

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO — UFRJ

FACULDADE DE LETRAS



TRADUÇÃO E CATÁSTROFE

Exercícios de tradução a partir de “Variações no direito
de permanecer em silêncio”, de Anne Carson

Vinicius Fialho Marques

Rio de Janeiro

2022

Rio de Janeiro, 2022

VINICIUS FIALHO MARQUES

TRADUÇÃO E CATÁSTROFE

Exercícios de tradução a partir de “Variações no direito
de permanecer em silêncio”, de Anne Carson

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na
habilitação Português/Literaturas.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Maria di Leone

FOLHA DE AVALIAÇÃO

VINICIUS FIALHO MARQUES (DRE 117.043.133)

TRADUÇÃO E CATÁSTROFE

Exercícios de tradução a partir de “Variações no direito
de permanecer em silêncio”, de Anne Carson

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na
habilitação Português/Literaturas.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

_____ NOTA: _____

Profa. Dra. Luciana Maríá di Leone – Presidente da Banca Examinadora

Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____ NOTA: _____

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Coelho – Leitor Crítico

Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores:

*Aos encontros possíveis
e impossíveis*

Sumário

| | |
|---|----|
| Resumo | 7 |
| Introdução | 8 |
| 1 O ensaio traduzido | 10 |
| 2 Tradução e catástrofe | 33 |
| 2.1 Tradução | 37 |
| 2.1.2 Nota sobre a edição do fragmento de Íbico | 40 |
| 2.2 Catástrofe | 43 |
| 2.2.1 A catástrofe na prática | 46 |
| Considerações finais | 48 |
| Referências | 49 |
| ANEXO | 51 |

Traduzir é conviver.
João Guimarães Rosa

Resumo

Se o silêncio é central para a literatura, dado que o que se cala é tão importante quanto o que se diz, como traduzi-lo? No ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio”, a escritora canadense Anne Carson articula uma reflexão a respeito de silêncios na prática e no estudo de tradução, além de em uma série de processos artísticos e históricos. Carson ainda propõe uma prática de tradução para tentar lidar com a intraduzibilidade, com o silêncio dentro de certas palavras, chamada de catastrofização. A autora nos dá uma amostra dessa prática, no final do ensaio, ao traduzir, várias e várias vezes, para a língua inglesa, um pequeno fragmento de Íbico, um poeta lírico grego, “utilizando as palavras erradas. Uma espécie de balbucio” (CARSON, 2016, p. 16).

Esta monografia busca investigar o processo de tradução de alguns desses poemas “catastróficos”, propondo duas maneiras de traduzi-los da língua inglesa para a brasileira: uma mais cerrada à versão de Carson; e outra utilizando o seu procedimento de catastrofização, que implica em um afastamento do próprio texto.

A partir das dificuldades e tensões que aparecem na prática, analisaremos questões da tradução mobilizadas em cada procedimento por meio de notas de rodapé. Dessa forma, as notas, que são frequentemente consideradas parte pouco importante em um ensaio, serão a própria substância do texto.

Introdução

Na introdução de *Escritos da Inglaterra*, livro resultante da tradução de Ana Cristina César do conto “Bliss”, de Katherine Mansfield, lemos: “As notas de pé de página constituem, em geral, a parte menos importante de um ensaio” (CÉSAR, 2016, p. 326). Além da posição secundária na página, outro aspecto que corrobora esse fato é o tamanho do corpo do texto, quase sempre reduzido se comparado com o restante da mancha gráfica.

Ora, se pensarmos nas notas de fim, que aparecem apenas nas últimas páginas do capítulo ou do livro, vemos que elas podem ocupar um dos lugares mais secundários de toda a edição. Essa posição das notas costuma cansar até as pessoas com mais interesse por detalhes, digressões e informações a respeito da obra, porque gera a necessidade de ir e voltar nas páginas, um gesto que interrompe o fluxo da leitura a todo momento e pode causar distrações. Há quem goste de parar para lê-las cuidadosamente e há quem não as suporte, reclamando toda vez que se depara com um dos numerozinhos espalhados pelo texto. A verdade é que as notas e suas localizações na página e no livro têm seus prós e contras e isso deve ser percebido caso a caso, a partir dos objetivos de cada edição.

Na presente pesquisa, tenho como objetivo refletir crítica e teoricamente sobre a tradução que venho realizando de alguns poemas contidos no ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio” [Variations on the Right to Remain Silent], de Anne Carson. E mais, para poder trilhar um caminho do pensamento durante e sobre o processo tradutório, dando destaque para as escolhas e para as pesquisas complementares que o compõem.

Dessa maneira, as notas se tornam, nesta pesquisa, a própria substância do texto. Deixarão de lado esse espaço escanteado de pé de página ou fim de livro e ocuparão o lugar mais importante: o corpo do texto, que, ao mesmo tempo, “perde” a sua pretensão de originalidade e centralidade.

O trabalho foi estruturado em duas partes. Na primeira, nomeada “O ensaio traduzido”, apresento a minha tradução para o ensaio de Carson sem qualquer nota sobre a tradução, de certo modo, escondendo essa posição de tradutor da obra, uma espécie de silêncio. Aqui, será possível visualizar os procedimentos de criação e de tradução abordados por Carson para melhor compreender o que ela chama de catastrofização da tradução.

Na segunda parte, nomeada de “Tradução e catástrofe”, poderemos observar, principalmente, duas subseções, além de uma breve discussão sobre o ensaio e sobre as práticas de Carson. Na primeira subseção (“Tradução”), é possível ler a minha proposta de tradução para a tradução de Carson de um pequeno fragmento de Íbico, um poeta lírico grego,

acompanhada de notas, evidenciando as minhas escolhas e as minhas impressões de leitura, pensando as questões teórico-práticas suscitadas durante o processo. A segunda subseção (“Catástrofe”), por sua vez, apresenta a minha tradução comentada para a catástrofe de tradução realizada por Carson nesse mesmo fragmento de Íbico, em que ela utiliza apenas as palavras do livro *Endgame*, de Samuel Beckett, para traduzi-lo.

De modo geral, este trabalho visa analisar as questões teórico-práticas mobilizadas durante a tradução da tradução do fragmento 286 de Íbico no ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio”, tanto no procedimento de tradução quanto no de catastrofização da tradução, além de refletir sobre as minhas escolhas e impressões de leitura.

1 O ensaio traduzido

Neste primeiro capítulo, trago a tradução do ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio”, de Anne Carson, sem qualquer nota de rodapé, de fim de página ou de qualquer natureza a fim de ocultar o meu lugar como tradutor do ensaio, uma espécie de silêncio. Isso contribui para que, após a leitura do texto, fique mais claro o procedimento de catastrofização da tradução abordado e exemplificado por Carson. Vale mencionar que o texto original está disponível no anexo do trabalho, de modo que seja possível a sua consulta, mas em um lugar marginal para não desviar esse silêncio do tradutor.

Nos próximos capítulos, abordarei a minha tradução dos poemas catastróficos, presentes no final do ensaio, com notas e comentários, fazendo com que elas tenham uma importância teórica e prática no trabalho tradutório, assim como fez Ana Cristina César em *Escritos da Inglaterra*, evidenciando escolhas, leituras e digressões.

A respeito da obra, é importante ressaltar que este trabalho de tradução se debruça sobre a última edição do ensaio, publicada na coletânea *Float*, de 2016, pela editora nova-iorquina Knopf. A primeira edição, publicada três anos antes pela Sylph, e a versão traduzida para o espanhol, em 2016, por Soledad Marambio, e publicada pela pequena editora chilena Cuadro de Tiza, funcionam aqui como fonte de consulta.

VARIAÇÕES NO DIREITO DE PERMANECER EM SILÊNCIO

Anne Carson

Trad. Vinícius Fialho

Cada coisa é uma celebração do nada que a sustenta.

JOHN CAGE

O silêncio é tão importante quanto as palavras na prática e no estudo da tradução. Isso pode soar clichê. (Eu acho clichê. Talvez possamos voltar ao clichê). Há dois tipos de silêncio que causam problemas para quem traduz: o físico e o metafísico. O silêncio físico ocorre quando se está, digamos, olhando para um poema de Safo inscrito em um papiro de dois mil anos atrás rasgado ao meio. Metade do poema é um espaço em branco. Quem traduz pode exprimir ou mesmo retificar essa falta de texto de diversas formas – com o branco da página ou colchetes ou conjectura textual –, e ela é justificada, porque Safo não pretendia que essa parte do poema ficasse em silêncio. O silêncio metafísico ocorre dentro das próprias palavras. E suas intenções são mais difíceis de definir. Toda pessoa que traduz sabe o momento em que uma língua não pode ser reproduzida em outra. Pegue a palavra *cliché*. *Cliché* é um empréstimo da língua francesa, é o particípio passado do verbo *clicher*, um termo das artes gráficas que significa “produzir um estereótipo a partir de uma superfície de impressão em alto relevo”. Ela foi incorporada pela língua inglesa sem qualquer modificação, em parte porque usar palavras francesas faz com que os falantes de inglês se sintam mais inteligentes, e em parte porque a palavra tem origens imitativas (ela se propõe a imitar o som do cunho da prensa acertando o metal), o que faz com que seja intraduzível. A língua inglesa tem sons diferentes. A língua inglesa fica em silêncio. Esse tipo de decisão linguística é simplesmente uma medida de estranheza, o reconhecimento do fato de que línguas não são algoritmos uma da outra e de que não se pode corresponder item por item. Mas e se, nesse silêncio, se descobrir um ainda mais profundo – uma palavra que não *pretende* ser traduzível. Uma palavra que se encerra em si mesma. Um exemplo.

No décimo livro da *Odisseia*, de Homero, quando Odisseu está prestes a confrontar uma bruxa chamada Circe, cuja prática é transformar homens em porcos, ele recebe do deus

Hermes uma planta farmacêutica para ser usada contra tal magia. Aqui vai a descrição feita por Homero:

Enquanto falava, Hermes deu-lhe a droga

ao arrancá-la do solo, e mostrou-lhe sua natureza:

era negra na raiz, mas como leite era a flor.

Moly é como os deuses a chamam. E é difícilima de ser desenterrada

por mortais. Mas os deuses podem realizar tal feito.

(10.305)

Moly é uma das várias ocorrências nos poemas de Homero do que ele chama de “a língua dos deuses”. Há um punhado de pessoas ou coisas na poesia épica que possui essa espécie de nome duplo. Linguistas gostam de observar, nesses nomes, traços de uma camada Indo-Europeia mais antiga preservada no grego de Homero. De qualquer forma, Homero, quando invoca a língua dos deuses, costuma dizer também a tradução terrena. Dessa vez não. Ele quer que essa palavra fique em silêncio. Aqui estão quatro letras do alfabeto, você pode pronunciá-las, mas não pode defini-las, possuí-las ou fazer uso delas. Não se pode procurar essa planta à beira da estrada ou descobrir onde vende pesquisando no Google. A planta é sagrada, o conhecimento pertence aos deuses, a palavra se encerra em si mesma. É quase como se você recebesse de presente o retrato de uma pessoa – não de uma pessoa famosa, mas de alguém que você possa reconhecer caso se esforce – e examinando de perto vê que, no lugar em que o rosto deveria estar, há um respingo branco de tinta. Homero não espirrou tinta branca no rosto de nenhum de seus deuses, mas na palavra deles. O que essa palavra esconde? Nunca saberemos. Mas essa mancha no quadro serve para nos lembrar de algo importante sobre esses seres enigmáticos, os deuses épicos, que, consistentemente, não são maiores, mais fortes, mais inteligentes, mais agradáveis ou mais bonitos do que humanos, que são, na verdade, clichês antropomórficos de cima a baixo. Entretanto, eles possuem uma carta na manga – a imortalidade. Eles sabem como não morrer. E, quem sabe, as quatro letras intraduzíveis de *moly* possam ser onde esse conhecimento está escondido.

Há algo enlouquecedoramente atraente no intraduzível, em uma palavra que se cala em trânsito. Eu quero explorar alguns exemplos dessa atração, em sua maior insanidade, a partir do julgamento e da condenação de Joana D’Arc.

A história de Joana D’Arc, especialmente o registro histórico de seu julgamento, é carregada de tradução em todos os níveis. Ela foi capturada em batalha no dia 23 de maio de 1430. O seu julgamento durou de janeiro a maio de 1431 e envolveu um inquérito judicial, seis interrogatórios públicos, nove interrogatórios confidenciais, uma abjuração, uma reincidência, um julgamento por reincidência e uma condenação. Sua morte na fogueira foi no dia 30 de maio de 1431. Milhares de palavras foram trocadas entre Joana e seus juízes durante os meses de sua inquisição; muitas delas, de alguma forma, estão disponíveis a nós. Mas Joana era analfabeta. Ela falava francês médio em seu julgamento, cujas atas foram transcritas por um tabelião e depois traduzidas para latim por um dos juízes. Esse processo não envolveu apenas a transposição das respostas diretas de Joana em discurso indireto e de suas expressões idiomáticas francesas num latim de protocolo judicial, como também deliberou a falsificação de algumas de suas respostas de forma a justificar a sua condenação (essa intervenção criminosa foi revelada em um novo julgamento, que aconteceu vinte e cinco anos após a sua morte). No entanto, essas várias camadas de distância oficial nos separando do que Joana disse são apenas uma consequência da grande distância original que separa a própria Joana de suas sentenças.

Toda a orientação de Joana, moral e militar, tem origem no que ela chamou de “vozes”. Toda a culpa de seu julgamento foi concentrada nesta questão, a natureza das vozes. Ela começou a ouvi-las aos doze anos. Elas falavam de fora, comandando sua vida e morte, suas vitórias militares e políticas revolucionárias, sua forma de se vestir e suas crenças heréticas. Durante o julgamento, os juízes retornaram várias vezes a este ponto crucial: eles insistiram em entender a história das vozes. Eles queriam que ela as nomeasse, materializasse e descrevesse de uma maneira que pudessem compreender, por um imaginário e por sentimentos religiosos reconhecíveis, em uma narrativa convencional, o que estaria suscetível a refutações convencionais. Eles foram enquadrando esse desejo de diversas maneiras, pergunta após pergunta. Eles a pressionaram, incitaram e cercaram. Joana desdenhou da linha do inquérito e travou-o o quanto pôde. Parece que, para ela, as vozes não tinham uma história. Elas eram um fato vivenciado tão expressivo e real que se solidificaram como uma espécie de abstração sentida – o que Virginia Woolf uma vez chamou de “essa dissonância sobre os nervos, a própria coisa antes de, de alguma forma, ter sido criada”. Joana queria comunicar essa dissonância sem que isso se traduzisse em um clichê teológico. E é essa ira contra o clichê que me atrai nela. Há uma genialidade nessa ira. Todos sentimos essa ira de alguma forma, em algum momento. A genial resposta é a catástrofe.

Eu digo que a catástrofe é uma resposta porque eu acredito que o clichê seja uma questão. Nós recorremos ao clichê porque é mais fácil do que tentar fazer algo novo. Aí está subentendida a questão. Já não sabemos o que pensar sobre? Não há uma fórmula que usamos para isso? Não posso simplesmente enviar um cartão eletrônico de felicitações ou “photoshopar” uma imagem de como era em vez de tentar aparecer com um desenho original? Durante os cinco meses de julgamento, Joana persistentemente escolheu o termo *voz* para descrever como Deus a guiava. Ela não declarou espontaneamente que as vozes possuíam corpos, rostos, nomes, odor, calor ou humor, nem que entravam na sala pela porta, nem que, quando iam embora, ela se sentia triste. Sob a inexorável insistência dos inquisidores, ela foi, aos poucos, acrescentando esses detalhes, mas o esforço narrativo era, sem sombra de dúvida, odioso, e ela jogou tinta branca onde pôde, dando-lhes respostas como:

... Você já perguntou isso. Dá uma olhada no registro.

... Me poupe, passa para a próxima pergunta.

... Eu já soube bem isso, mas eu esqueço.

... Isso não tem nada a ver com o processo de vocês.

... Me pergunta no próximo sábado.

E um dia, quando os juízes a pressionavam para definir se as vozes eram unas ou plurais, ela respondeu esplendidamente (como uma espécie de síntese do problema):

A luz vem em nome da voz.

“A luz vem em nome da voz” é uma sentença que se encerra em si mesma. Seus componentes são simples, no entanto, ela permanece estranha, não podemos possuí-la. Assim como o intraduzível *moly* de Homero, isso parece vir de algum outro lugar e trazer consigo um sopro de imortalidade. Sabemos que, no caso de Joana, isso acabou por ser um sopro na própria fogueira. Vamos passar para um exemplo da escapada da tradução menos trágico, mas que é igualmente movido pela ira contra o clichê – ou, como o próprio tradutor nesse caso coloca – “Eu quero pintar o grito, mais do que o horror”. Você talvez reconheça esse depoimento como

sendo do pintor Francis Bacon em referência à sua famosa série de retratos do papa gritando (que são variações de um retrato do Papa Inocêncio X, de Velázquez).

Durante sua carreira, Francis Bacon se submeteu repetidas vezes à inquisição, em especial em uma série de entrevistas ao crítico de arte David Sylvester, que foram publicadas em um volume chamado *A brutalidade do fato*. “A brutalidade do fato” é uma frase do próprio Bacon referente ao que ele está à procura em uma pintura. Ele é um pintor figurativo. Seus temas são pássaros, cachorros, grama, pessoas, areia, água, ele mesmo, e o que ele quer capturar desses temas (diz ele) é a “realidade” deles ou (ele usou o termo uma vez) a “essência” ou (frequentemente) “os fatos”. Por “fatos”, ele não tem a intenção de fazer uma cópia do tema como uma foto faria, mas sim de criar uma forma sensível que irá traduzir diretamente para o seu sistema nervoso a mesma sensação que aquele tema. Ele quer pintar a sensação de um jato d’água, essa dissonância sobre os nervos. Tudo mais é clichê. Tudo mais é a mesma ladainha de como São Miguel, Santa Margarida ou Santa Catarina entraram pela porta rodeados por milhares de anjos e um doce perfume preencheu toda a sala. Ele odeia toda essa narrativa, toda essa ilustração, e vai fazer qualquer coisa para desviar ou desestabilizar a monotonia da narrativa, como jogando tinta no quadro ou manchando-o com esponjas.

Francis Bacon não invoca a metáfora de tradução quando descreve o que deseja fazer sobre os seus nervos por meio da pintura, mas o faz algumas vezes quando literalmente chega no silêncio, como quando diz ao entrevistador: “Sabe, esse é o ponto que absolutamente ninguém consegue falar sobre pintura. Está no processo”. Nessa afirmação, ele está fazendo uma reivindicação pelo território do intraduzível, como Joana D’Arc fez ao dizer para os seus juízes, “Isso não tem nada a ver com o processo de vocês”. Dois sentidos diferentes de “processo”, mas o mesmo desdém exasperado para uma autoridade cujas demandas são irreais. É possível perceber essa exasperação moldando a vida pública de Joana – sua imprudência militar, sua escolha por roupas masculinas, sua abjuração por heresia, sua reincidência em heresia, suas lendárias últimas palavras aos juízes: “Acendam as fogueiras!” Se o silêncio tivesse sido uma possibilidade, Joana não teria terminado na fogueira. Mas o método dos inquisidores foi o de reduzir tudo o que ela disse a doze acusações no idioma latino e com as palavras deles. Melhor dizendo, a história dela contada por eles se solidificou como uma verdade. As acusações foram lidas para ela. Joana teve que responder cada uma com “Sim, creio que sim” ou “Não, creio que não”. Uma pergunta de sim ou não proíbe que uma palavra se encerre em si mesma. A intraduzibilidade é ilegal.

Interrupções e silêncios de vários tipos, no entanto, parecem ser possíveis a Francis Bacon no processo de sua pintura. Como, por exemplo, em seus temas, quando decide representar pessoas gritando em um meio que não pode transmitir som. Ou no seu uso das cores, que é um assunto complexo, mas vamos dar uma olhada em um aspecto, a saber, as bordas das cores. Seu objetivo como pintor, como vimos, é atribuir sensação sem a monotonia de sua transmissão. Ele quer derrubar a narrativa em qualquer lugar que ela busque emergir, que é praticamente em todo lugar, já que o ser humano é uma criatura que anseia por uma história. Há uma tendência de a história querer se infiltrar no espaço entre duas figuras ou entre duas manchas em uma tela. Bacon usa a cor para silenciar essa tendência. Ele puxa a cor até o limite das suas figuras – uma cor tão forte, uniforme, brilhante, estática, que é impossível adentrá-la ou ficar pensando a respeito. Há uma desolação da curiosidade. Uma vez ele disse que gostaria de “colocar um deserto do Saara ou as distâncias de um Saara” entre as partes de uma pintura. A sua cor possui um efeito acelerador e excludente, o que faz com que seus olhos sigam adiante. É uma forma de dizer: “Não se demore aqui e comece a bolar histórias, apenas se prenda aos fatos.” Algumas vezes ele põe uma seta branca por cima da cor para apressar seus olhos e denunciar ainda mais a narrativa. Olhar para essa seta é sentir um apagamento da narrativa. Ele diz que tirou a ideia das setas de um manual de golfe. Saber disso faz com que eu me sinta ainda mais sem esperanças de entender a história do seu quadro. Bacon não tem interesse em nutrir essa esperança; nem Joana D’Arc quando seus inquisidores perguntaram, “Qual é o *cheiro* das suas vozes?” e ela respondeu, “Pergunta no próximo sábado”. Bacon apaga a usual relação da figura com o fundo, a usual passagem de informação nesse espaço, como Joana apaga a usual relação da pergunta com a resposta. Eles dão um basta no clichê.

Bacon tem um outro termo para esse basta: ele chama de “destruindo a clareza com clareza”. Não apenas no seu uso das cores, mas em toda a estratégia das suas composições, ele quer fazer com que vejamos algo que ainda não temos olhos para ver, ouvir algo nunca soado antes. Ele adentra na clareza em um lugar da mais profunda renovação, onde a clareza é a mesma, ainda que diferente de si mesma, o que talvez seja análogo ao lugar dentro de uma palavra onde ela se silencia com a própria presença. E é digno de atenção que, para Bacon, esse é um lugar de violência. Ele fala muito sobre violência em suas entrevistas. Ele é muito perguntado sobre violência em suas entrevistas. Ele e seus entrevistadores não querem dizer a mesma coisa com essa palavra. A pergunta deles é sobre imagens de crucificação, carne retalhada, torção, mutilação, touradas, jaulas de vidro, suicídio, metade de animais e corpos

inidentificáveis. Sua resposta é sobre a realidade. Ele não está interessado em ilustrar situações violentas e depreciar seus próprios trabalhos como “sensacionalistas”. Ele quer transmitir a sensação, não o sensacional; pintar o grito, não o horror. E ele entende o grito na realidade do grito, repousado em algum lugar dentro da superfície de uma pessoa gritando ou em uma situação digna de um. Se considerarmos o seu estudo do papa gritando ao lado da pintura que o inspirou, o *Retrato de Inocência X*, de Velázquez, podemos notar que o que Bacon fez foi mergulhar os braços na imagem de Velázquez, desse homem profundamente inquieto, e arrancar um grito que lá no fundo já existia. Ele fez uma pintura do silêncio em que o silêncio silenciosamente se rompe, assim como dizem que os buracos negros fazem no espaço sideral quando ninguém está olhando. Aqui Bacon fala com David Sylvester:

Quando falo sobre a violência da pintura não tem nada a ver com a violência da guerra. Tem a ver com uma tentativa de refazer a violência da própria realidade... e, também, a violência das sugestões dentro da própria imagem, que só podem ser transmitidas por meio da pintura. Quando te olho do outro lado da mesa, não apenas o vejo como também percebo toda uma emanção, que tem a ver com personalidade e tudo mais... a qualidade de vida... todas as pulsações de uma pessoa... a energia dentro da aparência... E colocar isso em um quadro significa que ele apareceria violento na pintura. Nós quase sempre vivemos através de telas – uma existência condicionada. E às vezes penso, quando dizem que minhas obras são violentas, que, de tempos em tempos, fui capaz de desfazer uma ou duas das telas.

Bacon diz que vivemos através de telas. O que são essas telas? Elas são parte do nosso modo normal de olhar para o mundo, ou melhor, o nosso modo normal de ver o mundo sem olhar para ele, porque a reivindicação de Bacon é a de que uma verdadeira observadora que olhasse para o mundo o notaria como sendo bastante violento – não violento como superfície narrativa, mas, de alguma forma, violentamente composto sob a superfície, tendo a violência como sua essência. Ninguém nunca viu um buraco negro, no entanto, os cientistas se sentem confiantes de que conseguem localizar sua essência no colapso gravitacional de uma estrela – essa massiva violência, esse *algo* que é também, espetacularmente, *nada*. Mas vamos agora deslocar o nosso olhar histórico até a Alemanha da virada do século dezoito, e dar atenção a um poeta lírico desse tempo, que desapareceu no seu próprio buraco negro enquanto tentava traduzir a cor púrpura.

A palavra inglesa *purple* (púrpura) vem do latim *purpureus*, que vem do grego *porphyra*, um nome denotando o *purplefish* (peixe-púrpuro). Esse molusco do mar, mais

especificamente a lapa purpúrea ou *murex*, foi a fonte de todos os corantes púrpuros e vermelhos obtidos na antiguidade. Mas o *purplefish* tinha um outro nome no grego antigo, era chamado de *kalchē*, e dessa palavra derivou um verbo, uma metáfora e um problema para quem traduz. O verbo *kalchainein*, “procurar o peixe-púrpuro”, veio a significar emoções profundas e conturbadas: anoitecer de inquietação, ferver de preocupações, abrigar pensamentos obscuros, inquietar-se profundamente com algo. Quando o poeta lírico alemão Friedrich Hölderlin se comprometeu a traduzir *Antígona*, de Sófocles, em 1796, ele encontrou esse problema logo na primeira página. A peça abre com uma Antígona angustiada confrontando sua irmã, Ismene. “O que é isso?”, pergunta Ismene, e então acrescenta o verbo púrpuro. “Você está claramente com a cabeça agitada, profundamente inquieta (*kalchainous*) com uma notícia” (*Antigone* 20). Essa é uma versão padrão da linha. A versão de Hölderlin: *Du scheinst ein rotes Wort zu färben*, que significaria algo como “Você parece colorir uma palavra púrpura avermelhada, tingir as suas palavras de vermelho-púrpuro”. Esse terrível literalismo é típico dele. O seu método de tradução era se apossar de cada item da dicção original e torcer tudo até caber em alemão, exatamente com a mesma sintaxe, ordem das palavras e sentido lexical. Isso resultou em versões de Sófocles que fizeram Goethe e Schiller rirem de gargalhar quando as escutaram. Críticos eruditos listaram mais de mil erros e chamaram as traduções de desfiguradas, ilegíveis, obras de um louco. De fato, em 1806, Hölderlin foi atestado como louco. Sua família o colocou em uma clínica psiquiátrica, onde, depois de um ano, foi liberado como incurável. Ele passou os trinta e sete anos de vida restantes em uma torre com vista para o rio Neckar, variando em estados de indiferença e êxtase, andando para cima e para baixo em seu quarto, tocando piano, escrevendo em pedaços de papel, recebendo o visitante inesperado. Ele morreu, ainda louco, em 1843. É um clichê dizer que suas traduções de Sófocles o mostram na beira de um colapso e que suas luminosas, retorcidas e impronunciáveis estranhezas derivam de sua condição mental. De qualquer modo, eu me pergunto, qual é exatamente a relação de loucura com tradução? Em que local da mente a tradução se passa? E, se há um silêncio que ocorre dentro de certas palavras, quando, como e com que violência isso se dá, que diferença isso faz para quem você é?

Uma coisa que me impressiona sobre Hölderlin como tradutor, Francis Bacon como pintor e Joana D’Arc como soldada de Deus é o alto grau de autoconsciência presente em suas respectivas manipulações da catástrofe. Hölderlin tinha começado a se preocupar com a tradução de Sófocles em 1796, mas não publicou *Édipo* e *Antígona* até o ano de 1804. Julgando suas primeiras versões “não vivas (*lebendig*) o suficiente”, ele as submeteu a anos

de compulsiva revisão, forçando os textos do estranho ao bizarro. Aqui vai a descrição do estudioso *hölderliniano* David Constantine sobre esse esforço:

Ele deformou o original para que coubesse na sua própria compreensão idiossincrática, não apenas por isso como também por sua obrigação em traduzi-lo... Escolhendo sempre a palavra mais violenta, fazendo, assim, com que os textos ficassem todos costurados com o vocabulário do excesso... ele também estava dando voz a essas forças em sua própria psicologia, que, muito em breve, o levaria ao limite. Proferindo-as, não estaria ele estimulando-as e ajudando-as? É aquele velho paradoxo: quanto melhor o poeta falar dessas coisas, melhor ele as arma contra si mesmo. Tão bem colocadas, não são elas irresistíveis?

Ao menos o processo dessa violência foi irresistível. Porque é impressionante que Hölderlin, nessa altura, começou a revisar, também, suas primeiras obras, e teve a mesma atitude examinando poemas prontos, ele achou que algumas partes eram “não vivas/vivazes o suficiente”, o que fez com que as traduzisse para alguma outra língua, também em alemão, que se silenciava dentro de si mesma. Como se estivesse avançando uma linha, botando fora o que cobria as palavras e mergulhando seus braços nelas, ele encontrou sua loucura vindo na contramão.

No entanto, isso não foi ao todo um encontro por acaso. Desde cedo Hölderlin tinha uma teoria sobre si mesmo. Como pode ser visto em uma carta endereçada a seu amigo Neuffer, em 1798, que começa com a sentença, “vivacidade (*Lebendigkeit*) na poesia é o que mais tem preocupado a minha mente”, e depois vai a essa lúcida análise sobre seu próprio equilíbrio na vida:

...Porque sou mais destrutível que outros homens, devo buscar ainda mais como tirar algum proveito do que tem um efeito destrutivo em mim,... Antes devo aceitar isso como um material indispensável, que sem ele não poderia o mais íntimo do meu ser se apresentar plenamente. Devo assimilá-los, ordená-los... como sombras para a minha luz... como tonalidades secundárias entre a tonalidade da minha alma desabrochando ainda mais vivaz.

E o que segue é de uma carta endereçada para a mãe de Hölderlin enviada por um amigo dele chamado Sinclair, em 1804:

Eu não sou o único – há seis ou oito pessoas além de mim que encontraram com o Hölderlin e estão convencidas de que o que parece ser um desarranjo mental, na verdade, não é nada do tipo, mas antes um modo de se expressar que ele deliberadamente adotou por motivos bem convincentes.

E essa de uma resenha, de 1804, sobre suas traduções de Sófocles:

O que pensar do Sófocles de Hölderlin? O homem estava louco ou apenas fingindo? Ou seria o seu Sófocles uma sátira velada sobre péssimos tradutores?

Talvez ele estivesse apenas fingindo ser louco esse tempo todo, não sei. O que me fascina é ver a sua catástrofe, seja lá qual nível de consciência ele tivesse, como um método extraído da tradução, um método estruturado pela ira contra o clichê. Afinal de contas, o que mais é a língua além de um gigantesco clichê cacofônico? Não há nada que já não tenha sido dito. Os moldes estão fixados. Há muito tempo, Adão deu nome a todas as criaturas. A realidade foi apreendida. Quando Francis Bacon se aproxima de uma tela em branco, a superfície vazia já está preenchida com toda a história da pintura desde esse momento, é uma compactação de todos os clichês de representação existentes no universo do pintor, na cabeça do pintor, na probabilidade do que pode ser feito nessa superfície. As telas estão ali trazendo dificuldades de visualizar algo que já não seja esperado, trazendo dificuldades de pintar algo que já não esteja ali. Bacon não fica satisfeito em desviar ou enganar o clichê através de um truque de pintura, ele quer (como diz Gilles Deleuze em seu livro sobre Bacon) “catastrofizar” diretamente na tela. Assim, ele faz o que chama de “marcas livres” no quadro, tanto no início, quando está em branco, quanto depois, quando está parcialmente ou completamente pintado. Ele usa pincéis, esponjas, palitos, panos, sua mão, ou simplesmente joga uma lata de tinta no quadro. A sua intenção é a de interferir na probabilidade e causar um curto-circuito no seu próprio controle sobre a interferência. O resultado é uma catástrofe, que ele, então, vai proceder manipulando até chegar em uma imagem que pode chamar de *real*. Ou talvez ele apenas termine aí:

DAVID SYLVESTER:

Você nunca terminaria uma pintura depois de bruscamente jogar algo nela. Ou terminaria?

FRANCIS BACON:

Ah, sim. Nesse tríptico, no ombro da figura passando mal na pia, há uma rajada de tinta branca que foi assim. Bem, eu fiz isso no último momento e apenas deixei lá.

As marcas livres são um gesto de ira. Um dos mitos mais antigos que temos desse gesto é a história de Adão e Eva no jardim do Éden. Eva altera a história humana ao colocar uma marca livre na maçã de Adão. Por que ela faz isso? Dizer que ela foi seduzida pela serpente ou que ansiava pelo conhecimento absoluto ou ainda que estava em busca da imortalidade são respostas possíveis. Por outro lado, talvez ela estivesse catastrofizando. Adão apenas executou o ato primordial de nomear, deu o primeiro passo em direção à imposição na abertamente vã, sem sentido e sem rumo demência do que é o real, uma série de clichês que ninguém jamais iria desocupar, ou querer desocupar – eles são a nossa história humana, nossa construção do pensamento, nossa resposta ao caos. O instinto de Eva foi o de morder essa resposta ao meio.

Boa parte de nós, caso fosse dada a escolha entre o caos e o ato de nomear, entre a catástrofe e o clichê, escolheria a nomeação. Boa parte de nós vê essa situação como um jogo de soma zero – como se não houvesse nenhum terceiro lugar para se estar: geralmente, se pensa que algo sem nome não existe. E é aqui que talvez possamos distinguir a benevolência do intraduzível. A tradução é uma prática, uma estratégia, ou como diz Hölderlin “uma salutar ginástica da mente”, isso parece nos dar um terceiro lugar para se estar. Na presença de uma palavra que se encerra em si mesma, nesse silêncio, há a sensação de que algo nos ultrapassou e continuou indo, de que alguma possibilidade se libertou. Para Hölderlin, assim como para Joana D’Arc, isso é uma apreensão religiosa e que conduz aos deuses. Francis Bacon não acredita em deuses, mas tem uma profunda conexão com Rembrandt.

Um de seus quadros preferidos é um autorretrato feito por Rembrandt. Ele menciona isso em várias entrevistas. O que ele diz apreciar nesse retrato é que quando se aproxima dele você nota que os olhos quase não possuem órbita. É bem justo dizer que não consegui encontrar uma reprodução convincente desse retrato. Ele é uma das últimas e mais escuras obras de Rembrandt, chega a ser difícil notar os contornos do rosto contra o escuro segundo plano, ainda que haja uma estranha força emanando dos olhos sem órbita. Esses olhos não estão cegos. Eles estão unidos a um olhar vigoroso, mas não é um olhar estruturado de uma forma normal. Ver parece ser uma forma de entrar nos olhos de Rembrandt *por trás*. E o que seu olhar transmite para a frente, em nossa direção, é um profundo silêncio. Bem como o

silêncio que deve ter seguido à resposta de Joana D’Arc aos seus juízes quando lhe perguntaram, “Em que língua as suas vozes falam com você?” e ela respondeu:

Em uma melhor que a de vocês.

Ou como o silêncio que reveste o verso final de um poema de Paul Celan, que será o nosso penúltimo exemplo do intraduzível. É um poema escrito em homenagem ao Hölderlin e faz referência à língua particular que ele às vezes falava durante os últimos trinta e sete anos de vida, quando ele estava fora de si ou fingindo estar. É um poema que começa em um movimento em direção à cegueira, mas termina com dois olhos sem órbita que parecem estar enxergando perfeitamente bem em seu próprio e catastrófico pequeno mundo.

Tübingen, Jänner

Zur Blindheit über

redete Augen.

Ihre – “ein

Ratsel ist Rein-

Entsprungenes” -, ihre

Erinnerung an

schwimmende Hölderlintürme möwen-

umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei

diesen

tauschenden Worten.

Käme,

käme ein Mensch,

käme ein Mensch zur Welt heute, mit

den Lichtbart der

Patriarchen: er dürfte,

sprach er von dieser
 Zeit, er
 dürfte
 nur lallen und lallen,
 immer-, immer-
 zuzu.
 (“Pallaksch. Pallaksch.”)

Tübingen, January

Eyes talked over
 to blindness.
 Their – “a
 riddle is the purely
 originated” –, their
 memory of
 swimming Hölderlintowers, gull-
 whirredaround.

Visits of drowned joiners to
 these
 diving words:

Came,
 came a man,
 came a man to the world, today, with
 the lightbeard of
 the prophets: he could,
 if he spoke of this
 time, he
 could
 only stammer and stammer,
 over-, over-

againagain.

(“Pallaksch. Pallaksch.”)

Tübingen, Janeiro

Os olhos discutiam

à cegueira.

Deles – “um

enigma é originário

da pureza” –, deles

a memória do

flutuante Hölderlintorres, gaivo-

tazuniaoredor.

Visitas de carpinteiros afogados a

essas

palavras mergulhantes.

Viesse,

viesse um homem,

viesse um homem ao mundo, hoje, com

a barbaluz dos

profetas: ele poderia,

se falasse deste

tempo, ele

poderia

apenas balbuciar e balbuciar,

mais uma-, mais uma-,

vezvez.

(“Pallaksch. Pallaksch.”)

Esse poema é enigmático. Vamos focar nos enigmas do início e do final. O do início é uma citação de “O Reno”, de Hölderlin, que é um hino ao rio Reno. “Um enigma é originário da

pureza” é uma sentença que pode ser lida de trás para a frente e vice-versa: origem como enigma ou enigma como origem. De quem é essa origem, ou de quem é o enigma, não nos é dito. A principal ação do poema é uma extensa oração condicional no subjuntivo que parece lamentar a impotência da língua de falar dos tempos em que vivemos. Um homem que escolheu lutar com essa inadequação – um profeta ou um poeta – estaria limitado a balbuciar a mesma palavra várias e várias vezes. Ou talvez mais ainda, limitado a balbuciar algo que não chega nem a ser uma palavra.

De acordo com as pessoas que o visitaram em sua torre, Hölderlin inventou o termo *Pallaksch* e o usou com a intenção de significar às vezes sim, às vezes não. Um termo útil nesse caso. Poetas gostam de inventar termos úteis, neologismos ou palavras antigas empregadas de novas e estranhas maneiras. É claro que uma invenção linguística é um risco. Porque se revela como um enigma e apresenta o problema da origem pura: não se pode saber o que tem por trás, assim como não se pode encontrar a origem do Reno, ou ver as órbitas nos olhos de Rembrandt, ou saber o significado da palavra dos deuses *moly*. “*Pallaksch Pallaksch*” deve permanecer como sua própria pista, deve permanecer intraduzível. Paul Celan o coloca dentro de parênteses como se estivesse fechando as portas do poema sobre esse silêncio.

Em resumo. Sinceramente, eu não sou muito boa em resumir. O melhor que posso fazer é oferecer uma borrifada final de tinta branca. Como classicista, fui treinada para me esforçar para a exatidão e para acreditar que um rigoroso conhecimento do mundo, sem qualquer resíduo, nos é possível. Esse resíduo, que não existe – só de pensar nisso já me sinto revigorada. Pensar nesse posicionamento, em como isso compartilha esse posicionamento com encharcadas camadas de nada, pensar nesse movimento, em como isso nunca pode parar de se mover porque eu estou me movendo junto, pensar em sua sombra, que é projetada por nada e que, assim, não há morte nisso (ou muito pequena) – pensar nessas coisas me dá uma sensação de liberdade. Pense nisso dessa forma: aqui temos um exercício, não exatamente um exercício de tradução, nem mesmo um de intradução, está mais para um exercício de catastrofizar a tradução. Vamos pegar um pequeno fragmento de um poeta lírico da Grécia antiga e traduzi-lo várias e várias vezes usando as palavras erradas. Uma espécie de balbucio.

Íbico, um poeta lírico reconhecido por seu amor aos meninos, às meninas, aos adjetivos e advérbios, assim como por um pessimismo geral, compôs, no século VI a.C., esse poema sobre sua própria experiência com Eros: ele alega ser perpetuamente devastado pelo desejo erótico enquanto outras pessoas usufruem de uma reação sazonal ou mais equilibrada.

In spring, on the one hand,
 the Kydonian apple trees,
 being watered by streams of rivers
 where the uncut garden of the maidens [is]
 and vine blossoms
 swelling
 beneath shady vine branches,
 bloom.

On the other hand, for me
 Eros lies quiet at no season.
 Nay rather,
 like a Thracian north wind
 ablaze with lightning,
 rushing from Aphrodite
 accompanied by parching madnesses,
 black,
 unastonishable,
 powerfully,
 right up from the bottom of my feet
 [it] shakes my whole breathing being.

(Ibykos, fr. 286, *Poetae Melici Graeci*)

Na primavera, por um lado,
 os cidônios pés de marmelo,
 inundados pelos braços dos rios,
 onde [está] o inviolado jardim das moças
 e a videira em flor
 engrossando
 sob a sombra dos ramos,
 florescem.
 Por outro lado, para mim
 Eros não descansa em nenhuma estação.

Não melhor,
 feito um trácio vento do norte
 inflama a relâmpagos,
 correndo de Afrodite
 com secas insânias,
 obscuro,
 indescritível,
 poderosamente,
 sob a sola dos meus pés
 me atinge no fundo do peito.

(Íbico, fr. 286, *Poetae Melici Graeci*)

Na mulher, por um lado,
 esses contratos
 sendo propostos por troca e falsidade,
 onde as imagens dos amantes [renegar as pessoas que fomos],
 e veras mortes
 adormecidas
 sob veros casamentos,
 antedata.

Por outro lado, eu
 teu voto não havia conquistado.
 Não melhor,
 como esse recém-feito Amanhã,
 ora contestando,
 ora abstendo-se,
 com a companhia do Amor e da sua ira,
 verdadeiramente,
 ou não,
 se eu fizesse,

se eu pudesse,
[isso] justifica toda a minha única lunática fuga.

(Íbico, fr. 286, traduzido com as palavras de
“Woman’s Constancy”, de John Donne)

Em um coquetel frequentado por notórios Comunistas, por um lado,
os sujeitos
sendo devidamente parafraseados como Sr. & Sra. Bert Brecht,
em que dez anos de exílio deixaram sua marca,
e sob cinco cópias do arquivo 100-190707,
Charles Laughton
retornando ao palco como Galileu,
adentra um elevador.

Por outro lado, do meu nome com um hífen entre Eugene e Friedrich
o Bureau não tem registro.

Não melhor,
como o nome de um certo Francês a quem Charles Laughton deve enviar encomendas,
com a companhia de uma mulher desconhecida
que falou com um homem desconhecido,
ou com a companhia de um homem desconhecido
que falou com uma mulher desconhecida,
e no evento em que todas as rubricas não estavam corretas,
por favor, vá para a página 307.

(Íbico, fr. 286, traduzido com as palavras do
arquivo do FBI #100-67077 de Bertolt Brecht)

Na sua cozinha, por um lado,
cadáveres brilhantes
começam a feder uma ideia,

onde [está] uma das minhas pernas
e ao pé de mais cedo ou mais tarde
todo o universo
não liga nem vai funcionar.
Por outro lado, eu não deveria pensar assim.
Não melhor,
feito um grão no vácuo,
andando de um lado pro outro,
com o alarme,
francamente,
furiosamente,
impacientemente,
não muito convencido,
me dá um beijo de adeus. Estou morto. (Pausa.)

(Íbico, fr. 286, traduzido com as palavras da
p. 47 de *Endgame*, de Samuel Beckett)

No final das contas, por um lado, todos esses que sentam atrás de nós na caixa registradora,
sendo comprometidos na mais destrutiva e sem esperança rebelião que poderia existir,
em que tudo humano [foi destruído]
e
sob o fardo da existência
frases de estoque,
com um gentil indefinível sorriso,
desperta desconfiança.
Por outro lado,
quem está com medo não deveria ir para a mata.
Não melhor,
feito exércitos modernos,
com a companhia de frases pronunciadas lentamente em Tcheco ou Alemão,

sem medo,
 pacientemente,
 infelizmente,
 contra mim,
 contra minhas limitações e apatia,
 contra essa mesa e cadeira que me sento,
 a acusação é clara: a condenação é a vida não a morte.

(Íbico, fr. 286, traduzido com as palavras de
Conversations with Kafka, de Gustav Janouch, p. 136-137)

Na janela de tarifa em excesso, por um lado, os padeiros do rei,
 abandonando antigos pastores por novos elefantes,
 em que leste e oeste [cruze o norte]
 e sob negros frades proibidos de latir na igreja,
 anjos,
 cuidado com o vão.
 Por outro lado,
 um ticket de várias corridas não me envia o estofamento de southwark.
 Não melhor, como as sete irmãs
 jardinando o British Museum,
 com a companhia de penalidades,
 cantando,
 pedagiando na autoestrada,
 banal,
 Kentish,
 galadotivo,
 eu estou ciente dos atrasos por todo o caminho para o banheiro.

(Íbico, fr. 286, traduzido com as paradas e letreiros
 do metrô de Londres)

Em pratos quentes e aperitivos, por um lado, a soja, barbecue, Worcestershire ou molho de carne,

sendo borrifados com páprica,

onde uma “aparência dourada” [é desejável]

e sob o tubo magnetron

torradas empapadas,

envoltas de bacon,

esturricam.

Por outro lado, uma panqueca congelada

não irá encrustar.

Não melhor,

como ondas de rádio,

borbulhando,

respingando,

acompanhadas por você atritando suas mãos juntas,

sem ventilação no filme plástico,

sem reorganizar os pedaços no meio do caminho,

sem utilizar o especial popper do microondas,

queimará o seu nariz fora.

(Íbico, fr. 286, traduzido com a palavras do manual do proprietário
de meu novo forno de microondas Emerson 1000W, p. 17-18)

Bibliografia

- ARCHIMBAUD, Michel. *Francis Bacon: in conversation with Michel Archimbaud*. London: Phaidon Press, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *Le Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- CONSTANTINE, David. *Hölderlin*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- _____, trans. *Hölderlin's Sophocles: Oedipus and Antigone*. Tarsset: Bloodaxe, 2001.
- DAVIES, Hugh M. "Bacon's 'Black' Triptychs." *Art in America*, v. 63, n. 2, p. 62-68, mar.-abr. 1975.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*. Translated by Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003.
- DOMINO, Christophe. *Francis Bacon: painter of a dark vision*. Translated by Ruth Sharman. London: Harry Abrams, 1997.
- FIORETOS, Aris. *The solid letter: readings of Friedrich Hölderlin*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtlicher Werke: Historisch-kritische Ausgabe*. Edited by Dietrich E. Sattler. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1975-2008.
- _____, *Hymns and fragments*. Translated by Richard Sieburth. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- MELTZER, Françoise. *For fear of the fire*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- PEPPIATT, Michael. "An interview with Francis Bacon: provoking accidents, prompting chance". *Art International*, v. 8, p. 43-57, outono de 1989.
- PAGE, Denys, ed. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- PFAU, Thomas. *Friedrich Hölderlin: essays and letters on theory*. Albany: SUNY Press, 1988.
- RUSSEL, John. *Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1971.
- SANTNER, Eric. *Friedrich Hölderlin: Hyperion and selected poems*. New York: The Continuum Publishing Company, 1990.
- SYLVESTER, David. *The brutality of fact: interviews with Francis Bacon*. 3. ed. London: Thames & Hudson, 1987.
- WARNER, Marina. *Joan of Arc: the image of female heroism*. New York: Vintage Books, 1981.
- WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1927.

2 Tradução e catástrofe

Realizar a tradução de um ensaio que aborda e expõe alguns limites e silêncios entre as línguas não é uma tarefa fácil. O texto incessantemente lembra à pessoa que o traduz a impossibilidade de apreender, em sua leitura, todas as intenções da autora, que são atravessadas por contextos sociais, históricos, linguísticos e subjetividades que não se pode reconstituir. Trata-se, desse modo, de renunciar à inalcançável busca de uma linguagem transparente, em que a tradução exprimiria a mais pura fidelidade do original. Renúncia, essa, que o ensaio “A tarefa-renúncia do tradutor”, de Walter Benjamin, com tradução de Susana Kampff Lages, destaca no título e nas páginas de seu texto, e a qual adotei durante o percurso tradutório de “Variações no direito de permanecer em silêncio”.

As dificuldades de tradução, aqui, vão desde transpor as particularidades de uma língua até a de resgatar a estética do texto para o português brasileiro. Há casos, por exemplo, em que percebo a impossibilidade de reproduzir a aproximação sonora entre duas palavras do original, outros em que busco alguma associação com o português para traduzir neologismos, que Carson utiliza como ferramenta para a escrita com alguma frequência.

Além disso, é importante ressaltar que os trabalhos de escrita e de tradução de Carson se entrelaçam profundamente em suas obras, “tendo ali um papel constitutivo”, como escreve Helena Franco Martins (2018, p. 705) em um bonito ensaio sobre algumas obras de Carson. Não apenas por essas duas atividades, é notório o transbordamento de fronteiras dos gêneros literários em suas produções, em que se misturam: poesia, tradução, ensaio, crítica literária, conferência, entrevistas, dentre outros. Esses transbordamentos de gêneros podem ser vistos em várias de suas obras, mas, talvez, o melhor exemplo esteja em seu livro *Autobiografia do vermelho*: um romance em versos¹. Observando título e subtítulo já conseguimos identificar os diversos entrelaçamentos, imbricando autobiografia, romance e poesia em uma só obra. Em *Antigonick*, tradução de Carson para a *Antígona* de Sófocles, por exemplo, vemos o entrelaçamento de textos que misturam poema, carta e prefácio, atuando tanto como sátira quanto como estudo acadêmico sério. Essas experimentações nos fazem rever nossas expectativas do que pode ou não ser um livro, do que se pode ou não com a escrita.

Em “Variações no direito de permanecer em silêncio” não notamos muito esses transbordamentos, exceto pelo procedimento de catastrofização exemplificado no final do texto, exatamente para onde direcionaremos nossas análises nesta monografia. Podemos observar durante a leitura do ensaio, entretanto, a habilidade de Carson de transitar entre

¹ Do original: *Autobiography of Red: A Novel in Verse*.

diferentes obras, autores e autoras, curiosidades, digressões e observações com maestria, costurando uma reflexão sobre o procedimento que ela nomeia de *catástrofe*, em meios artísticos e não artísticos, como uma resposta ao clichê.

Essa resposta de “ira contra o clichê”, como nos diz Carson, é desencadeada porque o clichê sempre é posto como uma pergunta. E prossegue:

Recorremos ao clichê porque é mais fácil do que tentar fazer algo novo. Ai está subentendida a questão. Já não sabemos o que pensar sobre? Não há uma fórmula que usamos para isso? Não posso simplesmente enviar um cartão eletrônico de felicitações ou “photoshopar” uma imagem de como era em vez de tentar aparecer com um desenho original?² (CARSON, 2016, p. 3-4, tradução nossa).

O que mais parece atrair Carson nos processos de criação, como evidencia em seu ensaio, é a sensação de “ira contra o clichê”, que ela diz que todos sentimos de alguma forma, em algum momento. E que, assim, a melhor resposta que se pode dar ao clichê é a *catástrofe*.

Uma das questões que Carson comenta, inclusive, é sobre a “benevolência” da tradução num enfrentamento ao clichê. Essa investida deve buscar encerrar com a monotonia que impera quando se recorre a procedimentos convencionais, porque, “afinal de contas, o que mais é a língua senão um gigantesco clichê cacofônico? Não há nada que já não tenha sido dito. Os moldes estão fixados”³ (CARSON, 2016, p. 10, tradução nossa).

No entanto, quando nos deparamos com casos em que a palavra se encerra em si mesma, emitindo apenas um silêncio, isto é, quando não conseguimos encontrar um referencial óbvio no mundo ou na literatura para aquela palavra, “há a sensação de que algo nos ultrapassou e continuou indo, de que alguma possibilidade se libertou”⁴ (CARSON, 2016, p. 11, tradução nossa). Para compartilhar essa sensação de liberdade, Carson propõe um exercício que ela chama de *catastrofização* da tradução. Ela escolhe um pequeno fragmento de um poeta lírico da Grécia antiga chamado Íbico e o traduzirá repetidas vezes utilizando “as palavras erradas”, uma espécie de *balbucio*.

A um primeiro exercício de tradução do original (Íbico, fr. 286), acrescenta seis exercícios de *catastrofização* da tradução. Nestes, ela utiliza apenas “as palavras erradas” de diferentes fontes, como: “*Woman’s Constancy*”, poema de John Donne; o Arquivo de Bertolt

² Do original: “We resort to cliché because it’s easier than trying to make up something new. Implicit in it is the question, Don’t we already know what we think about this? Don’t we have a formula we use for this? Can’t I just send an electronic greeting card or Photoshop a picture of what it was like rather than trying to come up with an original drawing?”

³ Do original: “After all, what else is one’s own language but a gigantic cacophonous cliché? Nothing has not been said before. The templates are set.”

⁴ Do original: “[...] one has the feeling that something has passed us and kept going, that some possibility has got free.”

Brecht no FBI #100-67077; a página 47 do livro *Endgame*, de Samuel Beckett; a página 136 e 137 do livro *Conversations with Kafka*, de Gustav Janouch; o Manual de usuário de seu novo microondas Emerson 1000W; além de utilizar paradas e letreiros do metrô de Londres.

Nesse exercício, poderemos notar uma das tantas estratégias de Carson para responder ao clichê da tradução, um impulso do desejo de catastrofizá-la e de dar uma resposta criadora e original. Martins (2018, p. 715) destaca o impulso criativo dessa prática, frisando que Carson é tradutora do grego, ao lembrar que: “O papiro rasgado abre sempre a possibilidade de conjecturas sobre o material perdido. É como se Carson dissesse: todos os papiros vêm rasgados, e não há limite para as conjecturas”.

No início do ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio”, a própria Carson aponta algo próximo, justificando as possíveis conjecturas, quando começa uma reflexão a respeito dos silêncios, físicos e metafísicos, que causam problemas para quem traduz:

O silêncio físico ocorre quando se está, digamos, olhando para um poema de Safo inscrito em um papiro de dois mil anos atrás rasgado ao meio. Metade do poema é um espaço em branco. Quem traduz pode significar ou mesmo retificar essa falta de texto de diversas formas – com o branco da página ou colchetes ou conjectura textual –, e ela é justificada porque Safo não pretendia que essa parte do poema ficasse em silêncio. O silêncio metafísico ocorre dentro das próprias palavras. E suas intenções são mais difíceis de definir (CARSON, 2016, p. 2, tradução nossa)⁵.

Além disso, Martins nos recorda de uma fala de Carson, em uma entrevista, em que diz que “um fato ‘é uma oferta do mundo’ e que escrever um ensaio ou um poema (uma tradução, eu acrescentaria) é fazer alguma coisa com esse fato – é ‘fazer uma oferta de volta ao mundo ou a alguém’” (MARTINS, 2018, p. 722).

Isso me faz lembrar uma consciência a respeito da vida das obras presente em reflexões dos românticos, e lembrada por Benjamin, em que reconhecem a tradução como o mais alto testemunho. Isso quer dizer, a ideia da tradução como a de continuação da vida da obra, a qual “se reconhece vida a tudo aquilo que possui história” (BENJAMIN, 2001, p. 68).

As seções a seguir são uma maneira de escrever de volta, de tentar uma continuação da vida da obra a partir da tradução de alguns dos poemas do final do ensaio. Nelas,

⁵ Do original: “Physical silence happens when you are looking at, say, a poem of Sappho’s inscribed on a papyrus from two thousand years ago that has been torn in half. Half the poem is empty space. A translator can signify or even rectify this lack of text in various ways—with blankness or brackets or textual conjecture—and she is justified in doing so because Sappho did not intend that part of the poem to fall silent. Metaphysical silence happens inside words themselves. And its intentions are harder to define.”

exploraremos, também, em maior detalhe, as diversas particularidades do percurso tradutório de alguns dos poemas-catástrofe propostos por Carson.

2.1 Tradução

No final de “Variações no direito de permanecer em silêncio”, para melhor explicitar o que vinha analisando sobre tradução e silêncio em diversos processos artísticos e históricos, Carson propõe um exercício, “não exatamente um exercício de tradução, nem mesmo um de intradução, está mais para um exercício de catastrofizar a tradução”⁶ (CARSON, 2016, p. 15, tradução nossa). Para isso, seleciona um pequeno fragmento de Íbico, um poeta lírico grego do século VI a.C., e o traduz, várias e várias vezes, para a língua inglesa, “utilizando as palavras erradas. Uma espécie de balbúcio”⁷ (CARSON, 2016, p. 15, tradução nossa), diz a autora.

Em um primeiro momento, no entanto, Carson faz uma tradução um pouco mais cerrada ao original em grego, que podemos ler, a seguir, ao lado de minha proposta de tradução:

⁶ Do original: “[...] not exactly an exercise in translating, nor even an exercise in untranslating, more like a catastrophizing of translation.”

⁷ Do original: “[...] using the wrong words. A sort of stammering.”

(Ibykos, fr. 286, *Poetae Melici Graeci*)

In spring, on the one hand,
 the Kydonian apple trees,¹
 being watered by streams of rivers
 where the uncut garden of the maidens [is]⁵
 and vine blossoms
 swelling
 beneath shady vine branches,
 bloom.²
 On the other hand, for me
 Eros lies quiet at no season.
 Nay rather,³
 like a Thracian north wind
 ablaze with lightning,
 rushing from Aphrodite
 accompanied by parching madnesses,
 black,
 unastonishable,
 powerfully,
 right up from the bottom of my feet
 [it]⁴ shakes my whole breathing being.⁶

(Íbico, fr. 286, *Poetae Melici Graeci*)

Na primavera, por um lado,
 os cidônios pés de marmelo,
 inundados pelos braços dos rios,
 onde [está] o inviolado jardim das moças
 e a videira em flor
 engrossando
 sob a sombra dos ramos,
 florescem.
 Por outro lado, para mim
 Eros não descansa em nenhuma estação.
 Não melhor,
 feito um trácio vento do norte
 inflama a relâmpagos,
 correndo de Afrodite
 com secas insânias,
 obscuro,
 indescritível,
 poderosamente,
 sob a sola dos meus pés
 me atinge no fundo do peito.

Esse poema é classificado como um dos fragmentos homoeróticos de Íbico, também chamados de “poemas de amor aos meninos”. Carson nos detalha que esse poema é sobre a experiência de Íbico com Eros, alegando ser perpetuamente devastado pelo desejo erótico enquanto outras pessoas usufruem de uma reação mais sazonal ou equilibrada.

Esse desejo, inclusive, é reforçado pela escolha da primavera como estação do ano, notadamente o momento em que os amantes se encontram. Por meio dos elementos da natureza, que permeiam todo o poema, percebemos, “por um lado”, que a primavera está gerando fertilidade e reflorescimento. “Por outro lado”, para Íbico, relâmpagos e um frio vento do norte o afastam de Eros, da consumação do desejo.

Algo que podemos dar destaque no poema é a aproximação dos elementos da natureza com o corpo – não apenas pela estação do ano com o amor –, perceptível em “jardim das moças” (“garden of the maidens”) e na imagem de uma videira engrossando (“and vine blossoms / swelling”), referência a um objeto fálico. Na tradução, ainda optei por uma mescla dos dois elementos em “pés de marmelo” (“apple trees”) e “braços dos rios” (“streams of rivers”), expressão, esta, que faz referência aos pequenos canais de rio que, em algum momento, desembocam no mar. A expressão “pé” para se referir a uma árvore que dá frutos é mais do que usual no nosso cotidiano, compreensível para nós, sem precisar de maiores explicações.

1. Em “apple trees”, optei por utilizar “pés de marmelo” por alguns motivos: inicialmente, avaliei que “pés de maçãs” não me soava bem e que “macieira” me parecia muito apagado para o poema. Os marmelos, por sua vez, além de abrigarem os pés sonoramente bem, são frutos do gênero *Cydonia*, palavra que se refere, também, à cidade-estado da ilha de Creta, cujo adjetivo os acompanha: “cidônios pés de marmelo” (“Kydonian apple trees”). Realizando mais algumas buscas, pude notar que *Kydonian apple* (ou *kydonian melon*), na verdade, era como os gregos chamavam os marmelos, como se fossem “as maçãs de Cidônia”, sendo um sinônimo de *quince*, que, em português, quer dizer marmelo.

2. Toda a cena construída na primeira metade do poema parece ficar em suspenso após a vírgula – importante destacar que essa vírgula consta apenas na edição do ensaio que vem funcionando como original para a tradução, a versão de 2016 – de “os cidônios pés de marmelo,” (“the Kydonian apple trees,”) para, enfim, desaguar em um plosivo *bloom*, que referencia os pés de marmelo, mas parece, na verdade, abarcar toda a natureza descrita anteriormente. Na tradução, o verbo “florescem”, apesar de não causar um impacto sonoro tão considerável e de ser uma palavra de leitura mais longa, com mais sílabas, ainda carrega um pouco dessa plosiva em “flo”.

3. Aqui, Carson propõe o neologismo *nay rather* – vale destacar que essa expressão deu título à coleção em que a primeira edição desse ensaio estava presente. *Nay* é uma partícula empregada para dar ênfase a uma palavra mais apropriada do que a usada anteriormente. É comum utilizarmos o “não” no português brasileiro como interrupção do que estamos dizendo e propormos alguma modificação, principalmente na modalidade oral do discurso. Um sinônimo para *nay*, inclusive, é a expressão *or rather*, que poderíamos traduzir como “ou melhor”.

Dessa forma, optei por unir os sinônimos, resultando em “não melhor”. Claro que um dos efeitos da expressão em inglês é manter um tom de negação e de afirmação ao mesmo tempo, como uma expressão que diz “sim” e “não” sem que isso se torne uma contradição, mas uma ambivalência. Busquei, de alguma forma, manter esse aspecto na tradução.

4. Durante a tradução fiquei com a impressão de que a palavra *it* entre colchetes – sinal gráfico muito utilizado para representar a falta de texto em papiros antigos, que costumam ser deixados em branco, ou recebem conjecturas, como nesse caso – quebra o ritmo de leitura se traduzido para português. Como não temos a obrigatoriedade de utilizar o pronome pessoal em nossa língua brasileira, optei por removê-lo: “[it] shakes my whole breathing being” para “me atinge no fundo do peito”.

5. Algo próximo à nota anterior acontece com o outro caso de colchete, no início do poema, em que optei por manter a estrutura, mas deslocando o verbo entre colchetes para o início da frase: “where the uncut garden of the maidens [is]” para “onde [está] o inviolado jardim das moças”.

6. A respeito da tradução de “shakes my whole breathing being” para “me atinge no fundo do peito”. Há termos mais próximos de *breathing being*, como “todo o meu ser” ou “ser/eu respirante”, mas todos soavam um pouco esquisitos, com pouco impacto na leitura. Também cogitei utilizar “me estremece todo o ar” ou “toda a caixa torácica”, mas a primeira opção me pareceu distante desse olhar para o corpo, enquanto o segundo se concentra muito na respiração. Dessa forma, optei por deslocar o tom para um lado mais sentimental, mais melancólico, ainda mantendo o corpo à vista, “no fundo do peito”.

Nesse mesmo verso, para manter uma maior naturalidade na leitura, optei por “atingir” em vez de “estremecer” ou “abalar” na tradução de “shakes”. Ainda mais que “atinge no fundo do peito” leva muito para uma visualidade de ser atingido por algo ou alguém, talvez por Eros. No entanto, também leva para a ideia de se sentir atingido ou atingida por alguma razão e, se é no fundo do peito, é porque é algo que foi no íntimo, que mexe com o corpo todo, inclusive com a respiração.

2.1.2 Nota sobre a edição do fragmento de Íbico

Na tradução desse fragmento de Íbico, consultei uma versão em português publicada na antiga revista *modo de usar & co.* proposta por Guilherme Gontijo Flores. A respeito disso, é importante observar que Flores traduziu “a partir da edição feita por [David A.] Campbell para a coleção Loeb, num dos volumes de *Greek Lyric*” (FLORES, 2016, *on-line*), publicada por volta de 1991, enquanto Carson traduziu a partir da obra *Poetae Melici Graeci*, editada por Denys Page e publicada pela Oxford University Press, em 1962.

Além disso, devemos notar que, na edição de 2016 (Knopf Press) do ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio”, o poema original em grego não aparece, apesar de ter a sua referência explicitada: (Ibykos fr. 286, *Poetae Melici Graeci*). Na edição de 2013 (Sylph Press), por sua vez, o poema original em grego é citado, no entanto, Carson não faz referência à obra consultada.

Como sua tradução do poema é praticamente idêntica nas duas edições, exceto por uma vírgula, que modifica ligeiramente a leitura e foi comentada nesta seção, acredito que tenha sido a mesma obra consultada nas duas edições.

Agora, se compararmos o original do poema de Íbico na edição de 2013 da obra de Carson com a versão presente na obra consultada por Flores, podemos notar pouquíssimas diferenças, grafias diferentes em duas palavras apenas. No entanto, se colocarmos as duas traduções lado a lado, notamos uma grande diferença, principalmente no aspecto formal, na extensão e disposição dos versos.

(Ibykos, fr. 286, *Poetae Melici Graeci*)

In spring, on the one hand,
 the Kydonian apple trees,
 being watered by streams of rivers
 where the uncut garden of the maidens [is]
 and vine blossoms
 swelling
 beneath shady vine branches,
 bloom.
 On the other hand, for me
 Eros lies quiet at no season.
 Nay rather,
 like a Thracian north wind
 ablaze with lightning,
 rushing from Aphrodite
 accompanied by parching madnesses,
 black,
 unastonishable,
 powerfully,
 right up from the bottom of my feet
 [it] shakes my whole breathing being.

frag. 286 Campbell (Ateneu 14.601b)

na primavera os cidônios
 pés de marmelos inundam-se
 junto dos rios no bom jardim
 inviolado das Virgens e pétalas
 logo florescem na sombra folicular
 sob o sarmento da vinha e em mim o amor
 nunca repousa a estação que seja,
 mas como o Bóreas da Trácia
 lustra em corisco e relâmpago
 vindo da Cípria com secas insânias
 despudorado sombrio
 plenipotente à raiz me abala
 fundo no coração.

Na minha tradução, optei por seguir apenas pela versão em inglês de Carson, visto que, como comentamos, ela costuma realizar conjecturas, modificar um tanto o texto durante o processo tradutório. E, como Carson não incluiu a versão original em grego, acredito que seja mais importante direcionarmos nossa atenção para a sua proposta, principalmente à de catastrofização da tradução, que veremos melhor na seção a seguir.

2.2 Catástrofe

Na sequência, Carson propõe uma série de traduções utilizando apenas palavras de determinadas páginas de um livro, ou de um poema de John Donne, ou da ficha de Bertolt Brecht no FBI, ou ainda de seu manual de microondas recém-adquirido.

Durante o ensaio, Carson diz que a catástrofe é uma resposta ao clichê e acrescenta:

Recorremos ao clichê porque é mais fácil do que tentar fazer algo novo. Aí está subentendida a questão. Já não sabemos o que pensar sobre? Não há uma fórmula que usamos para isso? Não posso simplesmente enviar um cartão eletrônico de felicitações ou “photoshopar” uma imagem de como era em vez de tentar aparecer com um desenho original? (CARSON, 2016, p. 3-4, tradução nossa)⁸.

Essa prática de catastrofizar a tradução, inclusive, é reforçada por Helena Franco Martins:

é possível que a ampla e inventiva gama de estratégias que, no conjunto dos escritos de Anne Carson, atendem pelo nome de tradução provenha de um desejo de responder ao clichê da tradução [...] por um desejo de catastrofizá-la. (MARTINS, 2018, p. 9).

Nesta monografia, trouxemos para análise apenas o exercício que Carson utiliza uma página da peça *Endgame*, de Samuel Beckett. Essa escolha não se dá por uma questão de predileção, mas por acreditar que ela funciona muito bem para exemplificar o procedimento de catastrofizar a tradução. Vamos lá:

⁸ Do original: “We resort to cliché because it’s easier than trying to make up something new. Implicit in it is the question, Don’t we already know what we think about this? Don’t we have a formula we use for this? Can’t I just send an electronic greeting card or Photoshop a picture of what it was like rather than trying to come up with an original drawing?”

(Ibykos fr. 286, translated using words from p. 47 of *Endgame* by Samuel Beckett)

In your kitchen, on the one hand,
bright corpses
starting to stink of having an idea,²
where one of my legs [is]
and beneath sooner or later
the whole universe
doesn't ring³ and won't work.
On the other hand, I shouldn't think so.
Nay rather,¹
like a speck in the void,
pacing to and fro,
accompanied by the alarm,
frankly,
angrily,
impatiently,
not very convinced,
[it] kisses me goodbye. I'm dead. (Pause).

(Íbico, fr. 286, traduzido com as palavras da p. 47 de *Endgame*, de Samuel Beckett)

Na sua cozinha, por um lado,
cadáveres brilhantes
começam a feder uma ideia,
onde [está] uma das minhas pernas
e ao pé de mais cedo ou mais tarde
todo o universo
não liga nem vai funcionar.
Por outro lado, eu não deveria pensar assim.
Não melhor,
feito um grão no vácuo,
andando de um lado pro outro,
com o alarme,
francamente,
furiosamente,
impacientemente,
não muito convencido,
me dá um beijo de adeus. Estou morto. (Pausa.)

1. No poema, podemos perceber a manutenção de parte da estrutura do original de Íbico. Inclusive, a repetição da expressão “não melhor” (“nay rather”) em todas as versões catastróficas parece soar como um lema a cada proposição de reescrita ou de retradução.

2. Nesse exercício, de saída, fica clara a imposição de um obstáculo, restringir as palavras que se pode utilizar. Há a limitação de todo o vocabulário e sintaxe possível em apenas uma página. Para superar essa dificuldade, Carson acaba por realizar aproximações entre palavras que seriam pouco óbvias, como “feder uma ideia” (“starting to stink of having an idea,”).

Além disso, há dois pontos que ela parece potencializar a partir de sua análise do autor traduzido. Carson (2016, p. 15) diz que Íbico é “um poeta lírico reconhecido por seu amor aos meninos, às meninas, aos adjetivos e advérbios, assim como por um pessimismo geral”⁹.

O primeiro ponto potencializado parece ser o uso de advérbios no lugar de adjetivos no final da tradução, na sequência que aparecem: “francamente”, “furiosamente”, “impacientemente” onde, inicialmente, era “obscuro, / indescritível, / poderosamente,”. E o segundo ponto, a aposta em um grande pessimismo, característico de Beckett também, ao dizer que “todo o universo / não liga nem vai funcionar”.

3. A tradução de “ring” para “liga” nos traz para uma ideia mais geral. O verbo “ligar” pode ser lido como se importar com alguém ou com algo, o que, de certo modo, pode

⁹ Do original: “a lyric poet known for his love of boys, love of girls, love of adjectives and adverbs as well as a general pessimism”.

abranger a ideia de fazer uma ligação para uma pessoa. O termo em inglês, na verdade, direciona a ligação, a chamada, para o universo. O universo não chama, não badala, portanto, ninguém atende.

Consultando a obra *Endgame*, de Beckett, é possível perceber que, de fato, Carson utilizou praticamente todas as palavras daquela página, exceto em um ou outro caso que pinçou de páginas anteriores.

Ainda sobre o aspecto desviante, de afastamento do original, na catastrofização da tradução, me parece interessante pensar a metáfora que Walter Benjamin “estabelece para o texto original como uma circunferência na qual toca o texto traduzido como uma reta em direção ao infinito” (GONÇALVES; NASCIMENTO, 2019, p. 82):

Sendo assim, o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e o original pode ser apreendido num símile: da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (BENJAMIN, 2001, p. 79).

É como se Carson propusesse uma primeira tradução, que, já se sabe, jamais será um reflexo cristalino do original, por conta das diversas impossibilidades aqui já discutidas, e, somado a isso, radicalizasse o processo, apostando mais e mais nessa via no interior da liberdade do movimento da língua destacada por Benjamin.

A prática de catastrofização, inclusive, é descrita por Carson em diversos processos artísticos e históricos durante o ensaio, desde Homero até o pintor figurativo Francis Bacon. Ela diz que há algo de insanamente atraente no intraduzível, nessa prática de “criar um curto-circuito no seu próprio controle na sua interferência”¹⁰ (CARSON, 2016, p. 11, tradução nossa), resultando em uma catástrofe.

Para alguns críticos, entretanto, suas práticas catastróficas de tradução não despertam uma grande admiração, como Martins (2018, p. 711) destaca ao lembrar de uma crítica de George Steiner à obra *Antigonick*:

(...) para ele, Carson teria virado as costas para Sófocles ao invés de celebrá-lo, (...) Para Steiner, seriam no geral condescendentes, gratuitamente vulgares e empobrecedoras as estratégias tradutórias de Carson nesse caso – procedimentos que incluem trazer para a tragédia de Sófocles barcos a motor e bicicletas, gírias e coloquialismos modernos, referências a grandes leitores e leituras da peça (Hegel e Brecht), menções a outros artistas (Beckett, Virginia Woolf), isso para não falar das

¹⁰ Do original: “(...) to short-circuit his own control of the disruption”.

modulações abreviadas das falas originais, ou do acréscimo de falas (aí destacando-se um monólogo poético para Eurídice) e mesmo a inclusão de um personagem, o silencioso Nick.

Carson, em uma entrevista destacada por Julia Raiz, comenta sobre a reação de perturbação que suas obras costumam causar em seus leitores e leitoras, analisando como útil:

“A perturbação é um estado útil para provocar nas pessoas, para acabar com as presunções”, diz Carson, quando perguntada em entrevista sobre a escrita de Simone Weil (1909–1943). E adiciona: “a função da pessoa santa é ser perturbadora” (CARSON apud RAIZ, 2021, p. 18).

Eu diria até mais do que útil, diria que é irresistível, “insanamente atraente”, como colocou Carson. Por esse motivo, decidi propor, no final de 2020, uma oficina chamada “Tradução e catástrofe” que desse conta de alguns questionamentos suscitados pelo ensaio e pudesse colocar em prática a catastrofização da tradução.

2.2.1 A catástrofe na prática

Agora, pretendo mostrar o resultado de uma catastrofização realizada por mim durante essa oficina. Para isso, estabeleci alguns passos para o exercício: optei por pegar um dos livros que estavam na minha bancada no momento, escolha que me pareceu próxima à de Carson, visto que ela chega até a utilizar o manual de seu microondas.

Além disso, busquei não me estender no exercício, estabelecendo um tempo de dez minutos para a sua execução, como se estivesse praticando em uma oficina de escrita, em que vale mais abrir a caixa de ferramentas e testar possibilidades do que ter a pretensão de escrever bons poemas ou propor boas traduções.

O livro escolhido foi *Jamais o fogo nunca*, da escritora chilena Diamela Eltit, com tradução de Julián Fuks. As páginas foram selecionadas por mero acaso, lembro de ter gostado de uma parte do livro um pouco depois de sua metade e assim tentei, mas sem ficar procurando trechos. Nas páginas em que abri o livro, fui pinçando algumas palavras e expressões que utilizei para tentar catastrofizar a tradução da tradução de Íbico e seu lamento amoroso, o resultado pode ser conferido a seguir:

(Íbico, fr. 286, *Poetae Melici Graeci*)

Na primavera, por um lado,
 os cidônios pés de marmelo,
 inundados pelos braços dos rios,
 onde [está] o inviolado jardim das moças
 e a videira em flor
 engrossa
 sob a sombra dos ramos,
 florescem.
 Por outro lado, para mim
 Eros não descansa em nenhuma estação.
 Não melhor,
 feito um trácio vento do norte
 inflama a relâmpagos,
 correndo de Afrodite
 com secas insânias,
 obscuro,
 indescritível,
 poderosamente,
 sob a sola dos meus pés
 me atinge no fundo do peito.

(Íbico, fr. 286, traduzido com as palavras da p.
 116-117 de *Jamais o fogo nunca*, de Diamela Eltit)

Na noite, por um lado,
 o pedaço de pão,
 gasto pelas frenéticas vitrines,
 onde a imagem do pesadelo [está]
 e ao pé de pesar
 e através
 daquele vestido particular,
 gastamos.
 Por outro lado, era uma noite
 verdadeiramente infernal.
 Não melhor,
 feito a ordem dos números,
 calçando o tênis,
 de costas na cama,
 espontaneamente,
 desconfortavelmente,
 experientemente,
 bocejando por engano,
 preferiria o mais abominável, a rua.

Considerações finais

A proposta aqui apresentada foi de registrar, por meio de notas e impressões de leitura, o processo de tradução do ensaio “Variações no direito de permanecer em silêncio”, de Anne Carson, analisando as dificuldades, as impossibilidades e as escolhas efetuadas. Além disso, busquei trazer reflexões a respeito das práticas de Carson em suas obras, dando destaque para o transbordamento de gêneros e para as conjecturas que costuma empreender.

Durante a produção das notas, podemos perceber que a minha atenção estava muito voltada para o resultado final do ritmo e da sonoridade das palavras no poema, além de encontrarmos ali parte de uma leitura pessoal. Assim, é possível notar que, apesar de explicar os motivos de determinada escolha, além de trazer digressões e reflexões em diálogo com outras produções a respeito da obra de Carson, muitas vezes ela fica em um meio do caminho entre um fazer técnico e uma escolha pessoal, neste caso.

Além disso, é importante dizer que a tradução desse ensaio foi motivada, em um primeiro momento, para integrar o programa de uma oficina literária no início de 2019, o que acabou não se concretizando. No entanto, além de ter se tornado meu tema de pesquisa durante a graduação, pude promover uma oficina, chamada “Tradução e catástrofe”, no final de 2020, para um evento na UFRJ chamado Claro Enigma, em torno de sua leitura e de sua proposição prática. E as práticas que Carson experimenta em suas obras nos fazem rever as possibilidades que temos com a literatura e com a escrita, a tradução desse ensaio é um convite para se compartilhar um pouco dessa liberdade.

Referências

ANNE Carson: Performing Antigone. [S.l.:s.n.], 2013. Publicado pelo canal Louisiana Channel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BEfJKjOg3ZU>. Acesso em: 12 out. 2022.

BECKETT, Samuel. *Endgame*. London: Faber, 2009.

BENJAMIN, Walter. A tarefa–renúncia do tradutor. Tradução de Suzana K. Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001, p. 189-215. (Antologia bilingue, alemão–português, 1).

CARSON, Anne. *Autobiography of Red: A Novel in Verse*. London: Jonathan Cape, 1998.

CARSON, Anne. *Nay Rather*. London: Sylph, 2013.

CARSON, Anne. *Variaciones sobre el derecho a guardar silencio*. Tradução de Soledad Marambio. Santiago: Cuadro de Tiza, 2016.

CARSON, Anne. Variations on the Right to Remain Silent. In: CARSON, Anne. *Float*. New York: Knopf, 2016.

CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

D'AGATA, John; CARSON, Anne. A ___ with Anne Carson. *The Iowa Review*, Iowa, v. 27, n. 2, p. 1-22, 1997. Disponível em: <http://ir.uiowa.edu/iowareview/vol27/iss2/2>. Acesso em: 17 nov. 2022.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Tradução de Julián Fuks. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

FLORES, Guilherme Gontijo. Íbico (século VI a.C.). *modo de usar & co.*, 2016. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2016/06/ibico-seculo-vi-ac.html>. Acesso em: 7 fev. 2022.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; NASCIMENTO, Julia. A tradutora e o diálogo intermediário em *Antigone* de Anne Carson. *Classica*, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 79-91, 2019. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/737>. Acesso em: 17 nov. 2022.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

MACIEL, Sergio. 3 traduções para o ‘task of the translator’ da *Antigone* de Anne Carson. *escamandro*, 2017. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigone-de-anne-carson/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

MARTINS, Helena Franco. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. *Remate de Males*, Campinas, v. 38, n. 2, p. 703-725, 2018. Disponível em:

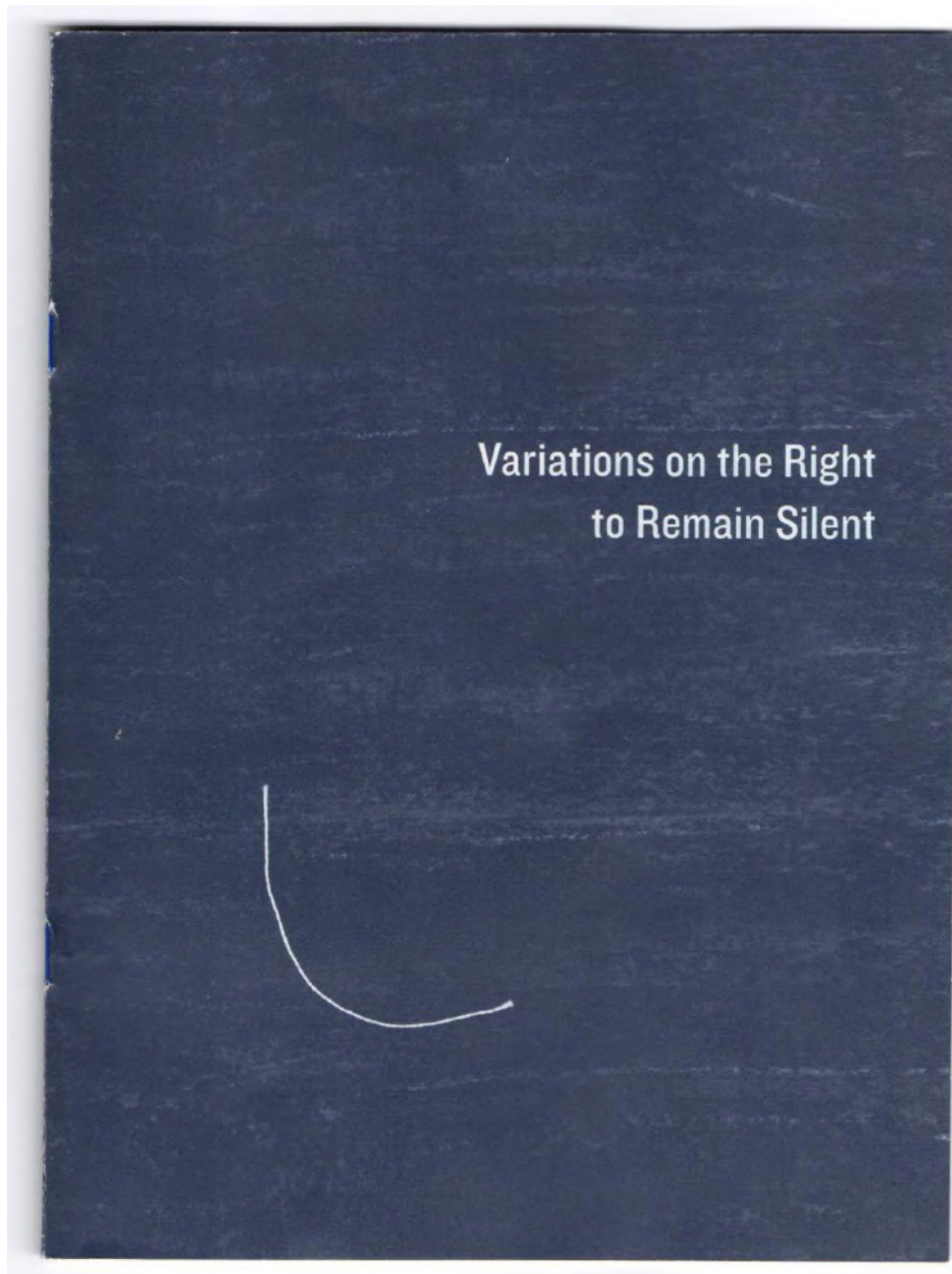
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652731>. Acesso em: 31 out. 2022.

RAIZ, Julia. “Me sinto em casa debaixo d’água”: um guia pela obra de Anne Carson. *Suplemento Pernambuco*, Pernambuco, n. 181, p. 18-20, 2021. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/ensaio/2651-me-sinto-em-casa-debaixo-d-%C3%A1gua.html>. Acesso em: 19 nov. 2022.

SOPHOCLES. *Antigonick / Sophokles*. Translated by Anne Carson. New York: New Directions, 2015.

ANEXO

CARSON, Anne. Variations on the Right to Remain Silent. *In: CARSON, Anne. Float.* New York: Knopf, 2016.



Each something is a celebration of the nothing that supports it.

—JOHN CAGE

Silence is as important as words in the practice and study of translation. This may sound like a cliché. (I think it is a cliché. Perhaps we can come back to cliché.) There are two kinds of silence that trouble a translator: physical, metaphysical. Physical silence happens when you are looking at, say, a poem of Sappho's inscribed on a papyrus from two thousand years ago that has been torn in half. Half the poem is empty space. A translator can signify or even rectify this lack of text in various ways—with blankness or brackets or textual conjecture—and she is justified in doing so because Sappho did not intend that part of the poem to fall silent. Metaphysical silence happens inside words themselves. And its intentions are harder to define. Every translator knows the point where one language cannot be rendered into another. Take the word *cliché*. *Cliché* is a French borrowing, past participle of the verb *clicher*, a term from printing meaning "to make a stereotype from a relief printing surface." It has been assumed into English unchanged, partly because using French words makes English-speakers feel more intelligent and partly because the word has imitative origins (it is supposed to mimic the sound of the printer's die striking the metal) that make it untranslatable. English has different sounds. English falls silent. This kind of linguistic decision is simply a measure of foreignness, an acknowledgment of the fact that languages are not algorithms of one another, you cannot match them item for item. But now what if, within this silence, you discover a deeper one—a word that does not *intend* to be translatable. A word that stops itself. Here is an example.



In the tenth book of Homer's *Odyssey*, when Odysseus is about to confront a witch named Kirke whose practice is to turn men into pigs, he is given by the god Hermes a pharmaceutical plant to use against her magic. Here is Homer's description of it:

*So speaking Hermes gave him the drug
by pulling it out of the ground and he showed the nature of it:*

at the root it was black but like milk was the flower.

→ *Moly is what the gods call it. And it is very hard to dig up for mortal men. But gods can do such things.*

(10.305)

→ *Moly* is one of several occurrences in Homer's poems of what Homer calls "the language of gods." There are a handful of people or things in epic poetry that have this sort of double name. Linguists like to see in these names traces of some older layer of Indo-European preserved in Homer's Greek. However that may be, when he invokes the language of gods Homer usually tells you the earthly translation also. Here he does not. He wants this word to fall silent. Here are four letters of the alphabet, you can pronounce them but you cannot define, possess or make use of them. You cannot search for this plant by the roadside or Google it and find out where to buy some. The plant is sacred, the knowledge belongs to gods, the word stops itself. Almost as if you were presented with a portrait of some person—not a famous person but someone you might recognize if you put your mind to it—and as you peer closely you see, in the place where the face should be, a splash of white paint. Homer has splashed white paint not on the faces of his gods but on their word. What does this word hide? We will never know. But that smudge on the canvas does serve to remind us of something important about these puzzling beings, the gods of epic, who are not consistently bigger, stronger, smarter, nicer or better-looking than humans, who are in fact anthropomorphic clichés from top to bottom, yet who do have one escapade up their sleeve—immortality. They know how not to die. And who can say but the four untranslatable letters of *moly* might be the place where that knowledge is hidden.

There is something maddeningly attractive about the untranslatable, about a word that goes silent in transit. I want to explore some examples of this attraction, at its most maddened, from the trial and condemnation of Joan of Arc.

Joan of Arc's history, especially the historical record of her trial, is one fraught with translation at every level. She was captured in battle on May 23, 1430. Her trial lasted from January to May of 1431 and entailed a magistrate's inquest, six public interrogations, nine private interrogations, an abjuration, a relapse, a relapse trial, and condemnation. Her death by fire took place on May 30, 1431. Thousands of words went back and forth

between Joan and her judges during the months of her inquisition; many of them are available to us in some form. But Joan herself was illiterate. She spoke Middle French at her trial, whose minutes were transcribed by a notary and later translated into Latin by one of her judges. This process involved not only the transposition of Joan's direct responses into indirect speech and of her French idioms into the Latin of juridical protocol, but also deliberate falsification of some of her answers in such a way as to justify her condemnation (this criminal intervention was revealed at a retrial that took place twenty-five years after her death).³⁷ Yet these many layers of official distance separating us from what Joan said are just an after-effect of the one big original distance that separates Joan herself from her sentences.

All Joan's guidance, military and moral, came from a source she called "voices." All the blame of her trial was gathered up in this question, the nature of the voices. She began to hear them when she was twelve years old. They spoke to her from outside, commanding her life and death, her military victories and revolutionary politics, her dress code and heretical beliefs. During the trial Joan's judges returned again and again to this crux: they insisted on knowing the story of the voices. They wanted her to name, embody and describe them in ways they could understand, with recognizable religious imagery and emotions, in a conventional narrative that would be susceptible to conventional disproof. They framed this desire in dozens of ways, question after question. They prodded and poked and hemmed her in. Joan despised the line of inquiry and blocked it as long as she could. It seems that, for her, the voices had no story. They were an experienced fact so large and real it had solidified in her as a sort of sensed abstraction—what Virginia Woolf once called "that very jar on the nerves before it has been made anything."³⁸ Joan wanted to convey the jar on the nerves without translating it into theological cliché. It is her rage against cliché that draws me to her. A genius is in her rage. We all feel this rage at some level, at some time. The genius answer to it is catastrophe.

I say catastrophe is an answer because I believe cliché is a question. We resort to cliché because it's easier than trying to make up something new.

* F. Meltzer (2001), 119–21.

† V. Woolf (1927), 193.

Implicit in it is the question, Don't we already know what we think about this? Don't we have a formula we use for this? Can't I just send an electronic greeting card or Photoshop a picture of what it was like rather than trying to come up with an original drawing? During the five months of her trial, Joan persistently chose the term *voice* to describe how God guided her. She did not spontaneously claim that the voices had bodies, faces, names, smell, warmth or mood, nor that they entered the room by the door, nor that when they left she felt sad. Under the inexorable urging of her inquisitors she gradually added all these details. But the storytelling effort was clearly hateful to her and she threw white paint on it wherever she could, giving them responses like:

- ... You asked that before. Go look at the record.
- ... Pass on to the next question, spare me.
- ... I knew that well enough once but I forget.
- ... That does not touch your process.
- ... Ask me next Saturday.

→ And one day when the judges were pressing her to define the voices as singular or plural, she most wonderfully said (as a sort of summary of the problem):

→ *The light comes in the name of the voice.* *D. Sylvester*

"The light comes in the name of the voice" is a sentence that stops itself. Its components are simple yet it stays foreign, we cannot own it. Like Homer's untranslatable *moly*, it seems to come from somewhere else and it brings a whiff of immortality with it. We know that in Joan's case this turned out to be a whiff of herself burning. Let's pass on to a less dire example of the escapade of translation, but one that is equally driven by the rage against cliché—or, as the translator himself in this case puts it—"I want to paint the scream more than the horror." This you may recognize as a statement of the painter Francis Bacon in reference to his well-known series of portraits of the pope screaming (which are variations on a portrait of Pope Innocent X by Velázquez).

* D. Sylvester (1987), 48.

↑
= *Altiba*

Now Francis Bacon is someone who subjected himself to inquisition repeatedly throughout his career, most notably in a series of interviews with art critic David Sylvester, which are published in a volume called *The Brutality of Fact*. "The brutality of fact" is Bacon's own phrase for what he is after in a painting. He is a representational painter. His subjects are birds, dogs, grass, people, sand, water, himself and what he wants to capture of these subjects is (he says) their "reality" or (once he used the term) "essence" or (often) "the facts." By "facts" he doesn't mean to make a copy of the subject as a photograph would, but rather to create a sensible form that will translate directly to your nervous system the same sensation as the subject. He wants to paint the sensation of a jet of water, that very jar on the nerves. Everything else is cliché. Everything else is the same old story of how Saint Michael or Saint Margaret or Saint Catherine came in the door with a thousand angels around them and a sweet smell filled the room. He hates all that storytelling, all that illustration, he will do anything to deflect or disrupt the boredom of storytelling, including smudge the canvas with sponges or throw paint at it.

Francis Bacon does not invoke the metaphor of translation when he describes what he wants to do to your nerves by means of paint, but he does at times literally arrive at silence, as when he says to his interviewer, "You see this is the point at which one absolutely cannot talk about painting. It's in the process." In this statement he is making a territorial claim for the untranslatable, as Joan of Arc did when she said to her judges, "That does not touch your process." Two different senses of "process" but the same exasperated shrug toward an authority whose demands are unrealistic. One can sense this exasperation shaping Joan's public life—her military recklessness, her choice of men's clothing, her abjuration of heresy, her relapse into heresy, her legendary final words to the judges: "Light your fires!" Had silence been a possibility for her, Joan would not have ended up in the fires. But the inquisitors' method was to reduce everything she had said to twelve charges in their Latin language and their own wording. That is to say, their story of her solidified as the fact of the matter.[†] The charges were read out to her. She had to answer each with "Yes, I believe it" or "No, I believe it not." A yes or no question forbids a word to stop itself. Untranslatability is illegal.

* M. Peppiatt (1989), 53.

† F. Meltzer (2001), 124.

Stops and silence of various kinds, however, seem to be available to Francis Bacon within the process of his painting. For instance in his subject matter, when he chooses to depict people screaming in a medium that cannot transmit sound. Or in his use of color, which is a complex matter but let's look at one aspect of it, namely the edges of the color. His aim as a painter, as we have seen, is to grant sensation without the boredom of its conveyance. He wants to defeat narrative wherever it seeks to arise, which is pretty much everywhere, since humans are creatures who crave a story. There is a tendency for story to slip into the space between any two figures or any two marks on a canvas. Bacon uses color to silence this tendency. He pulls color right up to the edge of his figures—a color so hard, flat, bright, motionless, it is impossible to enter into it or wonder about it. There is a desolation of curiosity in it. He once said he'd like to "put a Sahara desert or the distances of a Sahara" in between parts of a painting.⁶ His color has an excluding and accelerating effect, it makes your eye move on. It's a way of saying, "Don't linger here and start thinking up stories, just stick to the facts." Sometimes he puts a white arrow on top of the color to speed your eye and denounce storytelling even more. To look at this arrow is to feel an extinguishing of narrative. He says he got the idea for the arrows from a golf manual.⁷ To know this makes me feel even more hopeless about understanding the story of his picture. Bacon has no interest in encouraging such hope; nor did Joan of Arc when her inquisitors asked, "What do your voices *smell* like?" and she answered, "Ask me next Saturday." Bacon extinguishes the usual relation of figure to ground, the usual passage of information at that place, as Joan extinguishes the usual relation of question to answer. They put a stop on the cliché.

Bacon has another term for this stopping: he calls it "destroying clarity with clarity."⁸ Not just in his use of color but in the whole strategy of his compositions, he wants to make us see something we don't yet have eyes for, to hear something that was never sounded. He goes inside clarity to a place of deeper refreshment, where clarity is the same and yet differs from itself, which may be analogous to the place inside a word where it falls silent in its own presence. And it is noteworthy that, for Bacon, this is a place of violence. He talks a lot about violence in his interviews. He gets asked a

⁶ D. Sylvester (1987), 56.

⁷ H. Davies (1975), 63.

⁸ G. Deleuze (2003), 6.

lot about violence in his interviews. He and his interviewers do not mean the same thing by this word. Their question is about images of crucifixion, slaughtered meat, twisting, mangling, bullfights, glass cages, suicide, half-animals and unidentifiable flesh. His answer is about reality. He is not interested in illustrating violent situations and disparages his own works that do so as "sensational." He wants to convey the sensation not the sensational, to paint the scream not the horror. And he understands the scream in its reality to lie somewhere inside the surface of a screaming person or a scream-worthy situation. If we consider his study of the pope screaming alongside the painting that inspired it, Velázquez' *Portrait of Innocent X*, we can see what Bacon has done is to plunge his arms into Velázquez' image of this profoundly disquieted man and to pull out a scream that is already going on there deep inside. He has made a painting of silence in which silence silently rips, as black holes are said to do in deep space when no one is looking. Here is Bacon speaking to David Sylvester:

When talking about the violence of paint it's nothing to do with the violence of war. It's to do with an attempt to remake the violence of reality itself . . . and the violence also of the suggestions within the image itself which can only be conveyed through paint. When I look at you across the table I don't only see you, I see a whole emanation which has to do with personality and everything else . . . the living quality . . . all the pulsations of a person . . . the energy within the appearance. . . . And to put that over in a painting means that it would appear violent in paint. We nearly always live through screens—a screened existence. And I sometimes think when people say my work is violent that from time to time I have been able to clear away one or two of the screens.⁷

Bacon says we live through screens. What are these screens? They are part of our normal way of looking at the world, or rather our normal way of seeing the world without looking at it, for Bacon's claim is that a real seer who looked at the world would notice it to be fairly violent—not violent as narrative surface but somehow violently composed underneath the surface, having violence as its essence. No one has ever seen a black hole yet scientists feel confident they can locate its essence in the gravitational collapse of a star—this massive violence, this *something* which is also, spectacularly,

⁷ D. Sylvester (1987), 82, 174–75; G. Deleuze (2003), 38–39.

nothing. But let us now shift our historical gaze to Germany at the turn of the eighteenth century and give our attention to a lyric poet of that time, who disappeared into his own black hole while trying to translate the color purple.

Our English word *purple* comes from Latin *purpureus*, which comes from Greek *porphyra*, a noun denoting the purplefish. This sea mollusk, properly the purple limpet or murex, was the source from which all purple and red dyes were obtained in antiquity. But the purplefish had another name in ancient Greek, namely *kalchē*, and from this word was derived a verb and a metaphor and a problem for translators. The verb *kalchainein*, "to search for the purplefish," came to signify profound and troubled emotion: to grow dark with disquiet, to seethe with worries, to harbor dark thoughts, to brood in the deep of one's mind. When the German lyric poet Friedrich Hölderlin undertook to translate Sophokles' *Antigone* in 1796, he met this problem on the first page. The play opens with a distressed Antigone confronting her sister, Ismene. "What is it?" asks Ismene, then she adds the purple verb. "You are obviously growing dark in mind, brooding deeply (*kalchainous*) over some piece of news" (*Antigone* 20). This is a standard rendering of the line. Hölderlin's version, *Du scheinst ein rotes Wort zu färben*, would mean something like "You seem to color a reddish-purple word, to dye your words red-purple." The deadly literalism of the line is typical of him. His translating method was to take hold of every item of the original diction and wrench it across into German exactly as it stood in its syntax, word order and lexical sense. The result was versions of Sophokles that made Goethe and Schiller laugh aloud when they heard them. Learned reviewers itemized more than one thousand mistakes and called the translations disfigured, unreadable, the work of a madman. Indeed by 1806 Hölderlin was certified insane. His family committed him to a psychiatric clinic, from which after a year he was released as incurable. He spent the remaining thirty-seven years of his life in a tower overlooking the river Neckar, in varying states of indifference or ecstasy, walking up and down his room, playing the piano, writing on scraps of paper, receiving the odd visitor. He died still insane in 1843. It is a cliché to say Hölderlin's Sophokles translations show him on the verge of breakdown and derive their luminous, gnarled, unpronounceable weirdness from his mental condition. Still, I wonder what exactly is the relation of madness to translation? Where does translation happen in the mind? And if there is a silence that

falls inside certain words, when, how, with what violence does that take place, and what difference does it make to who you are?

One thing that strikes me about Hölderlin as a translator, and about Francis Bacon as a painter, and for that matter about Joan of Arc as a soldier of God, is the high degree of self-consciousness that is present in their respective manipulations of catastrophe. Hölderlin had begun to be preoccupied with translating Sophokles in 1796 but did not publish *Oedipus* and *Antigone* until 1804. Judging his first versions “not living (*lebendig*) enough,” he subjected them to years of compulsive revision, forcing the texts from strange to more strange. Here is Hölderlinian scholar David Constantine’s description of this effort:

He warped the original to fit his own idiosyncratic understanding not only of it but also of his obligation in translating it. . . . Choosing always the more violent word, so that the texts are stitched through with the vocabulary of excess . . . he was also voicing those forces in his own psychology which, very soon, would carry him over the edge. And in uttering them did he not aid and abet them? It is the old paradox: the better the poet says these things, the better he arms them against himself. So well put, are they not irresistible?

Irresistible at least was the process of this violence. For it is remarkable that Hölderlin began at this time to revise also his own early work, and he went about it the same way, that is, he would scrutinize finished poems for the “not living enough” parts, then translate these into some other language, also German, that lay silent inside his own. As if he were moving along a line, ripping the lids off words and plunging his arms in, he met his madness coming the other way.

Yet it was not altogether a chance meeting. From early on Hölderlin had a theory of himself. This from a letter to his friend Neuffer in 1798, which begins with the sentence, “Livingness [*lebendigkeit*] in poetry is now what most preoccupies my mind,” then goes on to lucid analysis of his own balance of being:

* D. Constantine (2001), 8–11.

... Because I am more destructible than some other men, I must seek all the more to derive some advantage from what has a destructive effect on me. . . I must accept it in advance as indispensable material, without which my most inward being cannot ever entirely present itself. I must assimilate them, arrange them . . . as shadows to my light . . . as subordinate tones among which the tone of my soul springs out all the more livingly.*

This from a letter to Hölderlin's mother from his friend Sinclair in 1804:

I am not the only one—there are six or eight people besides me who have met Hölderlin and are convinced that what appears to be mental derangement is in fact nothing of the sort but is rather a manner of expressing himself which he has deliberately adopted for very cogent reasons.†

This from an 1804 review of his Sophokles translations:

What do you make of Hölderlin's Sophokles? Is the man mad or does he just pretend or is his Sophokles a veiled satire on bad translators?‡

Maybe Hölderlin was pretending to be mad the whole time, I don't know. What fascinates me is to see his catastrophe, at whatever level of consciousness he chose it, as a method extracted from translation, a method organized by the rage against cliché. After all, what else is one's own language but a gigantic cacophonous cliché? Nothing has not been said before. The templates are set. Adam long ago named all the creatures. Reality is captured. When Francis Bacon approaches a white canvas, its empty surface is already filled with the whole history of painting up to that moment, it is a compaction of all the clichés of representation already extant in the painter's world, in the painter's head, in the probability of what can be done on this surface. Screens are in place making it hard to see anything but what one expects to see, hard to paint what isn't already there. Bacon is not content to deflect or beguile cliché by some painterly trick, he wants to (as Gilles Deleuze says in his book about Bacon) "catastrophize" it right there on his

* E. Santner (1990), xxix.

† D. Constantine (1988), 116–17, 181.

‡ A. Fioretos (1999), 277.

canvas. So he makes what he calls "free marks" on the canvas, both at the beginning when it is white and later when it is partly or completely painted. He uses brushes, sponges, sticks, rags, his hand, or just throws a can of paint at it. His intention is to disrupt its probability and to short-circuit his own control of the disruption. His product is a catastrophe, which he will then proceed to manipulate into an image that he can call *real*. Or he may just hang it up:

DAVID SYLVESTER: You would never end a painting by suddenly throwing something at it. Or would you?

FRANCIS BACON: Oh, yes. In that triptych on the shoulder of the figure being sick into the basin, there's a whip of white paint that goes like that. Well I did that at the very last moment and I just left it.^{*}

Free marks are a gesture of rage. One of the oldest myths we have of this gesture is the story of Adam and Eve in the garden of paradise. Eve changes human history by putting a free mark on Adam's apple. Why does she do this? To say she was seduced by the snake or longing for absolute knowledge or in search of immortality are possible answers. On the other hand, maybe she was catastrophizing. Adam had just performed the primordial act of naming, had taken the first step toward imposing on the wide-open pointless meaningless directionless dementia of the real a set of clichés that no one would ever dislodge or want to dislodge—they are our human history, our edifice of thought, our answer to chaos. Eve's instinct was to bite this answer in half.

Most of us, given a choice between chaos and naming, between catastrophe and cliché, would choose naming. Most of us see this as a zero-sum game—as if there were no third place to be: something without a name is commonly thought not to exist. And here is where we may be able to discern the benevolence of the untranslatable. Translation is a practice, a strategy, or what Hölderlin calls "a salutary gymnastics of the mind,"[†] that does seem to give us a third place to be. In the presence of a word that stops itself, in that silence, one has the feeling that something has passed us and kept going, that some possibility has got free. For Hölderlin, as

^{*} D. Sylvester (1987), 94.

[†] D. Constantine (2001), 7.

for Joan of Arc, this is a religious apprehension and leads to gods. Francis Bacon doesn't believe in gods but he has a profound relationship with Rembrandt.

One of his favorite paintings is a self-portrait by Rembrandt. He mentions it in several interviews. What he says he likes about this portrait is that when you go close to it you notice the eyes have almost no sockets.* Perhaps appropriately, I have been unable to find a convincing reproduction of this portrait. It is one of Rembrandt's later, darker works, you can hardly make out the contours of the face against background shadow, yet it has a strange
 → power emanating from the all but socketless eyes. These eyes are not blind. They are engaged in a forceful looking but it is not a look organized in the normal way. Seeing seems to be entering Rembrandt's eyes *from the back*. And what his look sends forward, in our direction, is a deep silence. Rather like the silence that must have followed Joan of Arc's response to her judges ← when they asked her, "In what language do your voices speak to you?" and she answered:

→ *Better language than yours.*

Or like the silence that covers the final verse of a poem of Paul Celan's, which will be our penultimate example of the untranslatable. It is a poem written in praise of Hölderlin and refers to the private language he sometimes spoke during the last thirty-seven years of his life when he was out of his mind or pretending to be so. It is a poem that begins in a movement toward blindness but ends with two socketless eyes that seem to be seeing perfectly well into their own catastrophic little world.

Tübingen, Jänner
 Zur Blindheit über
 redete Augen.
 Ihre—"ein
 Ratsel ist Rein-
 entsprungenes"—, ihre
 Erinnerung an

* D. Sylvester (1987), 56–59; G. Deleuze (2003), 25.

schwimmende Hölderlintürme möwen-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauschenden Worten.

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt heute, mit
den Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.
("Pallaksch. Pallaksch.")

Tübingen, January

Eyes talked over
to blindness.
Their—"a
riddle is the purely
originated"—, their
memory of
swimming Hölderlintowers, gull-
whirredaround.

Visits of drowned joiners to
these
diving words:

Came,
came a man,
came a man to the world, today, with

the lightbeard of
 the prophets: he could,
 if he spoke of this
 time, he
 could
 only stammer and stammer,
 over-, over-
 againagain.
 ("Pallaksch. Pallaksch.")

→ This poem is puzzling. Let's focus on the riddles at the beginning and end. At the beginning is a quotation from Hölderlin's "The Rhine," which is a hymn to the Rhine River. "A riddle is the purely originated" is a sentence that can be read backwards or forwards: origin as riddle or riddle as origin. Whose origin this is, or whose riddle, we are not exactly told. The main action of the poem is a long conditional sentence in the subjunctive that seems to lament the powerlessness of language to speak of the times in which we live. A man who chose to struggle with this inadequacy—a prophet or a poet—would be reduced to stammering the same word over and over. Or perhaps further reduced to stammering something that is not quite a word.

According to people who visited him in his tower, Hölderlin invented the term *Pallaksch* and used it to mean sometimes yes, sometimes no. A useful term in that case. Poets like to invent useful terms, whether neologisms or old words deployed in new strange ways. Of course linguistic invention is a risk. Because it comes across as a riddle and poses the problem of pure origin: you cannot get behind the back of it, any more than you can find the source of the Rhine or see the sockets in Rembrandt's eyes or know the meaning of the gods' word *moly*. "Pallaksch Pallaksch" has to stand as its own clue, has to remain untranslatable. Paul Celan places it in parentheses as if he were closing the doors of his poem upon this silence.

To sum up. Honestly, I am not very good at summing up. The best I can do is offer a final splatter of white paint. As a classicist I was trained to strive for exactness and to believe that rigorous knowledge of the world without any residue is possible for us. This residue, which does not exist—just to think of it refreshes me. To think of its position, how it shares its position

with drenched layers of nothing, to think of its motion, how it can never stop moving because I am in motion with it, to think of its shadow, which is cast by nothing and so has no death in it (or very little)—to think of these things gives me a sensation of getting free. Think of it this way: here is an exercise, not exactly an exercise in translating, nor even an exercise in untranslating, more like a catastrophizing of translation. Let's take a small fragment of ancient Greek lyric poetry and translate it over and over again using the wrong words. A sort of stammering.

Ibykos, a lyric poet known for his love of boys, love of girls, love of adjectives and adverbs as well as a general pessimism, composed in the sixth century BC this poem about his own experience of Eros: he claims he is perpetually devastated by erotic desire while other people enjoy a more measured or seasonal reaction.

In spring, on the one hand,
 the Kydonian apple trees,
 being watered by streams of rivers
 where the uncut garden of the maidens [is]
 and vine blossoms
 swelling
 beneath shady vine branches,
 bloom.
 On the other hand, for me
 Eros lies quiet at no season.
 Nay rather,
 like a Thracian north wind
 ablaze with lightning,
 rushing from Aphrodite
 accompanied by parching madnesses,
 black,
 unastonishable,
 powerfully,
 right up from the bottom of my feet
 [it] shakes my whole breathing being.

(Ibykos fr. 286, *Poetae Melici Graeci*)

In woman, on the one hand,
 those contracts
 being purposed by change and falsehood,
 where lovers' images [forswear the persons that we were],
 and true deaths
 sleeping
 beneath true marriages,
 antedate.
 On the other hand, me
 thy vow hast not conquered.
 Nay rather,
 like that new-made Tomorrow,
 now disputing,
 now abstaining,
 accompanied by Love and his wrath,
 truly,
 not truly,
 if I would,
 if I could,
 [it] justifies my one whole lunatic escape.

(Ibykos fr. 286, translated using words from
 "Woman's Constancy" by John Donne)

At a cocktail party attended by known Communists, on the one hand,
 the subject
 being suitably paraphrased as Mr. & Mrs. Bert Brecht,
 where ten years of exile have left their mark,
 and beneath five copies of file 100-190707,
 Charles Laughton
 returning to the stage as Galileo,
 enters an elevator.
 On the other hand, of my name with a hyphen between Eugene and
 Friedrich
 the Bureau has no record.
 Nay rather,
 like the name of a certain Frenchman to whom Charles Laughton might
 send packages,

accompanied by an unknown woman
 who spoke to an unknown man,
 or accompanied by an unknown man
 who spoke to an unknown woman,
 and in the event that all the captions are not correct,
 please turn to page 307.

(Ibykos fr. 286, translated using words from
 Bertolt Brecht's FBI file #100-67077)

In your kitchen, on the one hand,
 bright corpses
 starting to stink of having an idea,
 where one of my legs [is]
 and beneath sooner or later
 the whole universe
 doesn't ring and won't work.
 On the other hand, I shouldn't think so.
 Nay rather,
 like a speck in the void,
 pacing to and fro,
 accompanied by the alarm,
 frankly,
 angrily,
 impatiently,
 not very convinced,
 [it] kisses me goodbye. I'm dead. (Pause.)

(Ibykos fr. 286, translated using words from
 p. 47 of *Endgame* by Samuel Beckett)

In the end, on the one hand, all those who sit behind us at the cash desks,
 being engaged in the most destructive and hopeless rebellion there could
 ever be,
 where everything human [has been betrayed]
 and
 beneath the burden of existence
 stock phrases,
 with a gentle indefinable smile,
 arouse suspicion.

On the other hand,
 one who is afraid should not go into the wood.
 Nay rather,
 like modern armies,
 accompanied by lightly spoken phrases in Czech or German,
 fearlessly,
 patiently,
 unfortunately,
 against myself,
 against my own limitations and apathy,
 against this very desk and chair I'm sitting in,
 the charge is clear: one is condemned to life not death.

(Ibykos fr. 286, translated using words from
Conversations with Kafka by Gustav Janouch, pp. 136–37)

At the excess fare window, on the one hand, the king's bakers,
 ditching old shepherds for new elephants,
 where east and west [cross north]
 and beneath black friars forbidden from barking in church,
 angels
 mind the gap.
 On the other hand,
 a multi-ride ticket does not send me padding southwark.
 Nay rather, like the seven sisters
 gardening in the British Museum,
 accompanied by penalties,
 tooting,
 turnpiked,
 hackneyed,
 Kentish,
 cockfostered,
 I am advised to expect delays all the way to the loo.

(Ibykos fr. 286, translated using stops and signs
 from the London Underground)

In hot snacks and appetizers, on the one hand, the soy, barbecue,
 Worcestershire or steak sauce,
 being sprinkled with paprika,

where a "browned appearance" [is desirable]
and beneath the magnetron tube
soggy crackers,
wrapped in bacon,
toughen.

On the other hand, a frozen pancake
will not crust.

Nay rather,
like radio waves,
bubbling,
spattering,

accompanied by you rubbing your hands together,
without venting the plastic wrap,
without rearranging the pieces halfway through,
without using the special microwave popper,
[it] will burn your nose right off.

(Ibykos fr. 286, translated using words from the owner's manual
of my new Emerson 1000W microwave oven, pp. 17-18)

Bibliography

- Archimbaud, Michel. *Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud*. London: Phaidon Press, 1993.
- Blanchot, Maurice. *Le Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- Constantine, David. *Hölderlin*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- . trans. *Hölderlin's Sophocles: Oedipus and Antigone*. Tarsset: Bloodaxe, 2001.
- Davies, Hugh M. "Bacon's 'Black' Triptychs." *Art in America* 63, no. 2 (March–April 1975): 62–68.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The logic of sensation*. Translated by Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003.
- Domino, Christophe. *Francis Bacon: Painter of a Dark Vision*. Translated by Ruth Sharman. London: Harry Abrams, 1997.
- Fioretos, Aris. *The Solid Letter: Readings of Friedrich Hölderlin*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtlicher Werke: Historisch-kritische Ausgabe*. Edited by Dietrich E. Sattler. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1975–2008.
- . *Hymns and Fragments*. Translated by Richard Sieburth. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Meltzer, Françoise. *For Fear of the Fire*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Peppiatt, Michael. "An Interview with Francis Bacon: Provoking Accidents, Prompting Chance." *Art International* 8 (Autumn 1989): 43–57.
- Page, Denys, ed. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- Pfau, Thomas. *Friedrich Hölderlin: Essays and Letters on Theory*. Albany: SUNY Press, 1988.
- Russell, John. *Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1971.
- Santner, Eric. *Friedrich Hölderlin: Hyperion and Selected Poems*. New York: The Continuum Publishing Company, 1990.
- Sylvester, David. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 1987.
- Warner, Marina. *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. New York: Vintage Books, 1981.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1927.

