

O INTRADUZÍVEL NAS POÉTICAS DA DESCONFIANÇA

Olga KEMPINSKA*

- **RESUMO:** Ao buscar compreender o sentido e os motivos da intraduzibilidade, o presente estudo lança mão de uma compreensão positiva desse fenômeno. Investigando a importância de diversas poéticas da desconfiança, que desde o período das vanguardas históricas, sobretudo devido à revolução surrealista da compreensão do objeto, utilizaram a linguagem poética em seus aspectos concretos em uma luta política contra a agressividade do opressor, a reflexão transfere a desconfiança para o próprio fenômeno da traduzibilidade, assim como da onipresença da tradução no mundo contemporâneo. De fato, em diferentes contextos políticos e linguísticos, Angélica Freitas, Herta Müller e Stanisław Barańczak utilizaram os elementos da compreensão da noção de sistema em sua relação com o corpo humano para assinalar a ameaça subjetiva e o problema da despersonalização. O sistema da moda, descrito ainda no âmbito da semiologia estruturalista por Roland Barthes, análogo ao sistema dos objetos analisado por Jean Baudrillard, se torna um elemento dialógico das poéticas pós-vanguardistas da colagem e da fotomontagem, nas quais o Babel feliz afirmado pelas poéticas multilíngues corresponde a um erro feliz das poéticas do acaso. Chegando a modificar as conotações das partes do corpo, a moda no surrealismo se tornou uma componente de uma poética do horror.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Intraduzível. Sistema da moda. Subjetividade. Desconfiança. Surrealismo.

O choque causado pelas traduções de A brincadeira me marcou para sempre. Felizmente, mais tarde, encontrei tradutores fiéis. Mas também, infelizmente, menos fiéis...
Milan Kundera (2016, p.123-124).

*tenho pavor de festinhas
aparo as arestas da farsa
visto minha roupa nova
mas hoje não saio de casa*
Angélica Freitas (2006, p.44).

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Ciências da Linguagem GCL. Niterói – RJ - Brasil. 24210-200 – olgake@yahoo.com

Artigo recebido em 22/11/2020 e aprovado em 15/04/2021.

Introdução

Se a intraduzibilidade da linguagem poética remete à identidade entre a forma e a significação, ou seja à inabalável concretude que envolve as qualidades rítmicas da linguagem, assim como à ambiguidade intencional, ela não é contudo exclusiva. Gérard Genette, ao interpretar a tradução como uma dentre numerosas formas de intertextualidade, assinala a dificuldade de se traçar com exatidão a fronteira – quem sabe constitutiva da própria arte do traduzir – do traduzível: “[...] efeitos estéticos à parte e como mostraram muitas vezes os linguistas, desde Humboldt, cada língua tem (entre outras) sua divisão conceitual específica.” (GENETTE, 2010, p.66). Além disso, a própria linguagem cotidiana remete a uma expressividade intransponível, que se revela no discurso fraseológico frequentemente atrelado às metáforas do corpo humano. Para a reflexão sobre esses três casos da intraduzibilidade, a poética, a conceitual e a coloquial, vou recorrer antes de tudo às reflexões ensaísticas e poéticas dos escritores, que em diferentes situações existenciais – Brasil, Romênia, Alemanha e Polônia –, não raramente marcadas pela opressão política e linguística, insistiram na irredutibilidade da experiência humana em sua relação com a linguagem e com a cultura. A valorização da semiologia em seus aspectos da combinação de diferentes estruturas de significação, assim como da multiplicidade linguística é nesse sentido muito significativa. Pois o discurso resistente se revela como desconfiante em relação aos monismos ideológicos e aos monolinguismos. Sua heterogeneidade tem as fontes vanguardistas, sobretudo naquilo que tange à exploração das possibilidades do erro, do acaso e da situação surrealista do “objeto”.

Uma das vocações do intraduzível sendo a conservação da pluralidade linguística e cultural (CASSIN, 2004), a própria intraduzibilidade dos conceitos remete a um processo sem fim. A noção de língua materna, ao se tornar oficial, possui em primeiro lugar um sentido espacial, uma vez que “[...] operou enquanto mito a unidade significativa do território, conferindo-lhe um poder – mais nacional que linguístico – de unidade de troca entre os falantes e de barreira simbólica das fronteiras.” (DECROSSE, 1989, p. 21). A negociação da barreira simbólica acaba em alguns casos por afirmar a irredutibilidade do outro e de sua linguaem. Um dos melhores exemplos seja aqui talvez o discurso que desafia os limites éticos, a saber, o das expressões cotidianas, especialmente as obscenas: “Numa língua estrangeira, utilizamos as palavras obscenas mas não as sentimos como tais.” (KUNDERA, 2016, p. 142).

De fato, o Babel feliz significou em muitas épocas, quem sabe erradamente, a possibilidade de se traduzir, por exemplo, a palavra sagrada, tornando-a mais acessível, mais autêntica e mais direta. A própria culpa bebélica se transformava nessa imagem da traduzibilidade em uma culpa feliz, que assinalava o início da tarefa de uma reunificação redentora do “sentido” por meio da tradução. A inscrição da culpa nesse contexto primordial da reflexão acerca da irredutibilidade da alteridade linguística não deixa de ser significativa, senão assustadora. Um dos “sintomas” do intraduzível seria, de fato, a existência de diversos dicionários que, desistindo da contemplação de uma única língua,

ou de um único domínio temático, buscam inventariar as palavras e as expressões que desafiam a tarefa do tradutor¹.

O intraduzível da moda e a palavra alada de Angélica Freitas

No entrecruzamento entre o poético, o cotidiano e o conceitual, o sistema da moda, com suas linguagens, revela-se como um exemplo particular da intraduzibilidade. A profunda ambiguidade da moda remete ao fato de que ela confunde os regimes da vida e da morte, “defende os direitos do cadáver com relação ao vivo” (ROUANET, 1993, p.25). Tendo subvertido o universo da matéria e do material, a moda se torna um grande desafio semântico. Utilizando as energias da matéria viva da atualidade, a moda remete ao intraduzível. O manequim sendo o paradigma do maravilhoso surrealista, que diferentemente do fantástico, arbitrário, corresponde à verdade das emoções do ser humano, a moda ocupa um lugar exemplar na fronteira entre arte e vida, objeto e palavra. Muito importante a esse respeito de revela também o acaso objetivo vislumbrado por André Breton como a impressão de que um acontecimento pertence a duas séries de eventos: a real e a imaginária (i. e. inconsciente).

Assim, ao comentar a estrutura do signo indumentário, Roland Barthes (2009) ressalta justamente sua intraduzibilidade:

Essa natureza sintática do signo dá à Moda um léxico que não é simples: ela não pode ser reduzida a uma nomenclatura que forneceria equivalências bilaterais (e permanentes) entre um significante e um significado, ambos irredutíveis. Evidentemente, nem a língua é uma simples nomenclatura; esse seu caráter complexo decorre do fato de seu signo não poder ser reduzido a uma relação entre um significante e um significado, mas ser também, e talvez mais, um “valor”: o signo linguístico só é completamente definido, além de sua significação, quando comparado a signos similares: *lcarneïrol* e *lshéep*l, de acordo com o exemplo de Saussure, têm a mesma significação, mas não o mesmo valor. (BARTHES, 2009, p. 321, grifo do autor).

O valor sendo não raramente citado como uma das fontes da dificuldade de se encontrar os equivalentes interlinguísticos, surpreende, no caso da moda, justamente sua ausência. Pois é ela que remete ao caráter citacional dos estrangeirismos:

¹ Além do já citado trabalho editorial de Barbara Cassin sobre o vocabulário europeu das filosofias, traduzido no Brasil em 2018, que insiste na irredutibilidade da historicidade dos conceitos (CASSIN, 2018), mencionemos ainda outros dicionários: o de Howard Rheingold (1988), ainda dos anos 80, intitulado *They Have a Word for It*, que divide os intraduzíveis de acordo com as esferas da vida humana, tal um dicionário temático; o trabalho mais recente de Ella Frances Sanders (2014) *Lost in Translation*, que é um dicionário artístico ilustrado; o livro *In Other Words*, de Christopher Moore (2004), que divide os intraduzíveis em determinadas línguas; *Other Wordly*, de Yee-Lum Mak (2016), que lança mão de uma transposição ilustrativa lúdica. Várias publicações possuem, com efeito, uma dimensão lúdica, que visa a estimular a curiosidade dos leitores.

Ora, o signo de Moda se mostra definido fora de qualquer “valor”; pois, embora explícito (mundano), o significado nunca comporta uma variação de valor análoga à que opõe “carneiro” e “sheep”; o enunciado da Moda nunca extrai nenhum sentido de seu contexto; e, se implícito, o significado é único (é a própria Moda), o que exclui qualquer outro paradigma de significado que não seja o de *na-modal fora-de-moda*. (BARTHES, 2009, p. 321, grifo do autor).

Nem a sincronia curta do sistema que corresponde ao ritmo anual das coleções, nem o fato de que suas oposições sejam constantemente neutralizadas chegam a diminuir a complexidade da moda enquanto sistema fazendo parte do universo semiológico. A relativa arbitrariedade de seus signos que surgem rapidamente e por inteiro – e não sua mera imotivação –, corresponde à elaboração que se dá a cada ano no âmbito das revistas. Essa arbitrariedade se relaciona ao fato de o signo da moda ser subtraído ao tempo, tal como em uma língua que reinventa suas palavras, movendo-se sempre dentro da mesma estrutura. Assim, numerosas são no estudo de Barthes as palavras não traduzidas, que circulam tais quais: *shetland, tussor, tailleur, fashion-group, habillé, cloche, canotier, twill, foulard, pattern*, para citarmos apenas alguns exemplos. Ao comentar em uma entrevista sua primeira tentativa, que consistiu na abordagem da roupa realmente usada nas ruas e ao explicar a decisão de sua transformação em uma linguagem, Barthes (2013) assinala a duplicidade do sistema da moda que se divide em um código vestimentar e uma retórica relacionada à ideologia. É justamente a interpretação dessa “ideologia” que se revela muito difícil. Os intraduzíveis parecem, por sua vez, marcar um limite daquilo que de fato pode ser compreendido do sistema da moda.

Assim, por exemplo, na poesia brasileira, muitos estrangeirismos aparecem enquanto intraduzíveis nos poemas de Angélica Freitas, que lança mão das metáforas alimentares da leitura, combinando os nomes do cânone com as marcas do *fast-food*, tal o *Rilke shake*, mas também do vocabulário da indústria cultural e da moda, como no poema “a mina de ouro de minha mãe & de minha tia”². A maquiagem adquire a ambiguidade das técnicas do corpo femininas e determinadas pelas culturas, que se transformam em usos de produtos de marca, senão no nome da marca americana. De fato, ao buscar formular a teoria do sistema dos objetos, Jean Baudrillard (1968) assinalou os efeitos da marca, que corresponde à situação dos objetos dentro da estrutura econômica e da ordem técnica. Essas estruturas moldam a cultura humana e desvinculam as necessidades humanas dos sistemas dos objetos, que adquirem uma coerência própria, que pode ser comparada à de uma língua. Assim, as pessoas passam a se definir em relação aos objetos. De fato, por meio dos cortes internos do sistema, surgem as categorias dos objetos, que por sua vez determinam as categorias das pessoas, e nesse sentido, a função dos objetos é o controle do sistema social enquanto um todo. Como o resumiu Baudrillard (1968), todo produto digno desse nome possui uma marca, que chega por vezes a substituir o nome da coisa. Pois uma importante função da marca diz respeito à estimulação das conotações afetivas. O teórico descreve o vocabulário das marcas como desprovido da ordem de uma sintaxe, errático, no qual surge a questão – também cara à tradução –, a saber, a da fidelidade:

² Cf. Freitas (2006).

se chamava
ilha de feitoria
ou ilha do meio
onde as duas vendiam
cosméticos avon
chegavam de bote
motorizado
com fardos de produtos
batons rímeis perfumes
e sobretudo rouges
[...] (FREITAS, 2006, p. 31).

Ao afirmar a representação em termos femininos, em um discurso da heterogeneidade, Freitas se inscreve na dolorosa tradição do dizer oprimido pela violência simbólica. Evocando a concretude ambivalente da poesia rilkeana, que corroborou a analogia entre o anjo e o terror, a poeta brasileira investe essa metáfora da tarefa hermenêutica, que é também uma de traduzibilidade, de características eminentemente femininas. Não raramente, o sujeito lírico entregue à experiência da alteridade linguística em meio ao movimento urbano formula os comentários poéticos acerca da relação pós-paradisiaca e inextricavelmente babélica entre a linguagem e um alheamento do corpo, que se aproxima da radicalidade do horror:

ex
em latim
fora de

daí algumas criaturas
parecem ter sido

desentranhadas
de você

você passa na rua
e as reconhece

ei, ali vai minha
oitava costela!

era minha!

e apontava pra lacuna
no lado esquerdo

(cabe uma gaita
de boca)

olha só!
(FREITAS, 2006, p. 16).

A misoginia que se tornou uma das principais fontes do sofrimento feminino nas duas últimas décadas, revelou-se, de fato, cúmplice dos sistemas de opressão. A moda é nesse sentido muito ambígua por paradoxalmente valorizar justamente o feminino. Não mais inscrita na imagem do feminino clivada em opostos, característica do decadentismo e do dandismo, a misoginia do dia-à-dia na verdade desconhece o gênero, remetendo destarte à ignorância, senão à preguiça do individualismo genérico. Assim, Kundera, autor tcheco dissidente, sempre em uma situação de passagem entre línguas, incluiu o “misógino” entre os verbetes de suas palavras-chave, um dicionário pessoal cuja composição foi impulsionada pelo descontentamento com a tradução de suas narrativas em diferentes línguas: “Os ginófobos (misóginos) não se encontram apenas entre os homens mas entre as mulheres também, e existem tanto ginófobos quanto andrófobos (aqueles e aquelas que vivem em desarmonia com o *arquetipo* do homem).” (KUNDERA, 2016, p. 140).

A moda retorna enquanto intraduzível também na primeira estrofe do poema “ringues polifônicos”, que associa a heterogeneidade discursiva à pluralidade humana de uma multidão urbana dos inícios dos anos 2000. A silhueta alada do sujeito lírico reafirma a intertextualidade com a poesia de Rilke, o poeta do silêncio e da palavra ora concreta ora fugidia em meio à ameaça da coisificação do sujeito e de sua monstruosa metamorfose em simulacro (AGAMBEN, 2007), que afirmou seu bilinguismo, assim como a inaderência das palavras aos pensamentos e às coisas – e portanto sua intraduzibilidade –, publicando versos em francês:

País que cala, pois o canto d’água
é só um silêncio transbordante,
o silêncio entre palavras
que em ritmos vão adiante. (RILKE, 1978, p.114)³.

Esta noite minha alma acorda
o canto dos anjos da memória...
Uma voz, quase minha, atraída
por um silêncio em demasia, (RILKE, 1978, p.17)⁴.

³ “*Pays qui se tait, car le chant des eaux
n’est qu’un excès de silence,
de ce silence entre les mots
que, en rythmes, avancent.*” (RILKE, 1978, p.114, tradução nossa).

⁴ “*Ce soir mon cœur fait chanter
des anges qui se souviennent...
Une voix, presque mienne,
par trop de silence tentée.*” (RILKE, 1978, p.17, tradução nossa).

Ao trazer muitas marcas intertextuais dos limites do dizível da poesia rilkeana, o poema de Freitas indaga a experiência coletiva em seus aspectos “polifônicos” e enquanto investida pelas “línguas multifábulas”, recorrendo às rimas internas e às aliterações, que tem um efeito rítmico acelerador:

1. entre ringues polifônicos e línguas multifábulas
entre facas afiadas e o elevado costa e silva
entre dumbo nas alturas e o cuspe na calçada
alça vô a aventura na avenida angélica
e hoje de manhã trabalha e amanhã avacalha
a viação gato preto colando um chiclete
adams de menta no assento daqueles bancos de trás
entre ringues polifônicos e tênis alados
entre paulistas voadores e portadores esvoaçados
de baseados no bolso das calças jeans
entre o canteiro central da paulista e a vista do vão do masp
entre os que eu quero e os que queres de mins (FREITAS, 2006, p. 55).

Stanislaw Barańczak e a concretude da palavra pronta

O intraduzível entra em jogo também no contexto da poética da desconfiância em relação à opressão política que visa à uniformização do pensamento e à propagação de um discurso da teoria da conspiração. Assim, correspondendo à expressão “não ter papas na língua”, a fraseologia de “envolver em algodão” remete em polonês a um discurso direto, sem rodeios. Intraduzível enquanto expressão fraseológica que lança mão de uma imagem muito precisa do tecido, a expressão proverbial se deixa transpor, muito imperfeitamente, apenas por meio de uma explicação, no poema intitulado “Os proverbiais rodeios” (lit. “O proverbial algodão”), do poeta tradutor Stanisław Barańczak. Escrito nos anos 70, época da opressão totalitária na Polônia, o texto constitui um comentário poético acerca da mentira e da alienação linguística do sujeito, fazendo com que, na tradução, a palavra “rodeios” recupere apenas uma parte da significação de se dar as voltar em torno a algo:

Os proverbiais rodeios, que
segundo o estabelecido
deviam de servir – digamo-nos sinceramente, sem
os rodeios – principalmente
para que nada
seja
dito com rodeios,

atualmente
fazem parte do grupo dos textos muito na moda e procurados,

ainda que
(digamo-nos sinceramente)
encolha na lavagem
dos cérebros, e (BARAŃCZAK, 2014, p. 179, tradução nossa)⁵.

Lembrando-nos a conhecida expressão de Jacques Derrida (1987), podemos apenas dar as voltas em torno ao termo, sem conseguir nivelar a multiplicidade babélica. Notemos ainda que o eventual equivalente em português utiliza uma metáfora do corpo humano, introduzindo uma componente expressiva ausente do original, que faz justamente a elipse de tal forma de inscrição. Assim, na continuação do poema, o intraduzível se afirma no comentário sobre as características do material, o algodão, que também encolhe na lavagem (dos cérebros), como diz o poema. O poeta, que verteu para o polonês diversos textos de autores de língua inglesa, dentre os quais os de E. E. Cummings, descreveu sua própria poética da seguinte forma: a poesia deveria ser desconfiança. Pois quanto maior é o alcance de um meio de comunicação, tanto menos o leitor se sente instigado. Os diversos discursos buscam destarte impor as verdades únicas e submeter as subjetividades aos determinados valores, suscitando também um tipo de comportamento. A concretude específica da poesia faz com que ela seja uma forma de se testar o discurso e de se lutar contra a agressão:

⁵ *“Przysłowiowa bawełna, która
w myśl wcześniejszych założeń
miała służyć – powiedzmy sobie szczerze, bez
owijania w nią – głównie
do tego, aby w nią
niczego
nie owijać,

w chwili obecnej
należy do rzędu tekstyliów szczególnie modnych i poszukiwanych,

aczkolwiek
(powiedzmy sobie szczerze)
kurczy się w praniu
mózgów, i”* (BARAŃCZAK, 2014, p. 179).

Cito também a última estrofe do poema, intraduzível por motivo do jogo com o sentido literal da expressão fraseológica baseada em uma metáfora. No verso final, o poema reinventa a expressão fixa, propondo a metáfora de uma “língua de algodão”:

*“choć kłamstwo ma krótkie nogi, to i tak
wystają
spod przysłowiowej bawełny na dobry kilometr,
kiedy kłamstwo próbuje się skromnie ukryć pod
różowym płaszczykiem
bawełnianego języka”*

O pensamento individual é um pensamento desconfiado, crítico em relação às crenças coletivas, aos afetos e às histerias. O individualismo congênito desse gênero literário, ora sufocado ora novamente suscitado pelos poetas de diferentes épocas, torna-se hoje me dia uma nova chance para a poesia se tornar uma relação ativa ao mundo. (BARAŃCZAK, 2014, p.497, tradução nossa).

Usando os jogos com as partes prontas do discurso, Barańczak recorreu mais recentemente em seus poemas de amor⁶ à imitação das palavras compostas de sequências de ímãs presos na geladeira, especificando o tipo e a marca dos ímãs. O uso do poema-objeto torna intraduzível a totalidade do conjunto:

Figura 1 – Início do poema composto do jogo de palavras “*Magnetic Verse*”.

Alba lodówkowa

*skomponowana na drzwiach lodówki
z namagnesowanych wyrazów
wchodzących w skład zestawu „Magnetic Verse”™,
do nabycia w sklepach z upominkami*

1.

JESTEM	JAK	TA	LODÓWKA	
TY	JESTEŚ	JAK	TEN	MAGNES
TAK	PRZYCIĄGASZ	ŻE	JESTEM	GOTÓW
SUNAĆ	DOKĄDKOLWIEK	ZAPRAGNIESZ		

Fonte: Barańczak (2014, p. 482).

A palavra vê-se destarte recolocada em uma situação genuinamente surrealista de um objeto (que equivale ao ímã) e de vulnerabilidade simbólica, não livre do acaso cotidiano. Lembremos ainda a expressão “os campos magnéticos” muito importante na produção automática surrealista, que deu o título a um de seus textos inaugurais, de dupla autoria de Breton e de Philippe Soupault. Assim, longe de constituir um mero comentário, a poesia se transforma em ação, a começar pela manipulação do ímã, tal como o vislumbraram as vanguardas, que visavam a uma demolição da barreira entre arte e vida. A vocação da poesia sendo a concretude e a verificação do discurso uniformizado pelos sistemas de opressão, ela deve indagar a relação entre pensamento, linguagem e realidade justamente com o intuito da busca pela concretização do dito:

⁶ “sou como essa geladeira
você é como esse ímã
tanto você atrai que poderia
deslizar aonde você quiser” (BARAŃCZAK, 2014, p.482, tradução nossa).

Pois a característica inata (isto é, impossível de ser formada ou negligenciada) da poesia deve ser descrita como sua tendência ao concreto. A poesia sempre testa, experimenta, comparando os bons desejos com o estado dos fatos. “Como vocês vislumbram isso concretamente” – essa pergunta, que deve ser colocada mais frequentemente hoje em dia pelo poeta, que escuta com desconfiança os chamados gerais, os mitos nos quais tudo cabe, as descrições do mundo que evitam as dificuldades e que apagam os traços dos conflitos. (BARAŃCZAK, 2014, p.497-498, tradução nossa).

Assim, em sua descrição da função da poesia em 1970, Barańczak ressalta a importância de se evitar a equiparação entre a linguagem poética e a linguagem dos conceitos, que visa às verdades supostamente universais, e com isso traduzíveis, e que tende a desrespeitar a pluralidade das culturas. A pessoa concreta deve ser o horizonte da experiência representada por meio da linguagem poética. Como os surrealistas, que esgotaram os mitos explorando suas componentes temáticas de uma forma descontextualizada, subvertendo e recombinaando suas partes – assim como o fizeram com as partes das roupas e do “corpo” dos manquins –, chegando à situação surrealista da ausência do mito, Barańczak desconfia das narrativas sobre as questões profundas e a criação do mundo.

A colagem como a coragem da palavra em Herta Müller

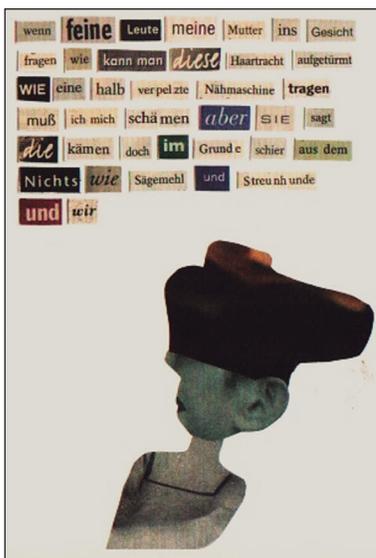
Nesse mesmo complexo contexto do Leste Europeu marcado tanto pelas influências orientalistas melancólicas quanto pelas tendências ocidentalistas, sempre em tensão, no Romênia, Herta Müller opõe a singularidade da forma da colagem pós-dadaísta à ubiquidade e à mesmice do sentido da linguagem humana oprimida pela didatura. Intraduzíveis, as colagens imitam “a palavra pronta” do jornal e da denúncia, seu anonimato se transformando na precariedade subjetiva, encenando o medo da quase-ausência do sujeito. A iconicidade do signo, importante na poética do caligrama e na poesia concreta, encontra um significativo respaldo na inscrição do gesto de se recortar os fragmentos do material. No fazer poético de Müller, marcado pelo bilinguismo da autora, algumas palavras chegam a ser escritas à mão. Assim, na edição polonesa dos poemas-objetos, a “tradução”, elaborada por Leszek Szaruga, visa apenas ao corpo da mensagem, assemelhando-se a uma transcrição de um caligrama, atal como praticada, por exemplo, nas edições dos textos de Guillaume Apollinaire:

só não mostre o quanto você está
nervoso fique calmo como uma
massa de bolo lá na frente
vai o policial (MÜLLER, 2013, p. 92-93, tradução nossa)⁷.

⁷ “*zeig nur nicht wie nervös du
bist bleib ruhig wie ein
Kuchenteig dort vorne
geht der Polizist*” (MÜLLER, 2013, p. 92-93).

quando as pessoas gentis perguntam na cara de minha mãe
 como se pode usar esse penteado erguido
 como uma máquina de costura um tanto surrada
 devo envergonhar-me mas ela diz
 elas decerto vieram apenas do
 nada como o farelo e os cães sem dono
 e nós (MÜLLER, 2013, p. 18-19, tradução nossa)⁸.

Figura 2 – Colagem “wenn feine Leute”.



Fonte: Müller (2013, p. 19).

Próximas também das fotomontagens surrealistas, as colagens de Müller assinalam a irredutibilidade da mensagem, que funciona nesse sentido quase como um objeto surrealista (o poema-objeto). Resultante tanto do acaso quanto da estrutura da vida inconsciente do sujeito, que no âmbito surrealista já se voltava contra a dominação da psicanálise preferindo os diversos limites culturais do sagrado, a fotomontagem corresponde à desafiante beleza do maravilhoso. Onírico, encontrado, interpretado ou intitulado, o objeto surrealista realiza o maravilhoso na medida em que impõe sua concretude à apreensão de um fruidor que experimenta a falta de algo. Essa falta diz

⁸ “wenn feine Leute meine Mutter ins Gesicht
 fragen wie kann man diese Haartracht aufgetürmt
 wie eine halb verpelzte Nähmaschine tragen
 muß ich mich schämen aber sie sagt
 die kämen doch im Grunde schier aus dem
 Nichts wie Sägemehl und Streunhunde
 und wir” (MÜLLER, 2013, p.18-19).

respeito às insuficiências de um “contexto”, que geralmente possibilita também a tradução, pois o objeto surrealista desafia a coerência da referencialidade.

Na realidade estruturada pelo sistema totalitário marcado pela crueldade e avesso a qualquer forma de vida imaginativa, no qual o fora-de-moda é um motivo de escárnio e no qual qualquer inadequação ao sistema é um pretexto de perseguição, a morte se vê comparada a um tecido. Essa comparação é confirmada pela imagem de uma peça de roupa que acompanha a colagem das palavras:

A morte é
uma fina calva
matéria vendida a metro.
Aproximadamente,
nos 176 diferentes
altos quartos esses – álamos
agora você mora (MÜLLER, 2013, p.106-107, tradução nossa)⁹.

Pois ainda no âmbito das vanguardas, uma das questões tematizadas por diversos poetas era a de um erro. Assim, por exemplo, o mais importante poeta da vanguarda polonesa, Julian Tuwim, escreveu o poema intitulado “Errata”, que ainda que seja traduzível, acaba por apontar para um importante recurso do limite da circulação dos discursos, a saber, para o erro, próximo nesse sentido da poética do acaso:

Na minha vida surgiu um erro gravíssimo:
Donde o texto riscado e o dessabor.
Por favor, corrijam:
No ano 40 de cima,
E sei lá no qual de baixo,
Onde se lê: desespero
Leia-se: amor.
(TUWIM, 1990, p. 20, tradução nossa)¹⁰.

⁹ “*der Tod ist
eine schmale
kable Meterware.
Grob geschätzt,
in den 176 verschieden
hohen Zimmern der – Pappeln,
wobnst du jetzt?*” (MÜLLER, 2013, p.106-107).

¹⁰ “*Do mego życia wkradł się błąd ponury:
Siąd ciemne miejsce i tekstu zawilość.
Proszę poprawić:
W 40 roku od góry,
A w którymś tam od ziemskiego dołu,
Zamiast: rozpacz
Powinno być: miłość.*” (TUWIM, 1990, p. 20).

Tendo se debruçado em sua obra sobre a relação entre a moda e a morte, assim como sobre os impactos estéticos de diversos simulacros e de diferentes simulações, Baudrillard associa a leveza à poética do fragmento, manifesto tanto nos estrangeirismos dos poemas de Freitas que interrompem a “fluência” do português brasileiro, nas palavras-íãs de Barańczak que deslizam na superfície do cotidiano, quanto nas palavras recortadas das revistas e remanejadas nas colagens de Müller. Em seu ensaio elaborado a partir dos fragmentos dos pensamentos, surge uma significativa referência à poética do horror:

Outra promessa dos fragmentos: só eles sobreviverão à catástrofe, à destruição do sentido e da língua – como as moscas na queda do avião, únicas sobreviventes porque ultraleves. Como os destroços nos vendavais de Edgar Poe: os meus leves caem mais lentamente no precipício. (BAUDRILLARD, 2000, p. 17).

Conclusão

Primeiramente aliado da psicanálise, depois desconfiante em relação ao niilismo de seus conceitos, o surrealismo raramente é considerado como um bojo dos intraduzíveis. O grupo impulsionado por Breton e movimentado pelas energias das personalidades muito diversas, valorizava um certo caos que contudo não se configurava no negativismo. Sua profunda interdisciplinaridade, que envolveu os conceitos de diferentes línguas e de diferentes domínios do saber, tendo como uma de suas últimas conquistas o universo do voodoo¹¹, chegou a reinventar a compreensão do “objeto”, colocado em uma situação “surrealista”. “É possível que a vida peça para ser decifrada como um criptograma [...]” (BRETON, 2007, p.103), observa o sujeito lírico de *Nadja*, propondo a substituição da tradução por uma atividade muito diferente, a saber, uma decodificação. Assim, o surrealismo, essa aventura no paraíso das ciladas, revelou também a profunda ambiguidade do universo da moda, que se situa no vão estético entre a indústria e o mundo da arte, sem realmente pertencer a nenhum desses regimes. Talvez tenha sido essa relativa autonomia do estatuto da moda que tanto fascinou os surrealistas, atentos às mais diversas formas do maravilhoso cotidiano. Sua leveza ostentada sem preocupação pela profundidade, sua superficialidade que chega a valorizar o brilhoso, seu materialismo e sua artificialidade frívola e até mesmo sua infidelidade em relação às exigências do mundo das marcas foram, de fato, por vezes utilizados em um sentido muito subversivo. Chegando a modificar as conotações das partes do corpo, a moda no movimento surrealista se tornou uma fonte de espanto, atualizado pelo âmbito da semiologia. A perturbadora concretude do objeto surrealista, leve, casual e contudo necessário, constitui, assim, uma fonte do intraduzível até os dias de hoje.

¹¹ Cf. André... (2021).

KEMPINS, O. The untranslatable in the poetics of distrust. **Revista de Letras**, São Paulo, v.60, n.2, p.121-135, jul./dez. 2020.

- **ABSTRACT:** *In seeking to understand the meaning and reasons of the untranslatability, the present study makes use of a positive understanding of this phenomenon. Investigating the importance of several poetics of distrust, that since the avant-garde period, especially due to the surrealist revolution of the understanding of the object, used the poetic language in its concrete aspects in a political fight against the aggressiveness of the oppressor, the reflection transfers the distrust to the phenomenon of translatability itself, as well as to the omnipresence of translation in the contemporary world. In fact, in different political and linguistic contexts Angélica Freitas, Herta Müller and Stanisław Barańczak used the elements of understanding the notion of system in its relationship with the human body to warn about the subjective threat and the problem of depersonalization. The fashion system, described in the context of the structuralist semiology by Roland Barthes, analogous to the system of objects analyzed by Jean Baudrillard, becomes a dialogical element of the post-avant-garde poetics of collage and photomontage, in which the happy Babel affirmed by the multilingual poetics corresponds to a happy error of the poetics of chance. By modifying the connotations of body parts, the fashion in the surrealist avant-garde became a component of the poetics of horror.*
- **KEYWORDS:** *Untranslatable. Fashion system. Subjectivity. Distrust. Surrealism.*

Referências

AGAMBEN, G. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de S. J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ANDRÉ B. Disponível em: <<https://www.andrebretton.fr/en/?fa=catalog>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

BARAŃCZAK, S. **Wiersze zebrane**. Cracóvia: Wydawnictwo a5, 2014.

BARTHES, R. **The Language of Fashion**. Translation of A. Stafford. Londres : Bloomsbury, 2013.

BARTHES, R. **O sistema da moda**. Tradução de I. C. Benedetti. São Paulo: M. Fontes, 2009.

BAUDRILLARD, J. **Cool Memories III** : Fragmentos 1991-1995. Tradução de R. Vasconcellos Tibúrcio. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

BAUDRILLARD, J. **Le système des objets**. Paris: Gallimard, 1968.

BRETON, A. **Nadja**. Tradução de I. Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- CASSIN, B. (Coord.). **Dicionário dos intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias. Organizado por Fernando Santoro e Luísa Buarque. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- CASSIN, B. (Org.). **Vocabulaire européen des philosophies**. Paris: Seuil&Le Robert, 2004.
- DECROSSE, A. Um mito histórico, a língua materna. *In*: VERMES, G.; BOUTET, J. (Org.). **Multilinguismo**. Tradução de T. Alkmin. Campinas: Ed.Unicamp, 1989. p.19-27.
- DERRIDA, J. Des tours de Babel. *In*: DERRIDA, J. **Psyché**: Invention de l'autre. Paris: Galilée, 1987. p.203-236.
- FREITAS, A. **Rilke shake**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segundo grau. Tradução de L. Guimarães et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.
- KUNDERA, M. **A arte do romance**. Tradução de Teresa B. C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MAK, Y.-L. **Other-Wordly**: words both strange and lovely from around the world. San Francisco: Chronicle Books, 2016.
- MOORE, C. J. **In other words**. Londres: Walker Books, 2004.
- MÜLLER, H. **Koláže**. Tradução de L. Szaruga. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- RHEINGOLD, H. **They have a word for it**: a lighthearted lexicon of untranslatable words and phrases. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher, 1988.
- RILKE, R. M. **Vergers suivis d'autres poèmes français**. Paris: Gallimard, 1978.
- ROUANET, S. P. **A razão nômade**: Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1993.
- SANDERS, E. F. **Lost in translation**: an illustrated compendium of untranslatable words from around the world. Berkeley: Ten Speed Press, 2014.
- TUWIM, J. **Miłość mnie szuka po mieście**. Varsóvia: Nasza Księgarnia, 1990.