoking splinter.

Où la lumière tire,
tu devines l'âme.

By its sense of light
you divine the soul.

(Fussé-je pareil à toi. Toi-même, à moi.
Ne sommes-nous pas debout
sous un seul vent traversier?
Nous sommes étrangers.)

(If I were like you. If you were like me.
Did we not stand
under one trade wind?
We are strangers.)

Dalles. Dessus,
entre-serrée, la double
flaque gris-cœur:
deux
bouches qu'a silence saturées.

The flagstones. On them,
close to each other, the two
heart-grey puddles:
two
mouthfull of silence.

GRADE VERBAL

Globo ocular entre as grades.
Pálpebra, animal ciliado,
rema para cima,
libera um olhar.

Íris, nadadora, sombria e sem sonho:
o céu, gris-coração, deve estar por perto.

Obliqua, na frente ferrosa,
a lasca esfumada.
Onde a luz reluz
adivinhas a alma.
(Fosse eu como tu. Fosses tu como eu.
Não estávamos nós
sob um só alísio?
Somos estranhos.)
Os ladrilhos. Por cima,
pertíssimas, ambas as
poças gris-corações:
duas
bocas cheias de silêncio.

Esse poema aparece em Celan no momento em que ele dá uma virada em sua obra: após ter registrado a negatividade da história, especialmente a experiência do nazismo nos campos de concentração (onde ele perdeu boa parte de sua família, de origem judaica, na região alemã da Herzegovina, que foi parte do Império Austro-Húngaro, depois parte da Iugoslávia, até ser desmembrada), ele se concentra no próprio olho, como se, cansado de tanto ver coisa ruim, se voltasse para o próprio órgão da percepção; para verificar se o problema estaria na vista ao invés de estar no percebido. A temática subjacente encontra-se grandemente em Heidegger, com o qual Celan encontrou-se algumas vezes, ainda que tenha procurado, como judeu, evitar a publicidade disso, pelo fato de o filósofo ter aceito, em 1933, o cargo de reitor durante o nazismo, embora tenha ficado poucos meses na reitoria, saindo ao ver que não conseguia defender o universo acadêmico como pretendia, o que incluía a não-exclusão dos professores judeus. A sua filosofia representa um questionamento radical da tradição metafísica, da qual o totalitarismo é manifestação coerente de quem acredita ser dono da verdade, e o genocídio da diferença irreduzível, um coroamento lógico e uma consequência

prática." A análise verso a verso precisa questionar-se, já que a obra de Celan tem um percurso que a afasta do verso regular. O poema em pauta questiona o princípio do verso e, ao mesmo tempo, marca-se claramente como poema. O título "Sprachgitter" é estranho, mas sintomático da inclinação celaniana, de conjugar um termo abstrato com outro bem concreto. "Sprache" significa língua, linguagem, fala; "Gitter" quer dizer cerca ou grade. As traduções francesas usaram, diferentemente, o termo "grille", que é antes grelha do que grade. Cerca e grade fazem o mesmo: dividem, separam, distanciam. E fazem o contrário: a cerca, protege; a grade, prende. E novamente fazem o mesmo: embora limitem a visão, permitem ver o além delas mesmas, recortam o que elas impedem, limitam o que elas abrem. O termo grade liga-se a gradação, gradual. O sentido primeiro de "Gitter" é grade, xilindró, a parede que se torna sinodoicamente a prisão inteira. A grade é uma parede paradoxal: impede o avanço e, ao mesmo tempo, desimpede o olhar; permite a utopia, que ela mesma torna impossível, espaço somente possível como u-tópos. Assim se acena, na contradição do termo, um terceiro sentido, que não consegue concretizar-se exceto como nuance, sugestão, mas que não se resolve no termo "grelha".

A concepção heideggereana da linguagem como casa do ser, privilegia a palavra como instância de desvelamento do ser dos entes. Os homens habitam a linguagem como se fosse a sua casa. Não está neles a experiência de Celan, que, dizem alemães oscilantes entre a consciência histórica e a vontade de culpar edipianamente os pais, tinha um problema com a língua alemã, por ter sido poeta na língua dos assassinos de seus pais, como se a língua fosse responsável por todos os desmandos de uma fração de um povo num certo período histórico. A linguagem repleta de chavões e que é divulgada para não dizer nada é uma prisão, que impede o acesso ao verdadeiro dizer, que só consegue acenar-se como possibilidade, num lusco-fusco que destoa da "clairté" do cotidiano. Ao mesmo tempo, não há uma distinção clara entre esses dois mundos (ou usos), como se houvesse uma separação absoluta entre o mundo das idéias e o mundo das sombras, entre a parte externa e a interna da caverna platônica.

A tradução inglesa, "language mesh", aflora a figura da rede, que também aparece em Celan enquanto correlato da linguagem ("Nos rios, ao norte, do futuro, lanço a rede que tu, indeciso, lastras com sombras escritas por pedras."),⁶ mas a rede (Netz), ainda que repita essa combinatória de impedimento e possibilitação de dizer, tem o otimismo de ser um instrumento de busca para conseguir significados capazes de, como a "grelha", alimentarem a vida; dificilmente o homem se vê como envolvido na rede, prisioneiro dela. A grade é uma crítica mais radicalmente negativa que a rede, enquanto correlato objetivo da linguagem como um "jogo" entre mostrar e esconder, velar e desvelar. Não se trata apenas de um jogo, ainda que essa metáforas tenha sido usada para entender a língua (Wittgenstein, Austin, Drummond). Traduzindo-se "Sprachgitter" por

⁶ CELAN, Paul. *Poemas*, Rio, Tempo Brasileiro, 1977. p. 61. Tradução de Flávio R. Kothe.

"Grade da Linguagem" tem-se não só menos concisão do que com "Grade Verbal", mas se adota a concepção de que entender a linguagem como prisão é apenas uma de suas eventuais possibilidades, e não algo inerente à sua natureza. Os grupos consonantais "gr" e "rb" respondem antiteticamente às duplas tônicas em "a" em duas palavras de duas sílabas, mas de acentuação díspar, o que ecoa fonicamente o sentido intencionado.

Na primeira linha do poema, tem-se:

Augenrund zwischen den Stäben. — em alemão;

Le rond de l'oeil dans la claire-voie. — em francês;

Oeil — le rond parmi les ferrures. — em francês;

Eye's roundness between the bars. — em inglês;

Globo ocular entre as grades. — em português.

O termo composto "Augenrund" (Augen — olho(s); rund — o redondo, o círculo) recebe em francês, de um modo ou de outro, o acréscimo do artigo "le", que, em português, daria "o redondo do olho", que soaria chulo. Em inglês, "Eye's roundness" está próximo do alemão, no qual é raro não se ter o artigo junto ao nome: sua ausência tem função estilística. O "redondo do olho", se ridículo em português, não recebe na tradução o sentido de "órbita ocular", o buraco ósseo em que o olho está colocado (com o que se enfatizaria a visão da vida a partir da morte), mas de globo ocular, a forma circular, arredondada, do olho. Como isso aparece logo após o título, tem-se então, com a proximidade: Grade verbal/ Globo ocular, o início sempre com "g" (próximo também ao /k/ de ocular), três vezes o som em "l", três vezes a tônica em "a", criando-se assim uma associação, a nível de significante, entre linguagem e visão, entre percepção e expressão, um entrelaçamento íntimo bem antes de qualquer exposição conceitual.

A linguagem enquanto prisão da percepção e do conhecimento, mas, ao mesmo tempo, como única possibilidade de vislumbrar o transcendental, a partir de uma perspectiva intratranscendental: há uma barreira, que não permite ir além, mas permite adivinhar o que pode existir além dela. O "globo ocular" está "zwischen den Stäben", entre as barras (daí "between the bars", como se as pestanas e os cílios fossem as barras de ferro na prisão do olhar), entre as traves, entre os entraves, talvez como na gávea dos "mastros", permitindo perceber do alto, como se fosse uma "clarabóia" (daí a interpretação para "claire-voie"). Em português, a palavra "barras", no lugar de "grades", traria uma série de outras ressonâncias, desde orla, pedaço de madeira ou metal, instrumento para apertar no prelo folhas a serem imprimidas, até a gíria de "carregar uma barra", "passar por uma barra" e o sentido náutico de entrada/saída estreita de um porto.

No Brasil hodierno, o sentido mais próximo de "entre as barras" seria "atrás das grades" e "em meio a dificuldades". O que parece ser uma abertura do texto para a plurivocidade acaba por jogá-lo para baixo, esvaziando-o do tom sublime da busca existencial. No plano fônico, o termo "barras" seria sustentável por sua assonância com grade e verbal, a retomada interna do "a", a ressonância do "r" duplo com grade, verbal, entre e ocular, a presença do "b" em verbal. O tradutor não é pai do arbítrio: ele obedece à necessidade. A tradução correta é

aquela que, na poesia, traduz forma e conteúdo em interação mútua. Ainda que existam várias possibilidades, acaba havendo apenas uma solução correta, a mais perfeita. A "perfeição" depende, no entanto, sempre da interpretação dada, que pode não ser a mais correta nem única. Se fosse usado, por exemplo, "entre as traves", o olho se tornaria o goleiro, e, de calças curtas, ele não conseguiria manter o tom elevado do texto.

Os três versos seguintes abrem com o composto "Flimmertier", animal ciliado, ao lado da pálpebra: esta como que cria autonomia, torna-se um animal com pêlos, os cílios. A expressão "Flimmertier" aparece em inglês como "vibratile monad", "mônada vibrátil", que introduz por interpretação a mônada e insiste num sentido segundo de "flimmern" como cintilar, rebrilhar, reluzir, além de "ciliado". Mônada era, na filosofia de Leibnitz, a unidade mais simples: uma interpretação que se afasta da concretude do texto original. "Animal ciliado" aparece gramaticalmente como aposto de "pálpebra", uma qualificação metafórica que torna o olho subitamente estranho, como se fosse um ente autônomo.

A palavra "Lid" é próxima a "Lied" (canção - o "e" é apenas sinal gráfico de que o "i" é longo) e pode significar também "pétala". Desde o epitáfio que Rilke escreveu para si próprio à base da associação Lid-Lied, todo poema que a opera relembra esse epitáfio aparentemente intradutível para o português, já que este não possibilita tal associação, como também não o inglês, espanhol ou francês:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviet
Lidern.

ou

Rosa, ó pura contradição, desejo
de ninguém ser sono sob tantas
pálpebras.

Rosa, ó pura contradição, aspira
ser sono de ninguém sob tanta
pálpebra, tanta palpitação.

O que se pode fazer em português, além de retirar a vírgula depois de "Lust" para permitir que desejo qualifique a rosa, como também seja lido como "desejo de ser o sono de ninguém" é substituir a palavra pétalas por folhas (que podem ser de árvore como de livro) ou por refolhos. Daí, possíveis recriações traidoras como:

Rosa, ó pura contradição, olho
sono de ninguém sob tanto
refolho.

Rosa, antítese pura, aspiração
ser sono de Ninguém sob
tanta pétala, tanta inspiração.

Rosa, coroada contradição,
vem ser o sono de ninguém
sob tanta pálpebra, tanta canção.

Rosa, coroada contradição, prazer
com tanta pétala, tanta pálpebra
e de Ninguém o sono ser.

Não se mantém em nenhuma a ressonância direta de "Liedern" sob "Lidern", mas

essa proximidade pode inclusive desviar da ironia entre ter tantas pálpebras e não ser o sono de ninguém, para, posta na tumba do Poeta, acabar sendo o sono de Alguém. Se não há uma solução em termos de tradução fiel, impossibilitada pela língua de chegada, há diversas possibilidades: vale aquela que conseguir ser poética.

A relação entre grades de jaula e olho está presente no famoso poema de Rilke sobre "A pantera", vista caminhando dentro da jaula no Jardim das Plantas, em Paris:

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müde geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.⁷

Ela foi traduzida por Paulo Quintela assim:

O seu olhar, do repassar das barras,
cansou-se tanto que já nada retém.
É como se houvesse um milhar de barras
e para lá das barras nenhum mundo.⁸

Poderia, por exemplo, ser também traduzido em outros termos:

Seu olhar, de tanta barra ver passar
cansou tanto, já nada mais retém;
como se barras mil houvesse no ar
e, após as barras mil, nada além.

Esse poema, em sua terceira estrofe, concentra-se na imagem que entra na pupila e acaba morrendo no coração. "Sprachgitter" de Paul Celan retoma "Der Panther" de Rainer Maria Rilke, com a mesma pergunta sobre as barreiras da existência e o absurdo final. Entendido somente como diálogo, ao invés de traduzir "Stäben" por grades, dever-se-ia optar por "barras". O temor não é apenas a vulgarização do texto de tom elevado através da conotação com a giria brasileira, mas a perda dos encontros líquidos em "l", além dos "aa" etc., formando uma grade, uma rede férrea, como se houvesse linhas, barras, puxadas de um fonema para o outro. O poema não só fala de uma grade verbal, mas ele mesmo a elabora, superando a contradição natural entre forma e conteúdo decorrente do caráter arbitrário do signo linguístico:

⁷ RILKE, Rainer Maria. *Selected poems*. New York, Harper & Row, 1981. Selected and translated by Robert Bly, p. 138.

⁸ RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. 2.ed. Coimbra, Instituto de Alemão da Universidade de Coimbra. 1967.

Globo ocular entre as grades

Pálpebra, animal ciliado.

"Sprachgitter" estrutura-se numa sequência: globo ocular > pálpebra > íris > pupila. Volta-se passo a passo do maior para o menor, abrindo-se paradoxalmente para significados crescentes. A tradução de fonema a fonema não é capricho do tradutor, mas exigência de um texto realizado até os mínimos detalhes. Outras traduções ajudam a encontrar soluções, mas essa "ajuda" pode dar-se também no sentido de como não fazer. Assim, "rudert nach oben" foi traduzido por "reme vers l'amont", ou seja "rema na direção do montante", enquanto "oben" significa "em cima", "no alto". Para o inglês, a solução foi "propels itself upward", o que seria algo como "propele a si mesmo para o cima", o que é prosa em português e, além disso, pode maliciosamente ser lido como se o olho tivesse uma hélice escondida. Estando em água, como um barco, o olho fechado como que rema para o alto e, em cima, abre-se, permitindo/possibilitando um olhar. O olho associado à lágrima é freqüente em Celan, não só como expressão da dor, decorrente da experiência histórica, mas no sentido de que a lágrima é "a lente mais precisa", permitindo ver melhor. A opção por "rema para cima": 1) é fiel ao original; 2) é clara, enquanto metáfora do esforço perceptivo e de ascensão; 3) reúne três palavras de duas sílabas terminadas em "a", continuando o que já ocorria antes; 4) permite a assonância de "cima" com "ciliado" e "animal", do verso anterior, o que a opção por "alto" não possibilita.

Em "libera um olhar" tem-se o reencontro interno, mediante o som líquido, entre libera e olhar, continuando a sequência anterior, além da continuação de "aa" e do som em "i". O termo "libera", além de ecoar a palavra "rema", tem um sentido "burocrático", de uma licença de agir determinada por uma autoridade, uma instância superior a decidir destinos. Assim, o segundo verso, "rema para cima", indica um movimento de baixo para cima, enquanto o terceiro, "libera um olhar", indica um movimento de cima para baixo. A nível micro-estilístico a comparatística se exercita sem, no entanto, deixar de ter seus grandes temas filosóficos no detalhe: supera-se, desse modo, a contradição entre análise filológica e interpretação contextual.

Os dois versos seguintes continuam a concentração imagética (do olho para a íris, da íris para a pupila) associada à ampliação temática (a proximidade do céu):

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzograu, muß nah sein.

Iris, nageur, trouble et sans rêve:

le ciel, gris-cœur, doit être proche.

Iris, swimmer, dreamless and dreary:

the sky, heart-grey, must be near.

Íris, nadadora, sombria e sem sonho:
o céu, gris-coração, deve estar por perto.

Em português, o termo "natante", embora mais curto, perder-se-ia na associação com "nata", caindo o tom sublime: como "aquele que faz o nada", atribuiria ao olho a criação do nada, ao invés da constatação do nada, o que não corresponde ao sentido básico do poema, que testa o olho enquanto órgão de percepção, após muita percepção da negatividade. Ao invés de "sombria" poderia ter sido usado "turva" para "trüb", mas optou-se por insistir na sonoridade sibilante — Íris, gombria e sem sonho/ o céu, gris — para reconstituir em outra faixa sonora a associação do original entre "traumlos und trüb", que a tradução inglesa pôde manter com "dreamless and dreary", já que não se podia sacrificar a literalidade na tradução de "traumlos" por "sem sonho", que já indicava uma linha sonora, boa porque, ecoando a ressonância secundária nasal, dava no plano fônico o senso de profundidade necessário ao sentido textual. Assim como existe a palavra "insone", poderia ter sido criada a palavra "insonhe" para "sem sonho", o que possibilitaria recompor a sequência original (abandonada em português, seguindo a sugestão do francês), criando-se — com "Íris, natante, insone e sombria" — uma ressonância uniforme com os finais da estrofe anteriores — ciliado, cima, olhar — numa elegante sucessão de dátilos. Embora o tradutor tivesse considerado essa hipótese, optou pela forma mais corrente, para permitir um fluxo mais fácil das palavras, num poema já difícil em si.

Na mitologia egípcia, Íris era a deusa que fazia a ligação entre o céu e a terra, sendo o arco-íris o rastro visível de seu percurso, signo da transcendência, que só aparece, no entanto, ao preço de uma tempestade, quando se acena a solução do conflito entre elementos primordiais. O rastro da esperança, de contato com o transcendental, só se sustenta mediante o perigo e a descarga das tensões existentes no ar. A íris do olho reproduz em si as cores do céu, mas bóia nas águas, embora posta no alto como o céu sobre a terra. Entre os gregos, o equivalente de Íris tornou-se Hermes, o Mercúrio dos romanos (mercúrio, o único metal líquido, fundamental na alquimia e na química), o deus dos ladrões e dos comerciantes, o mensageiro dos deuses e, como tal, tanto o patrono do texto cifrado (o texto hermético) quanto de sua decifração (a hermenêutica). O olho, ao contrário do tato, é pela distância, não pelo contato, que permite a percepção. Sendo o órgão sensorial mais desenvolvido do homem, levou a entender conhecimento com abstração, com afastamento do objeto. Por outro lado, conhecer significa apreender o objeto, o que obriga a uma reaproximação com ele.

O composto "herzgrau", da inventiva de Celan e típico de sua obra, poderia ter levado à tradução "o céu, coração em cinzas, perto deve estar", mas permite também alternativas como "coração-cinza", "cinzento coração" ou até mesmo "o céu, ó coração meu carregado de cinzas". A expressão aparece duas vezes no poema, só que no fim (herzgrauen Lachen) na forma plural: a opção tomada precisa ser mantida, o que dificulta um primeiro "coração-cinza" e, depois, "corações em cinzas", mas também torna interessante. A cor dos olhos, da

íris, é cinzenta, como a cor do céu da era que lhe foi dado viver. A associação "cinzento/cinzas", possível em português, não existe em alemão (grau/Asche): para manter maior fidelidade literal, essa abertura não foi aproveitada na tradução, embora não viesse a trair o sentido geral do poema.

A opção por "gris" é mais curta, neutra, enfatizando o tom elevado. O monossílabo serve aí para compensar a metamorfose de "Herz" em trissílabo com "coração". Essa concepção de poesia como "ossos e medula" prejudica, no entanto, o jogo aberto pela duplicidade da palavra "cinza", enquanto cor e enquanto resto de carbonização. O verso "o céu, coração em cinza, bem perto deve estar" tem bom ritmo e rima com "olhar": a ênfase no "bem perto" não quer dizer apenas "muito perto", mas soa irônica, ressoando em sentido justamente contrário. O "h" inicial em "Himmel" e "Herz" é aspirado, e sua repetição precisa ser respeitada pelo tradutor. Isto não é possível na tradução literal desses termos (céu, coração), em que a identidade de grafema contém uma diferença fônica, mas pode ser recuperado mediante uma equivalência de ênfase continuada na sibilante (que antes compensava, em "sombria e sem sonho", o encontro consonantal em "traumlos, trüb", tanto na opção por "céu — cinza" quanto em "céu — gris", sendo a primeira inclusive melhor por ser no início da palavra.

Na estrofe seguinte do poema, caso se optasse traduzir "schräg" literalmente por "torta", e não por "oblíqua", o termo poderia ser lido como "deformada", "entortada", que não é o sentido intencionado (ao menos não inicialmente): correto é aí antes o sentido machadiano, ao caracterizar Capitu como tendo "olhos de cigana oblíqua e dissimulada". O olho é curvo, ovalado. Pela escuridão se torna possível ver. A curvatura do olho, levando à inevitável deformação da imagem, é que possibilita a visão, o que leva à questão e ao questionamento de sua correção. Na parte negra do olho, na pupila, é que brilha paradoxalmente a luz. Ela tem a cor do ferro e é, ao mesmo tempo, a parte mais sensível do corpo. Na menina dos olhos, em uma lasca esfumada, é que, como luminoso, se constitui, em meio ao negror, a imagem, o ídolo. É a exata antítese da vela, cujo brilho provém de um cerne negro.

A opção de traduzir "blakende Span" por "rai fumant", raio fumegante, é um excesso de imaginação criativa, em que o tradutor se põe como que a corrigir o poeta. Em português, a opção por "farpa esfumada" seria fonicamente boa, pois insistiria nos "ff" e "rr" de "frente ferrosa, e, enquanto conteúdo, insistiria muito na "ferida", mais que mero incômodo, causada por aquilo que é percebido. O paroxismo da agressão da farpa no olho levaria, porém, à cegueira, um excesso que acabaria por anular a possibilidade de perceber e, afinal, de dizer do poema: o poema só poderia, então, existir como a sua própria negação, mas no sentido radical de uma não-existência. A palavra "lasca" é adequada não só no sentido literal, mas por suas "letras": tem o "a" e o "s" já enfatizados e, especialmente, reabre a sequência de fonemas líquidos em luz, reluz e alma, sendo que entre a lasca esfumada e adivinhas a alma há um múltiplo encontro, como a indiciar uma associação entre o espiritual de uma época e um fragmento de madeira arrancado à força que o texto desse poema ainda não desenvolveu, mas está presente em toda

a obra de Celan.

"Tülle" é um bico, uma parte da frente, que foi traduzido para o francês como "bec de métal", embora bico de metal seja uma literalidade, como a da chaleira ou da cafeteira, que, além de nada acrescentar, acaba levando a perdas poéticas. A expressão inglesa "iron holder", um sustentáculo de ferro, também se constitui num desvio, pois não se trata propriamente de sustentar nada. A expressão "frente ferrosa" para "eiserne Tülle" tem a vantagem de, além de correta, dar continuidade ao projeto tradutivo de reconstituir horizontal e verticalmente equivalências paradigmáticas, mantendo assim o processo de reconstituir no plano da forma o sentido básico do texto, que se torna assim a sua própria metáfora, reconstrói seu significado enquanto se constrói, constituindo com palavras a grade verbal de que fala, usando a cor negra da tinta sobre o fundo branco da página ao falar do branco em fundo negro.

Nas duas linhas seguintes, "Am Lichtsinn" foi traduzido para o francês por "Au sens de la lumière", com cinco sílabas poéticas para três do original. A outra tradução francesa é completamente diversa, "Où la lumière tire", como se não partissem do mesmo original. Solução melhor não encontrou o inglês, com "By its sense of light". Ao invés de "No sentido da luz" ou "Junto à direção da luz", o verso "Onde a luz reluz", com a mesma extensão de "adivinhas a alma", é um achado propiciado pela língua portuguesa, em que o reaparecimento da palavra luz em reluz faz com que o sentido habitual de "re-" como "de novo, outra vez" seja encenado materialmente pela palavra, recriando no palco da página o sentido de que a luz externa reaparece brilhando dentro da interioridade do olho: no mais negro, a maior claridade, oxímoron constitutivo desse poema e de toda a obra de Celan. Assim, o poema não é apenas um poema sobre o olho: ele próprio se torna um olho, ele se torna aquilo que ele diz, que nele se diz, ele encena a sua significação. Nesse aspecto, poder-se-ia talvez dizer que a tradução consegue ser melhor que o original, já que leva adiante o seu projeto implícito, o que Celan também praticou quando traduziu sonetos de Shakespeare. Sem ferir o sentido do original, há uma "traição" criativa, que permite ser mais fiel à busca do Poeta.

Na estrofe seguinte cria-se no primeiro verso um sistema de espelhamentos internos e de conexões múltiplas, não só a nível fônico ou de eco do sentido de palavras em outras, mas das próprias palavras como totalidades, em uma nova variante do princípio de formação de uma grade verbal dentro do poema e através do poema sobre a grade verbal, a grade formada pela linguagem. Não se está dizendo aí "eu sou como tu, tu és como eu", mas, através do aceno da possibilidade de um ser como o outro, o que se diz mesmo é a irredutível diferença. A semelhança serve para dizer ainda mais a diversidade. Sob a aparência de criar uma proximidade, mostra-se a distância crescente.

Quando ele pergunta "Não estávamos sob um só alísio?", enfatizando a unidade do vento dos tempos, ele não diz positivamente que estavam sob um só alísio, ou que, antiteticamente, não estavam sob ele. Pareciam estar, é como se tivessem estado, mas não estavam; ou melhor, podiam ter estado sob um mesmo vento externo e tudo o que ele significasse, mas internamente não estavam. A

identidade, quando existe, revela com mais força a estranha diferença. Ao invés de criar proximidade, revela a distância. A ênfase em "um só" mediante sublinhamento ou letra cursiva acaba revelando que não é um só e mesmo vento o que ambos vivenciaram. O unitário enfático torna-se o seu contrário. O som sibilante, líquido e fluido, em que o poema vinha desde o início insistindo, encontra o seu coroamento na palavra "alísio", como se aquilo que o nível fônico prenuncia e anuncia acabasse em enunciação, quando há o súbito baque do reconhecimento conceitual da diferença entre o esperado e o ocorrido.

"Wir sind fremd" contém em português a dificuldade, que inexistia para o inglês e o francês, de que o verbo "sein" pode ser traduzido por ser ou estar. Não bastaria, no entanto, traduzir o verso por "Estamos estranhos." Seria um estado momentâneo, passageiro, que poderia ser desmentido pouco depois, como se fosse apenas um mal-estar súbito. Infelizmente não houve ainda nenhum grande filósofo em língua portuguesa, que fosse capaz de elaborar o potencial dessa diferenciação. Há uma perda inevitável, à medida que não se pode dizer aí "Estamos estranhos" e "Somos estranhos" ao mesmo tempo. Seria possível duplicar o verso: "Estamos estranhos. Somos estranhos." Esta alternativa foi evitada sob o temor de alongar demasiado o verso, perdendo-se então a possibilidade de conseguir um "crescendo" através da duplicação do original em dois verbos, com o que não se perderia o sentido. Teria sido obtido um espelho do comprimento do primeiro verso dessa estrofe, mas uma ressonância estranha com o "estávamos" central, como se o vento "estivesse", sem ser.

O que não se deve provavelmente fazer é traduzir "Fremde" por "estrangeiros": reduzir a estranheza ao fato de ser "estrangeiro" é redutor, a não ser que o sujeito se descubra como estrangeiro em seu próprio país, isto é, no país cuja nacionalidade jurídica ele possui. Uma tradução poética nunca está "perfeita", completamente pronta: sempre é possível aperfeiçoá-la. Nenhuma obra de arte é perfeita. O seu criador, quando a revisita como estranho, percebe onde pode alterá-la: toda mudança é, no entanto, uma alternativa que perturba o projeto concretizado. O perfeito é o perfazido, o que foi feito, e que precisa ser refeito pelo leitor, como o tradutor refaz o original.

Na última "estrofe", de que "ladrilhos" se fala? Serão as rugas da testa, da pálpebra, dos olhos, desenhos dentro da íris dos olhos, imagens que aparecem refletidas nos olhos? Se as duas bocas repletas de silêncio são os olhos, então esses ladrilhos poderiam ser também os dentes, já que estes deveriam estar abaixo. As "poças gris-corações" parecem ser uma descrição dos olhos: cinzentos enquanto cor, repletos de cinzas enquanto reflexo do tempo e da experiência pessoal. Os dois olhos falam, mas seu discurso é pleno silêncio. Quando o silêncio é imposto por uma ditadura, por um sistema repressivo, os olhos põem-se furtivos a falar; chega um momento, no entanto, em que a experiência negativa se torna tão imensa, que também eles já não querem dizer mais nada. Cinzentos, os olhos são urnas em que se depositam as cinzas dos mortos de Auschwitz. O perigo que ronda o poema é coroar-se na equivalência dos olhos a cinzeiros. A cor dos olhos

é fundamental em um poema como a famosa "Fuga da morte"⁹, em que na sua diferença se manifesta, para Celan, a contraposição entre a raça alemã e a raça judaica enquanto impossibilidade de aproximação real para sempre. Esse poema foi uma resposta a Theodor W. Adorno, que havia escrito o ensaio "Erziehung nach Auschwitz"¹⁰ sob o mote de que a educação deveria ser organizada de modo a nunca mais poder repetir-se um genocídio.¹¹

⁹ CELAN, Paul. *Poemas*. Op. cit., p. 20.

¹⁰ ADORNO, Theodor W. *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1969. p. 85.

¹¹ KOTHE, Flávio R. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo, Ática, 1988. p. 199 e 208.