

# UM LANCE DE DADOS: CONTRAPONTO À SINFONIA HAROLDIANA

Álvaro FALEIROS<sup>1</sup>

- **RESUMO:** Em 1975, Haroldo de Campos fez a mais conhecida tradução de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé para o português. Neste artigo analisamos a tradução e propomos alternativas para algumas passagens.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Haroldo de Campos. Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés* – tradução.

A publicação da tradução de *Um lance de dados* feita por Haroldo de Campos em 1975, é um marco, pois permitiu aos leitores brasileiros entrar em contato com uma das mais importantes obras da história da literatura em uma cuidada edição, acompanhada de notas e análises, em um livro onde é possível também reler uma parte importante dos poemas de Mallarmé em português.

Esse minucioso trabalho realizado por Haroldo de Campos, corresponde ao que Meschonnic (1982, p.130) considera uma boa tradução, que é para ele aquela que: “[...] em relação com a poética do texto inventa sua própria poética, e que substitui as soluções da língua pelos problemas do discurso, até inventar um novo problema, como a obra inventa”<sup>2</sup>. E é, justamente por inventar novos problemas que uma tradução acaba

---

<sup>1</sup> Universidade de Brasília, Brasília, DF. 70770-741. alvarofaleiros@terra.com.br

<sup>2</sup> Traduções minhas, salvo indicação.

por provocar uma outra ainda; questões em processo; sujeito e história que se reconfiguram.

Nas linhas que seguem comentamos algumas características da excelente tradução de Haroldo de Campos, o “Prefácio” incluso, propondo, também, alguns contrapontos a essa sinfonia; o que permitirá ao leitor colocar-se à escuta do texto mallarmeano e de sua tradução sob outros timbres.

## Notas ao prefácio e a sua tradução.

O *Lance de dados* foi, desde sua primeira edição, acompanhado de um prefácio, paradoxalmente introduzido por Mallarmé com um pedido para que fosse, logo após sua “inútil leitura”, esquecido. A presença deste prefácio é, contudo, parte do texto e revela-se um verdadeiro programa da “nova arte” poética, que o texto inaugura.

A tradução deste prefácio é, pois, uma indicação dos princípios adotados pelo tradutor na relação que estabelece com o texto. Haroldo de Campos dá uma indicação de seu projeto de tradução à tradução da expressão *mise en scène* – presente na importante sentença em que se fala das “subdivisões prismáticas da Idéia [... que] dura seu concurso”; *dans quelque mise en scène spirituelle exacte* é traduzida por “nalguma *cenografia* espiritual exata” por Haroldo de Campos; mas poderia ter sido traduzida por “em alguma *encenação* espiritual exata”.

Essa distinção, que aparece na primeira metade do prefácio ilustra a adoção de uma determinada postura. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*<sup>3</sup>, “cenografia” é, primeiramente, um termo de arquitetura que significa “arte e técnica de representar em perspectiva” e, em seguida, um termo

---

<sup>3</sup> Cf. HOUAISS; VILLAR, 2001.

do teatro que quer dizer “arte e técnica de perspectivar as decorações cênicas”, nos dois casos trata-se da arte de construir cenários, como o termo *scénographie*, em francês. Por outro lado, “encenação”, de acordo com o mesmo dicionário, é um termo do teatro que significa o “ato ou efeito de encenar (pôr em cena); espetáculo teatral, montagem, representação”. Não é por acaso que, em francês, *metteur en scène* é diretor de teatro.

Dá-se, pois, na tradução de Haroldo de Campos, destaque à “arte e à técnica” de se construir cenário sem que haja movimento, já na segunda possibilidade, o que se destaca é o “ato ou feito”, gesto que é montagem e espetáculo, talvez, sinfonia e ópera. Trata-se, neste caso, de estar em cena e não de constituir cenário. A noção de “encenação” abre, assim um campo semântico que tem desdobramentos importantes em outros momentos do texto, como na tradução de *récit*, que aparece em: *Tout se passe, par raccourci, en hypohèse; on evite le récit*.

O termo *récit*, no *Littré*, refere-se tanto a “relato” – *action de raconter une chose* –, quanto a “narrativa” – *dans l’art dramatique, la narration détaillée d’un événement qui vient de se passer*. A escolha do termo “relato”, feita por Haroldo de Campos, é bastante precisa e mais abrangente do que “narrativa”. Uma opção pelo termo “narrativa” se justificaria por uma vontade de salientar o campo semântico do teatro (e da ópera), central no poema e em seu prefácio, onde se fala em encenação, em verossimilhança e em ficção. Ficção disposta prismaticamente, como ocorre no mundo das Idéias, e não linearmente como, em geral, apresentam-se as Narrativas.

Na mesma sentença citada acima, em que há o termo *récit*, encontra-se a difícil expressão *par raccourci*, utilizada por Mallarmé, e que não aparece dicionarizada. No *Littré*, encontra-se *en raccourci*, com

o sentido de “em resumo”. *Raccourci* pode significar, também, “atalho”. No texto, permanece ambígua a expressão, pois pode tanto corresponder à leitura de Haroldo de Campos, de que “Tudo se passa, para resumir, em hipótese”, quanto à idéia de que “Tudo se passa, por atalho, em hipótese”. A diferença é que, na tradução de Haroldo de Campos, destaca-se a hipótese, e na segunda tradução, tudo o que ocorre passa por atalhos e em hipótese ou, quem sabe, em hipótese por atalhos; o que salienta as encruzilhada(s) do(s) percurso(s) de leitura do texto mallarmeano.

As encruzilhadas mallarmeanas são, com efeito, múltiplas e obrigam o tradutor a se posicionar, não só diante das grandes questões, mas, também, diante de alguns vocábulos, como *feuille*, traduzido por Haroldo de Campos por “página”. Entretanto, algumas linhas abaixo, Mallarmé utiliza o termo *Page*, em maiúscula, distinguindo-a de *feuille*. Na tradução de Haroldo de Campos as duas palavras distinguem-se apenas pela maiúscula. Para evitar esta repetição, uma opção é traduzir *feuille* por “folha”.

Em outros momentos, Haroldo encontra soluções importantes, como o sentido de *portée*, que remete à “disposição” do texto como se estivesse em uma pauta de música, ou de *retraits*, traduzido por “retrações”.

## **A tradução de *Lance de dados***

Haroldo de Campos (1996, p.36-39), em um texto, intitulado “Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do *Lance de dados* de Mallarmé”, vinte anos depois da primeira publicação de sua tradução, resume os critérios que adotou em sua transcrição – que ele chama de teoria radical da tradução poética – do *Lance de dados* a cinco:

- 1) o nível gráfico,
- 2) o grafo numerológico,
- 3) a retomada etimológica,
- 4) a macro-sintaxe,
- 5) as correspondências semântico-visuais.

Nas linhas que seguem, analiso cada um desses critérios e apresento, em alguns casos, novas propostas de tradução.

O **nível gráfico**, no caso de um poema como o *Lance de dados*, é evidente, uma vez que Mallarmé (1945, p.455) explicita, já no início do prefácio ao poema, que a disposição das palavras introduz como novidade o “espaçamento da leitura”. “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, chocam de início” e, mais adiante, informa: “A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e adjacentes, dita sua importância na emissão oral e a disposição na pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou o descer da entonação”. Desse modo, tanto a disposição espacial das palavras quanto os tamanhos e formas dos tipos gráficos são centrais no modo de significar do poema e devem, portanto, assumir configuração homóloga<sup>4</sup> em uma tradução que se queira poética. Este primeiro critério é, pois, pouco polêmico ainda que exija do tradutor e do editor uma enorme atenção.

Pode-se também notar que, ao referir-se à diferença dos caracteres como indicação da existência de um motivo preponderante, um secundário e adjacentes, Mallarmé assinala a existência de uma **macro-sintaxe**, outro dos cinco critérios de Haroldo

---

<sup>4</sup> Segundo Houaiss e Villar (2001), **Homólogo** é o que mantém com outro elemento similar uma relação de correspondência que pode ser de localização, de forma, de função. **Equivalentente**: que tem igual valor, força, peso, etc.

de Campos. Com efeito, Haroldo de Campos propõe uma excelente solução para a dupla negação do francês existente no motivo preponderante: UN COUP DE DÉS / JAMAIS / N'ABOLIRA / LE HASARD. Como o mesmo encontra-se disperso ao longo do poema, Haroldo traduz esse motivo da seguinte maneira: UM LANCE DE DADOS / JAMAIS / JAMAIS ABOLIRÁ / O ACASO. A repetição do advérbio de negação evita a introdução de um contra-senso grave no poema.

Há, contudo, momentos em que a macro-sintaxe pode criar pontos de tensão com a micro-sintaxe. No poema de Mallarmé o motivo preponderante e o secundário distribuem-se ao longo do texto, ramificando-se, assim, acabam por estabelecer outras redes de sentido com os elementos que se encontram na mesma página. Essa dupla função sintática é uma das características centrais do *Lance de dados*; topologia que rompe com a organização linear dos sentidos. Octavio Paz (1999, p.328), em *O arco e a lira*, sintetiza essa dinâmica da seguinte maneira: “[...] as frases tendem a configurar-se em centros mais ou menos independentes, à maneira dos sistemas solares dentro de um universo; cada raiz de frases, sem perder sua relação com o todo, cria um domínio próprio nesta ou aquela parte da página”. Um dos maiores desafios da tradução do jogo mallarmeano é, justamente, não perder de vista essa dupla dinâmica no poema, ou seja, estar atento às configurações próprias de frases e de páginas sem, contudo, perder a relação com o todo.

Um dos momentos mais críticos da tensão entre macro e micro-sintaxe é a tradução do motivo secundário: *Si / c'était / le Nombre / se serait*. E que foi traduzido por Haroldo de Campos da seguinte maneira: “Se / fosse / o número / seria”. Em uma análise macro-sintática, a tradução de Haroldo de Campos é inquestionável, natural. Entretanto, micro-sintaticamente o verbo *c'était* inicia uma

página e está distante da conjunção de condição *Si*. Nesse seu sistema solar próprio lê-se: *C'était / le Nombre / issu stellaire...*; que pode ser traduzido por: "Era / o Número / saída estelar... A dificuldade é que a conjunção *Si*, em francês, é seguida pelo imperfeito do indicativo e, em português, seguida do imperfeito do subjuntivo. A mudança de modo verbal produz, no sistema micro-sintático, um deslocamento aspectual relevante, pois o aspecto *indicativo* esvazia-se, intraduzível...

A tensão entre a autonomia dos sistemas das frases e a unidade do poema é um aspecto que pode orientar a discussão sobre um terceiro critério, talvez o mais polêmico dos cinco adotados por Haroldo de Campos, que ele chama de "**correspondências semântico-visuais**". Inspirado nos estudos formalistas, Haroldo de Campos concentra-se de modo obsessivo na busca de tais correspondências e faz destas o tema central de suas notas sobre a tradução. Uma descrição detalhada de todas as correspondências assinaladas por Haroldo de Campos seria por demais extensa. Basta, como ilustração, a tradução de *furieux* por "iroso", que Haroldo de Campos (1991, p.122) justifica assim:

IROSO, mais curto que "furioso", tem, figuradamente, o sentido de "tempestuoso", servindo admiravelmente ao contexto, onde *furieux* (elemento cinético, de tensão) contrasta com *étale* (apogeu estático). Gardner Davies: "Étale à présent, après l'orage, la mer est encore fouettée par le vent, blanche écume" (nível primeiro, literal, que não esgota, evidentemente, o leque plúrrimo do texto). Anagramatização: IrOSO / aBISmO / SOB.

A utilização de termos como "leque plúrrimo" e "anagramatização" são bons exemplos tanto da atitude

quanto do tom vanguardista e erudito que Haroldo de Campos adota, e que permeia não só sua análise, mas também suas escolhas tradutórias; escolhas estas por vezes controversas.

O critério das “correspondências semântico-visuais”, e a conseqüente busca de uma “equivalência rítmico-semântica” (CAMPOS, 1991) podem fazer com que uma supervalorização das aliterações e paronomásias – não que elas sejam irrelevantes – levem à destruição de seqüências semânticas significativas. Não se trata de sempre procurar a tradução palavra por palavra, mas, por exemplo, a disposição de determinados sinônimos ao longo de um texto pode ser importante na sua rede de significações. No caso do *Lance de dados*, desde o prefácio, a sinonímia é um recurso relevante, muitas vezes desconsiderado por Haroldo de Campos.

Assim, Mallarmé, nas primeiras linhas de seu prefácio, como já foi observado, ao referir-se à importância dos espaços em branco e ao novo espaçamento que propõe, observa que: “*un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet*”. Note-se que o termo *feuillet* foi traduzido por Haroldo de Campos por “página”. Entretanto, algumas linhas abaixo, Mallarmé utiliza o termo *Page*, em maiúscula, distinguindo-a de *feuillet*. Na tradução de Haroldo de Campos as duas palavras diferem apenas pela maiúscula; para evitar esta repetição, é possível traduzir *feuillet* por “folha”, uma vez que, no *Lance de dados*, *Page* é a folha dupla, a unidade de sentido nesse poema, segundo o próprio Mallarmé.

O empobrecimento quantitativo supracitado – para retomar as tendências deformantes de Berman (1999) – ocorre também na tradução do poema. Um exemplo importante é a variação que há entre *abîme* e *gouffre*. Termos que, levando-se em conta a possível motivação sonora do signo lingüístico, foneticamente

provocam efeitos distintos: o primeiro, iniciado pela vogal aberta "a" é menos sombrio que o segundo. Esta nuance de luz corresponde aos lugares que os termos ocupam no *Lance de dados*.

*Abîme* aparece uma vez, nas páginas iniciais, à esquerda, no alto, em letras maiúsculas. Este espaço superior, na folha esquerda é, ao longo do poema, ocupado por termos como: *Le maître; plume solitaire; issu stelaire; altitude* (o mestre, pluma solitária, saída estelar, altitude, respectivamente), todos termos mais ligados aos céus do que às profundezas. No caso de *Abîme*, ele é logo seguido do adjetivo *blanchi* (branco). Conforme Gardner Davies (1992, p.66-67), "Mallarmé escolhe a palavra *Abismo* (*Abîme*) para designar o conjunto do céu e da terra" e remete à seguinte passagem de *Igitur*:

...de l'Infini se séparent les constellations  
et la mer, demeurées, en l'exteriorité, de  
réciproques néants.

...do Infinito separam-se as constelações e  
o mar, que permanecem, na exterioridade,  
récíprocos nada.

No poema *A la nue accablante tu*<sup>5</sup>, a nuvem baixa e carregada confunde-se com a espuma do mar e, desse encontro surge:

...*Tout l'abîme vain éployé*  
...Todo o abismo vão aberto

Por outro lado, o termo *gouffre* aparece duas vezes, em caracteres minúsculos, em páginas centrais. Ambas as vezes, na parte inferior, à direita. Esses finais de página são, feita a exceção da última, ocupados por termos como: *fond naufrage, profondeur; tempête; brumes; parages du vague*.

---

<sup>5</sup> Cf. CAMPOS et al., 1991, p.76.

Note-se que *gouffre*, termo recorrente na obra de Mallarmé tanto em seus poemas como em sua prosa é, com frequência, associado a uma atmosfera sombria. *Gouffre* aparece, em Mallarmé (1945, p.15), já em seus primeiros poemas, como no ainda baudelaireano<sup>6</sup> *L'enfant prodige* em que descreve uma relação sexual com uma prostituta e que termina com a seguinte quadra:

*Là, ma sainte, enivré de parfums  
extatiques,  
Dans l'oubli du noir Gouffre et de  
l'Infini cher,  
Après avoir chanté tout bas de longs  
cantiques  
J'endormirai mon mal sur votre fraîche  
chair*<sup>7</sup>.

O aspecto sombrio de *gouffre* aparece também em *Lance de dados*, não só pelo fato de ocupar posição análoga na página a termos como *fond naufrage*, *profondeur*, *tempête*, *brumes*; *parages du vague*, mas pelo contexto em que se insere. Na sua primeira aparição, lê-se, na parte inferior: "...*quelque proche tourbillon d'hilarité et d'horreur / voltige autour du gouffre*"<sup>8</sup>; ou seja, em torno à voragem, volteia um turbilhão de hilaridade e de horror. Quanto à segunda ocorrência, ela surge na sentença: *Choit / la plume / rythmique suspens du sinistre / s'ensevelir /*

---

<sup>6</sup> O termo *Gouffre* é bastante utilizado por Baudelaire e, com frequência, aparece, na lírica de expressão francesa, ao invés de *abîme*.

<sup>7</sup> " Ali, minha santa, embevecida de perfumes estáticos, / No esquecimento da negra Voragem e do caro Infinito, / Depois de Ter cantado baixinho extensos cânticos / Adormecerei meu mal sobre sua carne fresca".

<sup>8</sup> "... algum próximo turbilhão de hilaridade e de horror / volteia em torno à voragem".

*aux écumes originelles / naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime / flétrie / par la neutralité identique du gouffre*<sup>9</sup>. Essa passagem permite uma aproximação com o *Abîme* – mar e céu – do início, entretanto, a neutralidade idêntica da voragem faz com que o cimo feneça, pois a voragem é espuma original onde a pluma sepulta-se; uma imagem regida pela morte.

Indiferente tanto à disposição espacial de *Abîme* e de *gouffre* quanto ao lugar distinto que ocupam no conjunto da obra de Mallarmé, Haroldo de Campos traduz as três passagens acima, respectivamente, da seguinte maneira: “o Abismo / branco / estanco / iroso”; “nalgum próximo turbilhão de hilaridade e horror / esvoaça em torno ao vórtice”; “Cai / a pluma / rítmico suspense do sinistro / sepultar-se / nas espumas primordiais / de onde há pouco sobressaltara seu delírio a um cimo / fenescido (sic) / pela neutralidade idêntica do abismo”. Ou seja, *gouffre* é traduzido uma vez por “vórtice” e outra por “abismo”. Desse modo, apaga-se, na tradução haroldiana, a sugestiva distinção existente entre *Abîme* e *gouffre*.

Sem refletir sobre a relação, também sonora, existente entre *gouffre* e termos como *fond*, *profondeur* e *brumes*, também localizados na parte inferior de outras páginas, Haroldo de Campos (1991, p.133), no que concerne a primeira aparição de *gouffre*, justifica sua escolha afirmando: “Vórtice traduz *gouffre* com a vantagem de aliterar com ESVOaça e ligar-se, ainda, a inDÍCIO VirGEm. O esvoaçar fica, assim, desenhado na página”. Quanto à segunda utilização, Haroldo (1991, p.139) comenta: “*Gouffre* é o mesmo *Abismo branco* da pág. 3. “Vórtice” ou outra palavra sinônima não me dariam as rimas toantes com CIMO e feneSCIdO, que abISMO favorece”.

---

<sup>9</sup> “Cai / a pluma / rítmico suspense do sinistro / sepultar-se / nas espumas originais / de onde há pouco sobressaltara seu delírio até um cimo / fenecido / pela neutralidade idêntica da voragem”.

As escolhas de Haroldo de Campos restringem-se, pois, ao sistema aliterativo de termos circundantes – e que nem sempre se encontram no poema de Mallarmé –, além de nem sempre considerar as redes semânticas que permeiam o universo do poema. Ele produz, dessa maneira, lindas melodias soltas que não acompanham necessariamente os movimentos da sinfonia que é o texto de partida. Enfim, parece surpreendente que um tradutor como Haroldo de Campos afirme categoricamente que "*Gouffre* é o mesmo *Abismo branco*" sem nem mesmo perguntar-se por que Mallarmé utilizou, nesse momento, o termo *gouffre* ao invés de *Abime* e, por um ensejo aliterativo, reduza a rede lexical do poema.

Há outro empobrecimento lexical considerável no texto e que se liga a um quarto critério de tradução adotado por Haroldo de Campos, o "grafo numerológico". Uma leitura atenta do *Lance de dados* é suficiente para que se compreenda que se trata de uma equação verbal – ao longo do poema, além dos próprios dados, que são um jogo de números, aparecem termos como *anciens calculs*, *unique Nombre*, *LE NOMBRE*, *se chiffra-t-i...* (antigos cálculos, único Número, O NÚMERO, decifrar-se-ia, respectivamente). Gardner Davies (1992, p.154-155) indica que o cômputo da equação é 7, o número da Ursa Maior, o Setentrião, constelação que é o próprio poema e que assume diversas configurações no texto. Haroldo de Campos (1991, p.142-143), atento aos cálculos, entre outras insinuações do número sete, assinala que, na página final do texto: "As 7 estrelas [...] reproduzem na página o gráfico sideral" e enumera os gerúndios (três estrelas da cauda), que se ligam à três estrelas-frases do corpo, por meio de uma estrela-frase intermediária (3+3+1), e acrescenta: "nas duas últimas linhas estelares do Poema, é ainda possível reconhecer a cifra da constelação: cada uma

delas tem sete palavras". Em sua tradução, Haroldo de Campos reproduz as mesmas equações.

Em uma passagem anterior, Haroldo de Campos (1991, p.137), cita que Décio Pignatari propôs uma chave para decifrar o enigma da frase *Si c'était le Nombre / Ce serait le Hasard* (Se fosse o Número / Seria o Acaso) que, foneticamente, pode também ser lido como *Si sept est le Nombre / Cesserait le Hasard* (Se sete é o Número / Cessaria o Acaso). A sugestiva leitura de Décio Pignatari, tão louvada por Haroldo de Campos, não o levou, contudo, a ressaltar outra homofonia; que introduz o Verbo – a palavra – na somatória da equação: "*un compte total en formation*".

Sobre a tradução desta última somatória Haroldo de Campos (1991, p.142) observa:

Usei *cálculo* em vez de "cômputo", por um óbvio argumento de eufonia; "conta" seria pobre semanticamente, contaminada como está a palavra por sua acepção mais cotidiana. *Calculus* em lat. Significa ainda "pedra de jogo", carreando esta conotação etimológica para o espaço de tautologia especular no qual o poema se inscreve ("azar", como já ficou dito, e assim o francês *hasard*, vem da palavra árabe que significa "jogo de dados").

O que Haroldo de Campos não destacou é que *compte* (cômputo, cálculo) em francês, pronuncia-se como *conte* (conto). Ora, o texto mallarmeano que está na origem do *Lance de dados* é *Igtur*, um conto inacabado de Mallarmé. Note-se, também, que, no "Prefácio", Mallarmé assinala: "A ficção aflorará e se dissipará, rápido, conforme a mobilidade do escrito, em torno das interrupções fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada. Tudo se passa, por atalhos, em hipótese; evita-se a narrativa".

Mallarmé deseja, pois, a ficção, ainda que evite a narrativa e que tudo não passe de hipótese. Assim, o seu “cálculo total” vai além do grafo numerológico, pois o que está em jogo é a “palavra total”; como se pode notar no parágrafo que conclui o famoso artigo *Crise de vers* (MALLARMÉ, 1945, p.368): “O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra (*mot*) total, nova, estrangeira à língua e como encantador, acaba com este isolamento da palavra (*parole*): negando, com um traço soberano, o acaso...”

Diante desse fato, reduzir o campo semântico ao repetir o termo “cálculo”, no verso *hors d’anciens calculs*, traduzido por Haroldo de Campos como “fora de antigos cálculos” – com a afirmação de que se trata de um “óbvio argumento de eufonia”, ainda acrescido de justificativas etimológicas, parece contestável; sobretudo, pelo fato de “cômputo” aproximar-se de “conto”: palavra total, pensamento que se lança e que nega o acaso. Com o intuito de produzir uma perfeita homofonia – tentativa de aproximação daquela existente entre *compte* e *conte* – é também possível traduzir *un compte total en formation* por “um contar total em formação”, ainda que a idéia de somatória em parte se dilua.

Há, ainda, o quinto e último critério haroldiano, a “retomada etimológica”. Em geral, na tradução do *Lance de dados*, este produziu um conjunto considerável de transformações que, por si só, valeriam um estudo detalhado. Analisamos aqui apenas dois exemplos que produziram, respectivamente, uma ambigüidade e um contra-senso, ausentes no poema de Mallarmé e que, inevitavelmente, acrescentam, ao já exigente texto mallarmeano, mais alguns problemas de leitura.

Em uma das páginas finais, lê-se no início os versos *C`était / le Nombre / issu stellaire*, aos quais já nos referimos; e que Haroldo de Campos traduziu-os como: “Fosse / o Número / êxito estelar”. Sua

justificativa para a tradução de *issu* por *êxito* é também de cunho “etimológico”. Primeiramente, Haroldo de Campos (1991, p.137) comenta que Gardner Davies interpreta *issu stellaire* como “obra iluminada, derivada do Fogo total” e, em seguida observa:

*Issu, e* significa: “precedente”, “descendente”, “oriundo”; e ainda: “saída”, “desembocadura”, “êxito”, “resultado”, “fim”. Escolhi *êxito* tanto pela configuração sonora, como pela proximidade etimológica, do lat. *Exitus* (saída), mantido no inglês atual *exit* (*issue* vem do ant. francês *issir*, sair). *Êxito* funciona ainda como réplica-negação de *hesito* (as hesitações constantes do Hamlet poeta).

Haroldo enumera três razões para sua escolha: configuração sonora, proximidade etimológica e “réplica-negação de *hesito*”. Primeiro, a configuração sonora em si é um argumento puramente subjetivo, uma vez que, em “saída”, a fricativa inicial [s] é surda como em *issu*, enquanto em “êxito” é sonora [z]. Segundo, a idéia de “réplica-negação” é criação do tradutor, pois não é fácil aproximar, em francês, *issue* de *hésiter*. Terceiro, e aí reside a questão etimológica, se *issu* vem do antigo francês *issir*, bastante próximo de “sair”, e do substantivo “saída”, o termo “êxito” é etimologicamente próximo de quê? Do latim? Do inglês? Enfim, de todos os significados que Haroldo de Campos dá para *issu*, o único que tem conotação de conquista é “êxito”; o que acrescenta uma dimensão de vitória, que não condiz com o “poeta Hamlet” que habita o poema, para quem a constelação é saída, não necessariamente vitória.

Em um segundo exemplo de “retomada etimológica”, Haroldo de Campos introduz, em português, um contra-senso, ao traduzir *le viellard vers cette conjonction suprême avec la probabilité*

por “o velho versus esta conjunção suprema com a probabilidade”. Qualquer leitor de língua portuguesa ao deparar com esta frase será levado a pensar que o velho está contra a conjunção suprema, pois o termo latino *versus* entrou em nosso vernáculo como marca de oposição. Haroldo de Campos, entretanto, atento ao fato de que *vers* significa, em francês, tanto a preposição “para” – sentido primeiro que assume no texto – quanto o substantivo “verso” – sem considerarmos os homófonos *ver* (verme), *vert* (verde), menos importantes no poema. Com o intuito de resolver o dilema e chegar a um termo carregado de significados análogos, Haroldo de Campos (1991, p.130) comenta:

Traduzi *vers* por *versus* no sentido latino “em direção a”, o que me permitiu preservar a ambigüidade com “verso” (do lat. *Versus*, sulco, renque de árvores, linha escrita, verso) ...pelo menos, como indicador de rotas, deixei aquele *versus* ambíguo marcando no semáforo a “conjunção suprema”.

O problema é que, mesmo se preserva a ambigüidade, a tradução acima acrescenta um contra-senso, a menos que o leitor mergulhe nas notas ou então seja um conhecedor de latim, isto é, a tradução modifica o sentido ao introduzir em um texto em português uma expressão latina, não com o significado que possui em português, mas com seu sentido latino.

É importante salientar que a questão que a tradução de *vers* suscita e a preocupação de Haroldo de Campos em encontrar um termo polissêmico ilustram aquela que é, provavelmente, a maior dificuldade enfrentada por um tradutor de poemas: o signo duplo. Em um texto linear, na maioria dos casos, pode-se, no momento de se traduzir a preposição *vers* optar, sem grandes danos, pelas preposições “rumo” ou “para”, entretanto, no *Lance de dados*, poema que introduz uma

importante ruptura com o próprio conceito de verso, por mais que o uso de *vers* seja sintaticamente com função prepositiva, o apagamento dessa ambigüidade representa uma perda considerável.

Diante do nó, uma outra solução que não exigisse do leitor um conhecimento do latim, mas que, de alguma maneira, produzisse ambigüidade análoga seria: “o velho **versar para** esta conjunção suprema com a probabilidade”. O verbo “versar” representa um acréscimo sintático, entretanto, significa tanto “passar de um local para outro” quanto “versejar”. Essa é mais uma tentativa que se acrescenta à história da tradução de *vers*; signo polissêmico que habita o universo literário.

Há, ainda, um último aspecto que provoca aquela que é, talvez, a mais constante transformação que a tradução haroldiana produz: o enobrecimento. Em uma das páginas centrais do poema, lê-se, nos últimos versos, *faux manoir / tout de suite / évaporé en brumes / qui impose / une borne à l'infini*<sup>10</sup>, traduzido por Haroldo de Campos por “solar falso / de súbito / evaporado em brumas / que chantava / um marco no infinito”. Quanto ao enobrecimento, a questão central é a escolha do verbo “chantar” para traduzir *imposer* (impor), termo corrente em francês. Haroldo de Campos (1991, p.137) comenta:

*Chantar*, “plantar uma estaca”, é usada em contexto de tomada de posse e demarcação, ilustrando bem a idéia de conquista efêmera, de *hubris* evanescente, que há nesta passagem do Poema. Fonicamente, prolonga roCHA... que CHAntava. A associação com “cantar” (o “canto das sereias” conduzindo à perdição) introduz uma conotação desejável. Usei o tempo

---

<sup>10</sup> “falso solar / súbito / evaporado em brumas / que impôs / uma borda ao infinito”.

verbal no imperfeito por motivo de eufonia, sem dano semântico.

Sem ater-se à questionável afirmação de que a passagem de um tempo perfeito para um imperfeito não causa “dano semântico” (o verbo em questão é *imposer!*), note-se que o verbo “chantar” é tão raro e específico que necessita de uma longa explicação na nota, e, na leitura, torna ainda mais opaco o já exigente texto mallarmeano. Além disso, trata-se de uma opacidade contestável, pois não se encontra no poema. Pode-se, desse modo, notar que a tradução haroldiana produz um texto ainda mais erudito e rebuscado do que o próprio texto mallarmeano, conhecido pela sua ambigüidade e opacidade.

Por fim, é importante salientar que compreender as escolhas tradutórias de Haroldo de Campos e situar-se em relação a elas exige uma consciência no que concerne a historicidade do traduzir. Para Haroldo de Campos, a tradução do poema deve ser criativa, potencializar as rupturas, sobretudo formais, que o texto a ser traduzido traz. Esse processo é coerente com a estética das vanguardas, das quais Haroldo de Campos, como um dos expoentes do concretismo, fez parte. Como assinala Octavio Paz (1999, p.580), em sua reflexão sobre *O ocaso das vanguardas*:

Os poetas da idade moderna procuraram o princípio da mudança: os poetas da idade que começa procuramos esse princípio invariante que é o fundamento das mudanças [...] A estética da mudança acentuou o caráter histórico do poema. Agora nos perguntamos, não há um ponto em que o princípio da mudança se confunde com o princípio da permanência?

Acredito que hoje os tradutores de poesia podem fazer-se a mesma pergunta que o poeta Octavio Paz se

fez. Talvez, não se trate mais de fazer da tradução uma arma na batalha contra um pretenso conservadorismo ou parnasianismo reinante, mas, sobretudo, fazer da tradução um instrumento de reflexão sobre o que está em jogo no ato de traduzir: um discurso produzido em uma determinada língua-cultura, que possui um ritmo singular pela relação que, nesse texto, se dá entre “o que é dito e o modo de dizê-lo”, e um desejo e/ou uma necessidade de reelaborar essa dinâmica discursiva em uma outra língua-cultura, geralmente em outro momento histórico, com o intuito de produzir um texto em que o que é dito e o modo de dizê-lo formem um corpo homólogo ao do texto de partida. Dessa maneira, penso, é possível contribuir para que a reflexão prossiga rumo a esse ponto em que o princípio da mudança se confunda com o princípio da permanência, ponto em que o discurso assume sua historicidade.

FALEIROS, Alvaro. A throw of dice: a counterpoint to the haroldian symphony. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.1, p. 11–30, jan./jun. 2007.

- **ABSTRACT:** *In 1975, Haroldo de Campos did the most famous Un coup de dés translation, from the Stéphane Mallarmé poem to Brazilian Portuguese. In this article, we analyze this translation and we propose alternatives to some passages.*
- **KEYWORDS:** *Haroldo de Campos. Stéphane Mallarmé. Un coup de dés – translation.*

## Referências:

BERMAN, A. **La traduction et la lettre ou l'Auberge du Lointain**. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

CAMPOS, H. Preliminares a uma tradução do Coup de Dés de Stéphane Mallarmé. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.119-147.

\_\_\_\_\_. Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do *lance de dados* de Mallarmé. In: COSTA, Luiz Angélico da (Org.). **Limites da traduzibilidade**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1996. p.29-39.

DAVIES, G. *Vers une explication rationnelle du coup de dés*. Paris: Corti, 1992.

HOUAISS, A; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MALLARMÉ, S. **Œuvres complètes**. Paris: Pléiade, 1945.

MESCHONNIC, H. **Critique du rythme**. Paris: Verdier, 1982.

PAZ, O. **Obras completas I**. Barcelona: Galáxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 1999.