

HOSPEDANDO ALMADA

NOTAS SOBRE A TRADUÇÃO ITALIANA DA OBRA DE ALMADA NEGREIROS

RESUMO

A “complexa simplicidade” da linguagem de Almada, impõe a necessidade de uma tradução capaz de trespassar para outra língua aquele efeito lúdico e de espontaneidade que é a seiva de obras como “Nome de Guerra” ou “A Engomadeira”. É, portanto, necessário tentar construir uma linguagem ‘nova’, embora nem sempre fiel à letra do original e que consiga refletir com leveza a espontaneidade do texto e o espírito do livro. Isto é, criar um idiolecto próprio para «hospedar» a obra de Almada em italiano: uma «hospitalidade linguística», diria Ricoeur, «em que o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber na sua própria morada de acolhimento, a palavra do estrangeiro».

PALAVRAS CHAVE

TRADUÇÃO | POÉTICAS | ORALIDADE | IDIOLECTO
| ESCRITORES ALÓFONOS

ABSTRACT

The typical “complex simplicity” of Almada’s style requires a particular translation, capable to transmit the spontaneity and playfulness which is the nourishment of works such as “Nome de Guerra” or “A Engomadeira”. So in order to easily express the essence of the book we need to create a “new”, specific speech — although not always literally loyal to the original. This means to create a proper idiolect to “host” Almada’s word into the Italian language: a kind of «linguistic hospitality», as Ricoeur says, «where the pleasure of dwelling in the other languages is balanced by the pleasure of receiving the foreign word at home, in one’s own welcoming house».

KEYWORDS

TRANSLATION | POETICS | ORALITY | IDIOLECT | ALLOPHONE WRITERS

ANDREA RAGUSA
MANUELE MASINI
Universidade Nova de Lisboa / FCSH-IELT



1. Prologo¹

Um dos eixos fundamentais do projecto cultural de Fernando Pessoa e da sua geração, consistiu na ideia da internacionalização do movimento e da promoção além fronteiras da nova literatura portuguesa (sobretudo em relação à Inglaterra, França e Espanha). Com a morte de Sá-Carneiro e de Pessoa e a dissolução do núcleo original do *Orpheu*, e apesar da obra de promoção dos presencistas, podemos dizer que este impulso de internacionalização torna-se fortemente limitado, e não será certamente favorecido por um regime cada vez mais fechado. Se olharmos para o panorama internacional, podemos notar que, a partir pelo menos dos anos '80, a obra pessoana ganha uma atenção excecional, produzindo porém aquele célebre “efeito sombra” de que muito já se falou. O interesse pela obra pessoana em Itália foi e é evidentemente enorme. Não se pode dizer o mesmo em relação aos outros autores de *Orpheu*, dos quais só Mário de Sá-Carneiro mereceu suficientes (mas nem sempre satisfatórias) traduções em italiano. O caso mais evidente é, porém, o de Almada Negreiros, que na Itália — ao contrário do que aconteceu na França — conta apenas com uma inadequada versão de *A Invenção do Dia Claro*, além de algumas traduções esporádicas em revistas ou colectâneas.

A “complexa simplicidade” da linguagem de Almada, impõe a necessidade de uma tradução capaz de trespassar para outra língua aquele efeito lúdico e de espontaneidade que é a seiva de obras como *Nome de Guerra* ou *A Engomadeira*. É preciso, portanto, tentar construir uma linguagem “nova”, embora nem sempre fiel à letra do original e que consiga expressar com leveza a espontaneidade do

texto e o espírito das obras. Com efeito, será necessário criar um idiolecto adequado para “hospedar” a obra de Almada em italiano: uma “hospitalidade linguística”, diria Ricoeur, “em que o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber [...] na sua própria morada de acolhimento, a palavra do estrangeiro” (Ricoeur 2005, 21).

2. “Inventar outra vez as palavras”: subsídios para a tradução da obra em prosa²

Tradução é mais que transplantação.

Antero de Quental

Ao abordar as questões relativas à tradução da prosa de Almada Negreiros para o italiano, irei utilizar como ponto de partida as observações feitas por João Barrento no ensaio *Modos de ler: tradução e ambiguidade*. O que mais me interessa nessa reflexão sobre a maneira de construir o texto traduzido é a importância que ali se dá ao *equilíbrio* entre “original” e “segunda escrita”, e portanto ao *equilíbrio* entre original e estrangeiro, a encontrar por meio de uma língua outra, contudo não literalmente nem literariamente estrangeira ao original. Derrida, sugere ainda João Barrento, chamou a isto de *traductibilidade*: não simples passagem de conteúdos de uma língua para outra (a que chamaremos, simplesmente, de *traduzibilidade*) mas princípio constitutivo e construtivo, que valorize o “sentido de afinidade e não de estranhamento das línguas”.

Não se trata de recriar o texto — como fizeram e fazem, por exemplo, alguns poetas-tradutores — mas de atribuir uma importância decisiva ao texto de partida, construindo,

¹ Por Andrea Ragusa e Manuele Masini

² Por Andrea Ragusa

mais do que uma *teoria*, um *método* conforme ao tipo de texto.

São particularmente interessantes duas sugestões presentes nesse ensaio e directamente relacionadas com a tradução da prosa de Almada Negreiros. A primeira ecoa as afirmações feitas por William Empson no livro *Seven Types of Ambiguity*:

Até a mais simples forma de ambiguidade, o simples trocadilho, pode ser visto como um exemplo de concisão e clareza, já que diz duas coisas numa só (Barrento 2002, 93).

A segunda afirmação, que julgo ainda mais própria no presente contexto, é a seguinte:

No texto literário a traduzir, a linguagem é como um grande campo arqueológico em que tudo ainda está por fazer. No meio desse amontoado de fragmentos e ruínas, em vários estratos que correspondem a uma ordem e se inserem num sistema que o tradutor terá de reconstituir ou fazer transparecer, a situação deste leitor é bem diferente da do jogo da leitura: ele encontra-se sempre, ou numa bifurcação, oscilando entre os apelos da dupla valência, da clivagem súbita do sentido, ou na angústia da encruzilhada, perante a pluri-valência, a explosão ou disseminação de sentidos. E tem de decidir-se, não pode ficar-se pelo devaneio (Barrento 2002, 95).

Ora, no caso da prosa de Almada, para “se decidir”, o tradutor, terá que se confrontar mesmo com essa *pluri-valência* do texto. É o caso da ânfora quebrada e dos cacos tal como enunciado por Benjamin: trata-se de juntar os cacos, para tornar a ânfora “simultaneamente superfície fragmentada e receptáculo”, não para dissimular os fragmentos, mas para reconstituir uma superfície que será forçosamente esburacada.

Vou propor alguns exemplos, a começar pelo título do romance *Nome de Guerra*. A expressão “nome de guerra”, que em português tem essencialmente o significado de nome “pelo qual uma pessoa se torna mais conhecida numa certa esfera de actividade”, vai gerar em italiano, digamos, um equívoco que, segundo julgo, não houve em outras traduções para línguas românicas, como é o caso do francês *Nom de guerre* e do castelhano *Nombre de guerra*, sendo justamente traduções literais do original, onde a significação da expressão, mesmo nos respetivos meios linguísticos, é idêntica, ou quase. Se quiséssemos aplicar a ideia de Benjamin, pela qual a presença do *outro* tem que ser mais forte e gerar uma estranheza maior, o título seria traduzido para o italiano “nome di guerra”. Contudo, neste caso, o italiano não permite uma justaposição tão imediata sem desnortear o leitor. A tradução literal “nome di guerra” — e, além do mais, no título — corre o risco de transmitir um cenário militar que de forma nenhuma é sugerido pelo título original do romance de Almada.

Na actualidade, seria razoável dizer, por exemplo, que Garibaldi, pela sua coragem, tinha recebido o “nome di guerra” Cleòmbroto, em homenagem a um imperador de Esparta: mas a mesma expressão não seria tão natural se referida a uma “Judite que não se chama assim”. Teremos que recorrer, portanto, a *Nome di battaglia*, título que, apesar de menos incisivo (pela falta da palavra “guerra”), todavia seria mais transparente em termos de significado. O “nome di battaglia” italiano, tal como o “nome de guerra” português, sugere um destino social e heróico, como é evidente, enquanto “nome di guerra”, na língua italiana atual, seria imediatamente associado a um contexto bélico, e não a uma personagem que, embora “heróica” do ponto de vista literário, nada tem a ver com a guerra propriamente dita. Eis o primeiro grande caco para reconfigurar o vaso: um título que obriga logo a resolver a *pluri-valência* do original, através da escolha de uma tradução que, apesar de mais lateral do que *literal*, como *Nome di battaglia*, poderá ser mais fiel à função que aquele título tem no texto de partida, tendo também em conta a preeminência que, neste caso, a reflexão sobre o “nome” e a relação com o objecto têm na hermenêutica do romance.

Tomarei outro exemplo para levantar mais umas questões que me parecem importantes, visando transformar a *pluri-valência* do texto original na *ambiguidade* que queremos “equilibrada” do texto traduzido. Um caso significativo, neste sentido, parece-me o de “desgraçador”, palavra-chave e título do quinto capítulo de *Nome de Guerra*. “Desgraçador” pode ser considerado como um substantivo denominai com prefixo negativo (des- + graça + or), com o significado de “responsável pela falta de graça ou pela perda

da graça, da elegância”, tal como substantivo denominai construído a partir de “desgraça”.

O cenário deste episódio — que parece funcionar, dentro do fluxo do texto, como um intervalo sagrado ou uma reflexão estética — é a cidade do Porto, aspecto não secundário se considerarmos que a acção do romance se desenvolve totalmente em Lisboa, representada como lugar de vício. A intenção de Almada, ao colocar este breve episódio desligado da narração e da acção propriamente ditas, parece ser a de *pintar* uma imagem, como se dissesse, sagrada (a elegância das mulheres no cais), a colocar dentro de uma parábola pictórica. Não, portanto, o relato fiel de um verdadeiro testemunho, mas uma “impressão violenta de cor”, usando as palavras do próprio autor. Ora, a partir deste amontoado de casas de várias cores, de “arcos em vez de portas” e de lojas “negras”, o pintor-narrador aproxima-se cada vez mais do pormenor, até contornar as mulheres que descarregam alguma coisa (“apetecia-me que fossem laranjas”, diz ele) do barco para o cais, com gestos “exactos e cheios de graça”. A *graça* surge como centro do quadro, como ponto de equilíbrio de todo o cenário: a graça das mulheres na prancha e no cais, e o equilíbrio (embora precário) do conjunto. “Desgraçador” é quem quebra a *graça* daquele todo, e é a palavra que o narrador, “nunca mais esquece”. Aliás, esta “metanarrativa” antecipa simbolicamente as sucessivas vivências de Antunes, pois a passiva “recusa” de Judite nua (capítulo x) revelar-se-á “falta de graça” e começo da “desgraça” do protagonista.

Se os tradutores espanhóis puderam utilizar “desgraçador”, já é diferente o caso do francês, onde

foi preciso recorrer à perífrase “faisreur de malheur”, perdendo necessariamente muita da imediatez da palavra “desgracador”. Para a tradução italiana optaria entre dois neologismos: “sgraziatore” ou “disgraziatore”. No primeiro caso mantem-se mais forte o sentido de “quebrador de graça” (valorizando o adjetivo “sgraziato”, referido directa e unicamente à falta de graça), enquanto no segundo conserva-se também a faceta de *desgraça*, *desastre*.

O recurso a esta linguagem que é espontânea só no resultado mas não no processo de construção do texto, é um problema que reaparece constantemente em cada obra de Almada. O tradutor, para “se decidir”, tem que jogar com as palavras, substituir, espalhar e voltar a reuni-las e fixá-las numa posição, como se fosse guiado pelas palavras de *A Invenção do Dia Claro*:

Agarrei uma mancha de palavras e espalhei-as em cima da mesa. Ficaram nesta posição.
(*A Invenção do Dia Claro*, 2005, 22)

Penso, por exemplo, nas notas de Italo Calvino à sua tradução de *Les Fleurs Bleues*, de Raymond Queneau, onde observava que “nada necessita tanto de cuidado e atenção quanto traduzir um efeito de espontaneidade” (Calvino 1965, 266): palavras que se poderiam aplicar sem dificuldades à tradução da prosa de Almada Negreiros. Contudo, tirando um certo tipo de ironia para com algumas personagens, a linguagem de Almada distancia-se bastante da oralidade original e dos trocadilhos de Queneau. O que mais parece aproximá-los é mesmo a vontade de montar e desmontar a

linguagem até evidenciar a crise do signo, tal como se expõe na *Invenção Dia Claro*:

Quando eu nasci, as frases que não-de salvar a humanidade já estavam todas escritas, só faltava uma coisa: salvar a humanidade (*Ibid.*, 13).

Irrei mostrar outro exemplo, desta vez relacionado com a utilização que Almada faz dos recursos típicos da fábula. Trata-se da frase que acompanha a narração de *O Kágado*: “Havia um homem que era muito senhor da sua vontade”. O imperfeito funciona aqui como na mais clássica fórmula inicial das fábulas, mantendo as suas características, tal como foram evidenciadas por Umberto Eco: *ser durativo* (sem nos colocar, portanto, num ponto preciso do passado) e *iterativo* (dar-nos a impressão que a mesma acção se pode repetir milhares de vezes), embora aqui o aspecto *iterativo* do verbo tenha um peso maior, por causa da preeminência rítmica que toda a frase tem no conjunto do conto. O problema, neste caso, está mais relacionado com o uso repetido da expressão “muito senhor da sua vontade”. “Senhor” é utilizado aqui no sentido de “dono”, “proprietário”, acepção que para um leitor italiano provavelmente não seria automático encontrar na palavra “signore”. Terei, portanto, que utilizar “padrone”. Posso traduzir “C’era un uomo che era molto padrone della propria volontà”. Ou então: “C’era un uomo che era molto padrone di se stesso”. Esta segunda frase parece-me mais natural, mesmo pela sua utilização na oralidade, mas tem o grande defeito de excluir o substantivo “vontade” que julgo muito importante manter: “C’era un uomo che era molto padrone della propria volontà” parece-me portanto a tradução mais razoável.

Este tipo de obstáculo lexical é muito próximo de outro que se encontra no subtítulo de *A Engomadeira*: “Novela vulgar lisboeta”. Aqui o problema é duplo, porque temos “novela” e temos “vulgar”. A palavra italiana “novella” remete ao termo na sua acepção original de “breve narração que acompanha essencialmente uma só personagem, através de uma história simples, exemplar e concluída”, enquanto o português “novela” corresponde mais ao italiano “racconto” ou até “romanzo”, na acepção actual. Se traduzir “novela vulgar” correria, ao menos, dois riscos: por um lado não transmitir plenamente a referência ao género literário da novela, por outro o risco de não fornecer a faceta *popular*, sendo que em italiano, na actualidade, o adjectivo “vulgar” não seria entendido na acepção de *frequente, comum*, ou *popular*, mas só como *ordinário*, no seu uso pejorativo. Em França, berço da novela moderna, a tradutora de *A Engomadeira* escolheu “Nouvelle ordinaire lisboète”. Em italiano terei que escolher “racconto popolare” ou “storia popolare”, onde o adjectivo “popolare”, transmite a antiga significação da palavra “vulgar”: isto é, do *vulgo*, do povo: “Storia popolare lisbonese” seria um subtítulo bastante fiel ao seu significado original.

Em muitos dos casos que acabei de expor, a linguagem de Almada Negreiros remete para um regresso à etimologia, aproveitando da *pluri-valência* que algumas palavras ou expressões têm na oralidade do português, como se ele quisesse pôr em prática o seu próprio postulado:

Nós somos do século d’inventar outra vez as palavras que já foram inventadas. (*Ibid.*, 20)

Aliás, diga-se de passagem, este recurso ao antigo, ao clássico, ao primordial, parece-me uma das características mais interessantes das figuras literárias que consideramos mais marcadamente “de ruptura”. Olham constantemente para o antigo, da língua e das formas: isto acontece já na Geração de 70, continua com o grupo de *Orpheu* e, mais tarde, na literatura da revista *Árvore*, nos surrealistas e até nalgumas prosas de Luiz Pacheco.

Por fim, há os trocadilhos, especialmente nos manifestos e em *K4 o Quadrado Azul*, entre os quais escolherei um exemplo simbólico, tirado do *Manifesto Anti-Dantas*.

Trata-se da expressão “merdariana aldantascufurado”. Aqui temos duas palavras construídas pela desconstrução e recomposição genial feita pelo autor através do substantivo “merda”, do nome “Mariana” e dos apelidos “Dantas” e “Alcoforado”. Este é, aliás, um dos momentos máximos da irreverência de Almada para com o autor da *Soror Mariana*. O apelido “Alcoforado”, na recomposição, ganha evidentemente outra valência, mesmo sem grandes alterações morfológicas: “Aldantascufurado” ecoa o apelido da freira (Alcoforado), mas ao mesmo tempo sugere “Dantas-cu-furado”, que, naturalmente, está ligado a “merdariana”. A tradução não poderá ter uma idêntica assonância, pois “cu” em italiano é “culo”, mas consegue veicular a irreverente ironia do ataque original. Ficaria portanto: “merdariana aldantasculoforato”.

Em conclusão, a *pluri-valência* linguística destes textos faz com que o tradutor tenha que atravessar, mais do que sobrevoar, o “grande campo arqueológico” da linguagem de Almada, visando uma tradutibilidade ideal dentro de uma tradutibilidade possível.

3. “As linhas com que Deus faz uma flor”: A poética da amizade e a tradução da poesia de Almada Negreiros³

Transcriber um texto é aprofundá-lo e, depois, esquecê-lo para reencontrá-lo à superfície da pele, reescrito numa tatuagem.

António Barahona

A tradução de poesia poderia ser definida como uma “devagaranosa alegria”, expressão que o poeta António Barahona me sugeriu ao falarmos de uma antologia da sua obra poética, que estou a preparar. Essa demora feliz, será também um gesto de recusa da aceleração do contemporâneo, marcando assim um discurso feito a dois (ou a “muitos”) sob o signo da amizade que a informa. Chamar-lhe-emos de poética da amizade. Qualquer tradução, pelo menos ao nível em que estamos a falar, é antes de mais nada uma poética, e uma poética partilhada. Mais ainda o será no caso de autores, como Almada Negreiros, que partilharam e nos ofereceram uma tão profunda atenção em relação a uma poética destinada a envolver todos os gestos que a representam, desde a escrita às artes, passando pela tradução propriamente dita. Se retomarmos a ideia benjaminiana de pura língua, juntando-lhe várias consequências que ela acarretou, veremos como em última análise *traduzir é escrever*, ou antes, *escrever é traduzir*. Para Benjamin a tradução (cf. Benjamin 1962) pode ser entre as coisas o gesto libertador que uma língua estranha, ou quando menos *outra*, opera no nosso próprio idiolecto. Operação que em

definitiva nos obriga à vertigem de uma viagem *mais além*, àquela pura língua, ou vazio da origem, que cada escrita presupõe. A tradução é parte de uma poética. Nessa linha de investigação, teremos ainda a complexa libertação do normativo, dada pelo uso da língua do outro, de que trata Derrida (cf. Derrida 2001), a metempsicose ou a alquimia da tradução sugerida (na senda de Valéry ou de Luiza Neto Jorge) por João Barrento (cf. Barrento 2002b), ou ainda a visão metafísica que, via Lukács (*Teoria do Romance*) e Benjamin (*A Tarefa do Tradutor*), Haroldo de Campos nos oferece do gesto tradutório (cf. Campos 2013), chegando a esta luminosa conclusão:

A filosofia, enquanto “problema do lugar transcendental”, nasce de uma fratura e aponta para uma “pátria arquétipa”, nostálgica da reconciliação na totalidade e homogeneidade do ser. [...] A essa tarefa de resgate cometida à filosofia, no Lukács de 1916, corresponde a tarefa libertadora da tradução como forma, no Benjamin de 1921. Tanto o tradutor como o filósofo se tornam prescindíveis no momento messiânico da transparência redentora, da plenitude da presença. (Campos 2013, 48)

Acrescentaríamos sem dúvida ao filósofo e ao tradutor, o poeta, e o poeta que cada tradutor e cada filósofo são. É importante salientar que este horizonte metafísico remete para uma visão profética, evidente em todos os autores citados, e — será necessário dizê-lo? — tão presente quer no seio do modernismo português (até nos casos menos suspeitos) quer em tudo o que lhe seguiria (e naquele surrealismo *sui generis* que em Portugal muito deve ao

³ Por Manuele Masini

Almada). Trata-se não apenas de um discurso fascinante, mas do cerne da questão, pois caso contrário poderíamos cair numa teorização pragmática que evita o coração das instâncias dos nossos. E a prática de uma tradução “média” não carece, creio, de teorias. Desenhar o horizonte em que se quis escrever a obra que queremos traduzir corresponde à adesão a uma poética, e este olhar retrospectivo é sempre um olhar *futurista*⁴.

Um dos aspectos mais interessantes da poesia de Almada Negreiros, como o foi para Fernando Pessoa se bem que numa direcção distinta, é a *alofonia*, ou ainda *aloglotia* ou *aloglosia* (muitas são as oscilações desta terminologia que se sobre põe a um conceito da linguística): em suma, a escrita numa língua outra, a inserção naquele monolingüismo do outro de que fala Derrida (Derrida 2001), numa palavra: a escrita *na língua do outro* (mais concretamente, para Almada, o francês e o castelhano). Se quisermos, até a heteronímia pessoana (que inclui a prática da tradução) não é outra coisa. Esta prática reflecte uma vontade de estranheza que evidentemente é constitutiva da linguagem almadiana até *em português*. É importante colocar esta questão desde o início, para ver como aquela dicotomia entre o princípio da afinidade e o princípio da estranheza, que deveria informar as estratégias do tradutor, pode respeitar a poética do autor. Trata-se de uma amizade hostil, se quisermos, de hostilidade e hospitalidade ao mesmo tempo, como poderíamos sugerir ainda com Ricoeur (Ricoeur 2005) ou acolhendo a etimologia destes termos, estudada por Derrida: o *hostis* é sempre o estrangeiro, aquele que se acolhe na nossa casa, o aquele que se combate (o hóspede ou o inimigo).

E talvez a tradução se pode construir justamente entre esta vontade de acolhimento (com o risco da incorporação) e a recusa, numa contínua tensão entre pólos. De resto, e fechamos aqui o *excursus* teórico, existe outro elemento indirectamente evocado e tão presente no nosso: a nostalgia da origem, e a busca “futurista” de uma pátria sem tempo, que passa pela libertação da norma e pela estranheza de uma linguagem agora sim cada vez mais nossa e do *outro de nós*, pois finalmente desvinculada do institucional. Essa nostalgia implica a valorização do inaudito, do nunca ouvido, do in-actual (note-se que assim nos colocamos novamente num plano metafísico). Até o *antigo* poderá actuar na linguagem do nosso, mas nela actuará sobretudo como inédito (de tão longínquo), infantil (infância da língua), e finalmente através da homenagem à poesia popular, junto com outros recursos de pura invenção (jogos de palavras e neologismos). Algo tão evidente em *A Invenção do Dia Claro* e que atravessa toda a obra almadiana, neste sentido precursora legítima do surrealismo (sobretudo de Mário Cesariny), em plena coerência: não nos esqueçamos o fundo gnóstico de Almada, e que se trata, no fundo, da sua própria resposta àquela saudade da origem de que falámos logo no início. Saudade e respostas que Almada partilha com a sua geração, ou até, para além de todas as diferenças, com a geração que com essa se entrecruzou: a dos saudosistas. Em Itália um autor tão fora do tempo e do lugar (não obstante toda a tentativa de classificação como um simbolista *sui generis*) como Giovanni Pascoli — ao longo de toda a sua poesia de registos tão vários, e no seu livrinho teórico *Il Fanciullino* [O Menininho] — será um dos maiores intérpretes desta

4 De um futurismo mais à António Vieira do que à Marinetti.

saúde tão futurista (a volta completa de uma revolução), e mereceu, neste sentido, um profundo estudo de Giorgio Agamben (Cf. Agamben 1996), em que o filósofo mostra quão convergentes possam ser istâncias poéticas aparentemente distantes. Nós chegamos, muito em teoria, a essa pura língua (adamítica), pela língua A (que pode não ser ou mesmo *não* é a língua *originária*), e dela (pura língua) nos movemos para uma nova forma — provisória — que por sua vez ainda busca a utopia da pura língua na utopia das suas formas. Isto é: abandonar o corpo (a prisão do corpo) para reconquistar outro corpo (outra prisão?), como diria Derrida, em evidente metempsicose.

Todos estes elementos permitem uma poética comparada, e antes de traduzir os poemas de um autor, é fundamental tentar traduzir primeiro a sua poética (operação tão virtual como virtuosa, mas sempre necessária). O princípio da estranheza remete para uma estética que certamente é a da vanguarda, ligando-a também, como vimos, a outras opções possíveis. A libertação da língua A (da língua aparentemente nossa mas em boa verdade instituída por uma autoridade e no sentido do exercício de um poder), operada pela língua B (do outro que somos), produz-se em Almada tanto na alofonia (que é a sua forma de tradução, e em que o autor escapa com maior agilidade à fixidade da gramática) quanto, em geral, na sua obra, que através desta torção também é submetida a um gesto libertador que a manipula. Abre o caminho em direcção à pura língua de Benjamin. Colocando um problema para o tradutor, que se resolve, na minha opinião, logo pela positiva, mas que não é coisa banal. Como reproduzir esta estranheza, como fugir do “gramaticalmente” correcto? Claramente imitando-lhe o gesto, clientes de

que o leitor, de qualquer maneira, sabe que está a ler uma tradução (ou re-criação), e considerando a hipótese de inscrever um eventual paratexto (e mesmo as anotações) *no interior do texto* (nosso e alheio) traduzido, isto para além da efectiva colocação na página. Não obstante teremos de aceitar que o plurilingüismo de origem perde-se, e é patente apenas no texto original que lhe pomos ao lado. Aqui a tradução (que não a re-criação) reconhece um dos seus limites: uma parcial mas constante dependência do texto traduzido, que *faz parte* dela e condiciona a sua leitura. Mas esta emergência teórica que nos ampara mais do ponto de vista de uma poética geral da tradução, nem sempre ajuda na luta contra limites que são muitas vezes intrasponíveis: quase sempre quanto mais simples é o problema, mais intrasponível será. Incluir a falha na obra será a única via, assim como é a única maneira de perpetuar o gesto de amizade que temos para com os autores (vivos ou mortos) com que privamos. A tradução cria a sua própria linguagem e essa é reconhecida como tal pelo leitor, no interior de qualquer sistema literário. Sendo, como quer Franco Fortini (cf. Fortini 2017) sempre uma língua do futuro, ou do desejo (optativa), a linguagem da tradução pode ser a linguagem do futuro de um passado, permitindo-nos de entrelaçar vários fluxos de amizade, e, no caso de Almada, de lhe fazer travar amizades virtuais que podem ser tanto historicamente coerentes, quanto *improváveis* e *inactuais*, mas neste sentido, talvez mais coerentes ainda. Assim permitirá ao tradutor de constituir um repertório almadiano italiano, que no meu caso beberá sobretudo a um Aldo Palazzeschi, futurista integral como o Almada, em alguns casos, mas vindo de um clima crepuscular-simbolista, e contando ainda



com uma eficaz vertente lúdica que remete a toda uma tradição popular; a um Alberto Savinio, com quem Almada partilha a ligação entre palavra e imagem, uma escrita quase surrealista *ante //iteram* e o gosto pela palavra nova até quando velha, gosto próprio do olhar infantil que vê tudo *sempre* pela primeira vez; mas ainda a um Corrado Govoni, que junta uma veia “rústica” e popular à poesia gráfica e futurista: desses autores tentar-se-á recolher um repertório métrico, prosódico, lexical e sintáctico, que acompanhará de perto a minha tradução e que desencadeará uma amizade impossível e postuma, “desde a origem”, na qual, em surdina, tentarei entrar com as minhas palavras. A poética comparada oferecerá as bases, ou melhor, permitirá encontrar as linhas que colocaremos no papel. Não teremos desenhado uma flor, talvez, mas as linhas da flor, lá estarão:

A FONTE	Há tanto tempo que nos juntamos, todas as noites, pra conversar!...	LA FONTE	Da tanto tempo noi ci troviamo, tutte le notti, per conversare!...
O LUAR	Tudo passou e há pra passar outra vez tudo sem respirar.	CHIAR DI LUNA	Tutto è passato e passerà ancora tutto Senza fiatare.
A FONTE	Tudo o que passa tem seu instante, só neste instante, é que passou. Ficam saudades dentro do peito mas o instante, esse passou.	LA FONTE	Quello che passa ha il suo istante, e in quell'istante esso si è dato. La nostalgia rimane in petto ma quell'istante È ormai passato. Quello che passa ha il suo istante: la nostalgia quel che rimane di quel passato.
A FONTE	Tudo o que passa tem seu instante, e as saudades é o que fica do que passou. [...]	LA FONTE	Quello che passa ha il suo istante: la nostalgia quel che rimane di quel passato. [...]

[Almada Negreiros,
AS TRÊS CONVERSAS DA FONTE COM O LUAR]

[tr. M. Masini]

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. 1996³. "Pascoli e il pensiero della voce", in Pascoli, Giovanni, *Il Fanciullino*. Milano: Feltrinelli.
- BARRETO, João. 2002. "Modos de ler: Tradução e ambiguidade", in *O poço de Babel: para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 83-100.
- BARRETO, João. 2002b. "A terceira voz: Quem fala no texto traduzido?" in *O poço de Babel: para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 106-122.
- BENJAMIN, Walter. 1962. "Il compito del traduttore", in *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, pp. 39-52.
- CALVINO, Italo. 1965. "Nota del traduttore", in Queneau, Raymond, *I fiori blu*. Trad. Italo Calvino. Torino: Einaudi, pp. 265-274.
- CAMPOS, Haroldo de. 2013. "Para Além do Princípio da Saudade — a teoria benjaminiana da tradução", in *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, pp. 47-59.
- DE ROSA, Stefano, ed. 1997. *Modernismo in Portogallo (1910-1940)*. *Arte e società nel tempo di Fernando Pessoa*. Firenze: Olshki.
- DERRIDA, Jacques. 2001. *O Monolinguismo do Outro ou a Prótese de Origem*. Porto: Campo de Letras.
- ECO, Umberto. 2000. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani.
- EMERSON, William. 1961. *Seven Types of Ambiguity*. Hammondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- FERRREIRA DUARTE, João. 1995. "The Power of Babel: 'Pure Language' as Intertextualization", in *Perspectives: Studies in Translatology*, II série, 5: 271-282.
- FORTINI, Franco. 2011. *Lezioni sulla traduzione*. Macerata: Quodlibet.
- RICOEUR, Paul. 2005. *Sobre a tradução*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Cotovia.
- ROMANO AIRES, Eleonora. 1988. *A vanguarda de Almada Negreiros: presença do futurismo italiano no modernismo português*. São Paulo: Torres Pereira & Machado Editores.

OBRAS DE ALMADA NEGREIROS

- Almada Negreiros, José. 2002. *Ficcções*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almada Negreiros, José. 2006. *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almada Negreiros, José. 2005. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almada Negreiros, José. 1988. *Nom de guerre*. Trad. Marie-Claire Vromans e Anne Viennot. Paris: Éditions de la Différence.
- Almada Negreiros, José. 2000. *L'invenzione del giorno chiaro*. Trad. Domenico Corradini Broussard e Franco Viliani. Pisa: ETS.
- Almada Negreiros, José. 2004. *Nome de Guerra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almada Negreiros, José. 2005. *A Invenção do Dia Claro*. Ed. fac-similada. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almada Negreiros, José. 2000. *Kd o Quadrado Azul*. Ed. fac-similada. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Almada Negreiros, José. 2008. *Nombre de guerra*. Trad. Sonia Ayena e David Santisabel. Córdoba: El Olivo Azul.