

Álvaro Faleiros
Caroline Pessoa Micaelia
Edgar Rosa Vieira Filho
Henrique Provenzano Amaral
Maria Teresa Mhereb
Mateus Roman Pamboukian
(organizadores)



TRADUÇÃO
EM RELAÇÃO
ESPAÇOS DE
TRANSFORMAÇÃO

MERCADO®
LETRAS

**TRADUÇÃO
EM RELAÇÃO
ESPAÇOS DE
TRANSFORMAÇÃO**

Conselho Editorial

Alastair Pennycook
Allen Quesada
Ana Nery Damasceno Noronha
Ana Sousa
Antonietta Heyden Megale
Aparecida de Jesus Ferreira
Beatriz Gama Rodrigues
Carmen Jená Machado Caetano
Cátia Regina Braga Martins
Daniel Silva
Dllobia Santclair
Elaine Fernandes Mateus
Elkerlane Martins de Araújo
Fernanda Coelho Liberali
Joaquim Dolz
Kleber Aparecido da Silva
Lauro Sérgio Machado Pereira
Li Wei
Lynn Mário Menezes de Sousa
Gabriela A. Veronelli
Gisvaldo Araújo Silva
Manuela Guilherme
Reinildes Dias
Ofelia Garcia
Oseas Bezerra Viana Jr.
Paula Maria Cobucci Ribeiro Dias
Paulo Massaro
Renato Cabral Rezende
Rodriana Costa
Rosana Helena Nunes
Rosane Pessoa
Ryuko Kubota
Sávio Siqueira
Sweder Sousa
Tatiana Dias
Veruska Machado
Wilson Leffa
Viviane Resende

Álvaro Faleiros
Caroline Pessoa Micaelia
Edgar Rosa Vieira Filho
Henrique Provenzano Amaral
Maria Teresa Mherab
Mateus Roman Pamboukian
(organizadores)

TRADUÇÃO
EM RELAÇÃO
ESPAÇOS DE
TRANSFORMAÇÃO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Tradução em relação : espaços de transformação [livro eletrônico] / organização Álvaro Faleiros...[et al.]. – 1. ed. – Campinas, SP : Mercado de Letras, 2021.

ePub

Vários autores.

Outros organizadores: Caroline Pessoa Micaelia, Edgar Rosa Vieira Filho, Henrique Provinzano Amaral, Maria Teresa Mhereb, Mateus Roman Pamboukian.

Bibliografia.

ISBN 978-85-7591-596-7

1. Análise do discurso 2. Linguagem e línguas 3. Tradução e interpretação I. Faleiros, Álvaro. II. Micaelia, Caroline Pessoa. III. Vieira Filho, Edgar Rosa. IV. Amaral, Henrique Provinzano. V. Mhereb, Maria Teresa. VI. Pamboukian, Mateus Roman.

21-90575

CDD-418.02

Índices para catálogo sistemático:

1. Tradução e interpretação : Linguística 418.02

capa e gerência editorial: Vanderlei Rotta Gomide
preparação dos originais: Editora Mercado de Letras
revisão final dos autores
bibliotecária: Eliete Marques da Silva – CRB-8/9380

Publicado com verba da PROAP-CAPES do PPG
em Letras Estrangeiras e Tradução (PPG-LETRA/USP)

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:

© MERCADO DE LETRAS®

VR GOMIDE ME

Rua João da Cruz e Souza, 53

Telefax: (19) 3241-7514 – CEP 13070-116

Campinas SP Brasil

www.mercado-de-letras.com.br

livros@mercado-de-letras.com.br

1ª edição

2 0 2 2

FORMATO DIGITAL

BRASIL

Esta obra está protegida pela Lei 9610/98.
É proibida sua reprodução ou armazenamento
parcial ou total ou transmissão de qualquer
meio eletrônico ou qualquer meio existente
sem a autorização prévia do Editor. O infrator
estará sujeito às penalidades previstas na Lei.

SUMÁRIO

Apresentação A TRADUÇÃO EM RELAÇÃO – ESPAÇOS DE TRANSFORMAÇÃO	7
---	---

Parte I – Tradução em relação

NOTAS SOBRE TRADUÇÃO E RELAÇÃO	31
<i>Mauricio Mendonça Cardozo</i>	
TRADUÇÃO COMO RELAÇÃO: APONTAMENTOS SOBRE A REFLEXÃO TRADUTÓRIA NOS ENSAIOS DE ÉDOUARD GLISSANT	43
<i>Henrique Provinzano Amaral</i>	
A RELAÇÃO E O RELACIONAL PARA LER A PROSA DE MALLARMÉ HOJE: UMA ABORDAGEM (RE)TRADUTÓRIA	71
<i>Caroline Pessoa Micaelia</i>	
LEGIBILIDADE E VISIBILIDADE EM RELAÇÃO NA TRADUÇÃO DOS CAHIERS DE SIMONE WEIL.	105
<i>Thiago Mattos</i>	
TRADUÇÃO E DERIVAÇÃO: TRÊS OLHARES	135
<i>Mateus Roman Pamboukian</i>	

Parte II – Espaços de transformação

PROLEGÔMENOS PARA UMA
ONTOLOGIA DA TRADUÇÃO: PARTE I..... 165

Leandro T. C. Bastos

DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO E
DIRECIONALIDADE DOS FLUXOS
DE TRADUÇÃO: UM ESTUDO SOBRE
O ROMANCE TRADUZIDO NO BRASIL..... 199

Maria Teresa Mhereb

LES OIES SAUVAGES: UMA ABORDAGEM
ANTROPOLÓGICA, ANÁLISE E TRADUÇÕES..... 225

Álvaro Faleiros e João Daniel Martins Alves

DA PRÁXIS ANTROPOFÁGICA:
OSWALD DE ANDRADE SOB O
SIGNO DA TRADUÇÃO 245

Edgar Rosa Vieira Filho

WALLACE STEVENS E O USO DE GÊNEROS
PICTÓRICOS: AS NATUREZAS-MORTAS 269

Alessandro Palermo Funari

“RÉMI”: “A RITA” DE CHICO BUARQUE
REINVENTADA POR BÍIA KRIEGER 301

Raissa Conde Cassiano

AUTORIA..... 327

Apresentação
A TRADUÇÃO EM RELAÇÃO –
ESPAÇOS DE TRANSFORMAÇÃO

O grupo de estudos *Tradução em relação – espaços de transformação* foi criado com o intuito de agrupar pesquisadores da área de tradução da Universidade de São Paulo (USP) interessados em refletir sobre tensões e possibilidades atuais envolvendo as relações entre os estudos da tradução e outros campos do conhecimento. A adoção de uma perspectiva relacional, inerente ao campo do traduzir, amplia-se ao considerarmos os modos de atravessamento de nossa área com outras áreas afins, como filosofia, sociologia, música, pintura ou antropologia. A consciência de que boa parte das pesquisas desenvolvidas pelos membros do grupo articulava abordagens tradutórias com as de outras áreas levou à organização da primeira jornada do grupo em 20 de setembro de 2019. Durante esse frutífero dia de debates, foram apresentadas versões prévias dos textos agora aqui reunidos. Na ocasião eles foram comentados pelos professores Annita Costa Malufe, Luciana Carvalho Fonseca, Maurício Ayer e Roberto Zular, a quem agradecemos. A essas atentas leituras críticas somaram-se as nossas próprias, uma vez que cada um dos textos aqui reunidos, após a jornada, passou por discussão interna nos encontros do grupo ocorridos durante o ano de 2020. Estamos, pois, diante de ensaios escritos, comentados e reescritos ao longo de quase

dois anos de trabalho coletivo, acrescidos das instigantes “Notas sobre tradução e relação” do professor Mauricio Mendonça Cardozo, cujos trabalhos foram importante baliza para nossas discussões.

Como bem observa Cardozo em suas “Notas” especialmente escritas para este volume, pensar a tradução como relação é atentar para o modo como se estabelece uma *razão relacional*. Nessa perspectiva, se há tradução, há também uma *poiesis* da relação; há uma construção, um esforço relacional, que é um *trabalho de relação*. Esse trabalho, contudo, cujo resultado é um texto traduzido, nem sempre é produzido para ser lido “como tradução”. O pensador da tradução, porém, ao pressupor a tradução como *relação*, produz uma reflexão centrada no *acontecimento* da relação.

Esse acontecimento, como destaca Cardozo, encarna uma *cena do traduzir*. Essa forma particular de escrita-em-relação é *cena de produção* e é também *cena de leitura*. Na cena de produção [*poiesis* da relação], a escrita seria pautada sempre e necessariamente “pela singularidade de uma determinada relação”. Já na cena de leitura do texto traduzido, “trata-se de identificar o modo como essa construção relacional se permite ler na cena de leitura”. Outro aspecto destacado por Cardozo é o fato de, como acontecimento da relação, a tradução não se dar num tempo único e homogêneo, mas nos tempos múltiplos e heterogêneos das cenas de produção e recepção.

Nesse acontecimento que é a tradução como relação, conforme Cardozo, “o outro tem lugar como limiar”. Assim, o outro, em sua alteridade, não é nunca mera projeção de um nós: “o outro *também* é para além de nós mesmos, o outro é também um outro – que se nos impõe, em alguma medida (ou melhor: em sua medida), de modo incomensurável, intransitivo”. Estamos diante do tempo de um movimento de *espaçamento* (écart), capaz de romper com os efeitos de um regime de indistinção do outro. Em sua brilhante tradução de écart, conceito caro a François Jullien, citado em epígrafe no início das “Notas”, por *espaçamento* [diferentemente de outras traduções

que optaram por “defasagem” ou “distanciamento”], Mauricio Cardozo destaca o fato de a relação se construir como espaço: “não como um espaço físico, dimensional, extensível, mas, sim, na liminaridade de um espaço acontecimental, como um “ter lugar”, uma ocasião possível de convivência – um espaço do ethos, ético”.

A síntese de Mauricio Mendonça Cardozo de suas reflexões sobre tradução e relação se vincula de modo mais direto com os artigos reunidos na primeira parte deste livro, que chamamos precisamente de “Tradução em relação”. No primeiro desses estudos, intitulado “Tradução como Relação: apontamentos sobre a reflexão tradutória nos ensaios de Édouard Glissant”, Henrique Provinzano Amaral convive com este acontecimento que é a “reflexão tradutória” na ensaística do filósofo e escritor martinicano Édouard Glissant (1928-2011). Autor nascido e crescido na ilha caribenha da Martinica, no arquipélago das pequenas Antilhas, Glissant teve contato, desde cedo, com uma multiplicidade de línguas, sobretudo o francês e o crioulo, línguas de sua ilha, bem como o espanhol, o inglês, o francês e os outros crioulos das ilhas vizinhas. Essa experiência o leva a adotar o princípio de escrever de maneira multilíngue no interior de uma única língua, dado que “o multilinguismo não supõe a coexistência das línguas nem o conhecimento de várias línguas, mas a presença das línguas do mundo na prática de sua própria língua”.

Coerente com esse entendimento, Glissant acaba dedicando apenas nas décadas de 1990 e de 2000 algumas reflexões a respeito da tradução. Mesmo se esparsos, como bem nota Amaral, esses ensaios têm suscitado crescente interesse nos Estudos da Tradução, dentro de fora do país. Os dois motivos principais desse interesse seriam: a) a importância conferida à tradução e à figura do tradutor nessas passagens glissantianas a eles dedicadas; b) o modo como esses temas se colocam em diálogo com outras noções matriciais do pensamento do autor, tais como a de *Relação* [*Relation*] e de *crioulização* [*créolisation*].

É na conferência “Línguas e linguagens” de Glissant que Amaral encontra sua chave. A ideia de multilinguismo e de coexistência no interior de uma mesma língua se vê ampliada quando Glissant afirma que “da mesma forma que o escritor realiza essa totalidade, doravante, através da prática de *sua* língua de expressão, o tradutor manifesta essa totalidade através da passagem de *uma* língua para a outra, sendo confrontado com a unicidade de cada uma dessas línguas” (Glissant 1995[2005, p. 55]). Nessa forma particular de escrita-em-relação, descrito aqui como confronto, prossegue Glissant “a linguagem do tradutor age como a crioulização e como a Relação no mundo, ou seja, essa linguagem produz imprevisível”. Como bem lembra Amaral, é o imprevisível do encontro que distingue a crioulização da mestiçagem. Na crioulização há produção de linguagem [Glissant fala de uma linguagem caribenha que atravessaria e estaria para além das línguas falada na região], havendo, portanto, *poiesis*, pois se trata, como na tradução, da produção de algo que não existia anteriormente.

Quanto à ideia de Relação [com ‘r’ maiúsculo] glissantiana, aponta Amaral, “se é difícil (talvez impossível) defini-la – e o próprio autor joga com essa dificuldade, ao escrever, por exemplo, que ‘[a] ideia de relação não preexiste (à Relação)’, ela não deve ser subestimada em favor apenas da crioulização”. É partindo de uma leitura comparativa entre a ideia de *Relação* em Glissant e de *relação* em Cardozo — atravessando ambas com reflexões sobretudo a respeito de Water Benjamin e de Antoine Berman — que Amaral vai, por aproximações e espaçamentos, tensionando essas compreensões, vislumbrando limiares, reconhecendo no “outro” sua opacidade [se pensarmos com Glissant] ou sua intransitividade [se pensarmos com Cardozo]. Impossível resumir em poucas linhas todos os caminhos percorridos nos “Apontamentos” de Amaral, cujo caráter abertamente processual instiga a continuarmos acompanhando a pesquisa por vir, cujas sementes aqui lançadas prometem bons frutos...

“A relação e o relacional para ler a prosa de Mallarmé hoje: uma abordagem (re)tradutória”, de Caroline Pessoa Micaelia, como se nota no título, também dialoga de modo mais direto com as inquietações de Cardozo. Nele são exploradas algumas possibilidades (literárias, críticas, (re)tradutórias) para um pensamento sobre a *relação* na obra em prosa de Mallarmé com vistas a investigar de que forma um olhar de conjunto conseguiria aprofundar aquilo que, num primeiro momento, poderia parecer uma simples recorrência terminológica.

Para tanto, a autora busca primeiramente comentar a ideia de relação na recepção mallarmeana dos últimos 20 anos, com foco nas pesquisas de Pascal Durand e de Bertrand Marchal. De Pascal Durand, Micaelia retoma, por exemplo, a passagem em que destaca que “o pensamento relacional [*pensée relationnelle*]” de Mallarmé “convoca uma leitura relacional [*relationnelle*] dos textos nos quais esse pensamento se elaborou” e “atenta, tanto à lógica de sua argumentação e de seu agenciamento retórico, quanto às relações [*rappports*] que ligam sua interioridade estrutural à exterioridade sociocultural que a formulou”. Durand, prossegue Micaelia, propõe assim *uma leitura relacional* dos textos mallarmeanos; o que “impõe não somente relacionar [*rapporter*] tanto os objetos tratados como os argumentos mobilizados pelo poeta a dados emprestados da história dos campos artístico e literário, mas também interrogar os modos, a lógica e as condições de legitimidade das relações que o próprio poeta estabelece.” Estudos recentes de Bertrand Marchal, observa a pesquisadora, seguem na mesma direção, ao afirmarem que “o pensamento mallarmeano é um pensamento da relação [*rapport*]” que não pode ser compreendido como tendo cunho teórico sem vínculo algum com o texto e o contexto no qual se insere. As análises depreendidas desde aí levam Micaelia a considerar que “Mallarmé discute uma questão de seu tempo, e entendê-lo dessa forma, ou seja, na relação com seu tempo, com sua própria vida e com a tradição na qual ele está inserido, é entendê-lo como alguém que está poeticamente pensando seu contemporâneo, testemunhando sua época”, leitura essa que se dá a contrapelo da recepção de sua obra

na segunda metade do século XX, que tendia a compreendê-la isoladamente de seu contexto de produção.

Partindo dessa recontextualização, a autora se debruça sobre algumas manifestações da ideia de relação em Mallarmé. Um dos textos explorados é *A Música e as Letras*, cuja análise leva Micaelia a considerar que, nessa famosa conferência, a *relação* como *rapport* aparece em todo seu poder criador. Nela, o sensível e o inteligível não se dissociam, e “as coisas passam a ter lugar a partir do momento em que lhes conferimos um lugar em nosso imaginário”. Assim, neste, como em diversos momentos de sua obra, “direta ou indiretamente, em correspondência ou em textos poético-críticos”, Mallarmé “dá espaço ao debate sobre a necessidade de um pensamento relacional e/ou da relação”.

O pensamento sobre a relação, como bem nota Micaelia, se encontra ainda no campo estrutural da prosa crítica mallarmeana. São identificados e exemplificados cinco procedimentos relacionais por meio dos quais sua obra é arquitetada, a saber: “1) a adaptação de certas proposições para novos textos; 2) o rearranjo de certas temáticas de um texto a outro; 3) o recorte de trechos de um dado texto que passam a existir como texto independente; 4) a extração de um excerto que passa a ter parte, *ipsis litteris*, em outro texto; e 5) a reunião de diversos trechos, provindos de diferentes trabalhos, para constituir um único texto”. A exploração desses procedimentos, todos devidamente ilustrados, permite a Micaelia defender que:

Mallarmé “se mostra um poeta da tradução; um poeta cuja obra não depende única e exclusivamente da língua francesa para existir. E porque sua obra pede outras formas de existência, ou ainda, para falar com Mauricio Cardozo (2019), em seu trabalho “Tradução e o (ter) lugar da relação”, porque sua obra que pede outras “formas de vida”, é desconcertante notar a ausência de pesquisas partindo da abordagem (re)tradutória – ou mesmo sobre questões de (re)tradução, de modo geral – nos últimos dois colóquios internacionais sobre o poeta.

Contribuindo de modo original para os estudos mallarmeanos, na conclusão, a (re)tradução como abordagem de leitura aparece como uma maneira produtiva de se estudar esse *corpus* de modo relacional. Uma vez mais, é o texto *A Música e as Letras*, com sua complexa composição e ricas formas de circulação e de recepção no Brasil e na França, que permite a Micaelia destacar como a retradução amplia as “formas produtivas de se relacionar com esses tantos Mallarmés construídos entre o final do século XIX e este começo de XXI, e chegar a um outro sem para isso ter de destruir os demais”. Valendo-se da reflexão de Cardozo, a pesquisadora demonstra, desse modo, “um tipo de ‘responsabilidade’ necessária – pelo menos em potência – ao se tratar dessa obra, ou mesmo, pensando, de outra forma, no Édouard Glissant de “Langues et langages” (1996), uma maneira de ser si próprio “sem se fechar ao outro” e uma maneira de “consentir ao outro, a todos os outros, sem renunciar” a si próprio”.

Em suas “Notas” escritas para esta recolha, Mauricio Mendonça Cardozo aponta que:

há uma infinidade de contextos sócio-discursivos em que textos são traduzidos apenas para cumprirem um fim mais predominantemente instrumental, sem que sua condição de produção (como tradução) seja levada em conta como dado relevante no momento de sua leitura. No entanto, são também muito comuns as circunstâncias em que um texto traduzido – por mais que produzido para ser lido como tradução de outro texto, como no próprio universo da tradução literária – acaba sendo lido sem que sua condição tradutória – sem que a evidência da relação que funda essa condição particular – tenha maiores consequências em sua cena de leitura: como se simplesmente não se tratasse de um texto traduzido, como se a condição tradutória desse texto não fizesse a menor diferença. Em geral, essa circunstância de recepção não costuma representar maiores problemas para a leitura de um texto traduzido enquanto “texto”, mas minimiza a possibilidade de leitura desse texto como um “texto traduzido”.

Em seu instigante ensaio “Legibilidade e visibilidade em relação na tradução dos *Cahiers* de Simone Weil”, Thiago Mattos ilustra e amplia de modo original as questões colocadas acima. O contexto sociodiscursivo com o qual trabalha é especialmente propício a esse tipo de reflexão. Trata-se de pesquisa sobre as relações entre o que se dá a ler e o que se dá a ver na tradução dos *Cahiers* de Simone Weil (1909-1943).

Com observa Mattos, atravessando a filosofia pré-socrática, os Upanixades, a mística cristã, o zen-budismo, o tantra tibetano, a poesia francesa, as leis da termodinâmica, a filosofia da ciência, entre outras fontes, esses *Cahiers* são feitos de aforismos, esboços de artigos, tentativas ensaísticas, poemas rascunhados, traduções nunca terminadas e certa escrita de si. Tal escrita cumulativa, nunca revisada e aparentemente imediata relaciona-se com a tríade pensamento (crítica, reflexão teórico-filosófica), escrita (criação verbal, ensaísmo) e vida (práxis, experiência) que está no centro da forma de Weil conceber a própria filosofia.

Os modos como esses cadernos têm sido editados surge, pois, como uma questão central, dadas as singularidades presentes nos inacabamentos que o caracterizam. Antes de se debruçar especificamente sobre a questão, Mattos faz uma síntese bem informada na qual destaca as principais fases da recepção da obra de Weil, seus primeiros grandes leitores e as publicações da autora existentes no Brasil. É, contudo, na terceira parte do ensaio que, sempre em diálogo com os contextos de recepção e de edição, encontramos o cerne da reflexão sobre as tensões presentes na tripla relação entre original manuscrito, sua edição (texto estabelecido) e sua tradução.

Mattos parte do artigo “Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução” de Mauricio Mendonça Cardozo, publicado em 2019, do qual destaca o modo como a presença do poema original, numa edição bilingue, “assombra” a tradução. Mattos relaciona esse uso do verbo “assombrar” com os escritos de Verónica Galíndez nos quais ela destaca o “assombramento” que a “monstruosidade” dos manuscritos

costuma causar, tanto para o leitor como para o pesquisador. Ao colocar esses dois modos de relação em diálogo, o autor do ensaio se pergunta:

Como, via tradução, construir outro tipo de relações entre o manuscrito, sua edição e sua tradução? Como admitir para cada uma dessas três instâncias uma “forma singular de vida” - retomando os termos de Cardozo (2019) -, que nem assombre (faça sombra) sobre as demais, nem suas sombras procure esconder? Como fazer surgir dessa triangulação tensa o assombramento (a surpresa) do original-manuscrito na sua tradução-edição?

As respostas elaboradas se dão por meio de algumas estratégias de tradução-edição. Sem a pretensão de explorá-las exaustivamente, nem tratá-las como soluções definitivas, Mattos identificou nos *Cahiers* duas linhas de força — “o belo”; “o infortúnio” — e delas derivou uma terceira, que chamou de “o belo infortúnio”. Sublinhe-se que os títulos são expressões originadas da própria Simone Weil em variados momentos dos *Cahiers*, que não visam ser uma antologização dos “melhores trechos” dos cadernos, mas seleção de linhas de força dentro de certo campo temático altamente relevante nas obras de Weil. Essa seleção de trecho também levou em conta a heterogeneidade de temas e de gêneros do discurso. Para dar a ver o manuscrito weiliano, Mattos traz ainda breve seleção de fac-símiles dos manuscritos.

O pesquisador acrescenta que essas estratégias de tradução-edição elaboradas funcionam, não como solução para o “inacabamento”, mas como explicitação da uma dupla tensão incontornável ali em jogo, a saber, “de que não é possível nem fugir totalmente da assombração do ‘original manuscrito’ nem da necessidade de torná-lo legível”. Na solução adotada a que referimos, o manuscrito, segundo Mattos, “resta como lugar de assombração (fazendo sombra sobre toda tentativa de estabelecimento *tout-court*), mas podemos colocá-lo também como lugar de assombramento (surpresa). Para além de

esconder o manuscrito e para além de sacralizá-lo, podemos simplesmente *dar a ver e a ler* essa tripla tensão no corpo da edição-tradução”. Produz-se, desse modo, na *cena da tradução* apresentada pela *poiesis* tradutória de Mattos, uma dupla encenação: “a reencenação da cena da escrita e a reencenação da cena da edição-tradução”. Cena esta que, seguido os passos de Cardozo (2019), procura tratar a tradução-edição como “forma singular de vida [...] para além de um cálculo em que a relação tradutória se reduza aos assombros de uma negatividade”.

Em “Tradução e derivação: três olhares”, Mateus Roman Pamboukian discute a tradução como relação a partir de três perspectivas teóricas: tradução como refração (Andre Lefevere), tradução como plagiotropia (Haroldo de Campos) e tradução como hipertextualidade (Gérard Genette). Dentre as três perspectiva, ganha relevo a hipertextualidade de Genette que, como diz o próprio autor francês, “é apenas um dos nomes dessa incessante circulação de textos sem a qual a literatura não valeria a pena”. Tal concepção da literatura, conforme Pamboukian, se aproxima da plagiotropia de Haroldo de Campos, para quem a apropriação da historicidade do texto-fonte é pensada como construção de uma tradição viva, como um processo de “tradução da tradição” através de um “novo texto que usurpa” e que, ao mesmo tempo, “atualiza a tradição segundo o princípio poundiano do *Make it new*”.

Como observa o pesquisador brasileiro, a grande diferença é que, para Haroldo de Campos, a tradução tem um papel preponderante nesse processo, enquanto para Genette a tradução é apenas uma das formas de “derivação por transposição”. Nesse sentido, comenta Pamboukian, que a articulação dos dois pensadores permite compreender a concepção da história da literatura como um movimento ininterrupto de derivação textual produzindo desierarquização salutar entre texto “original” e “traduzido”.

Não afeito a usos mecânicos de conceitos, Pamboukian dá uma enorme contribuição para o campo ao perceber que o poema “Caballos de Herodes” (1914), de Guillermo Valencia,

derivado de trecho do conto “Hérodias” (1877) de Gustave Flaubert, é um “processo de transformação textual não se limita a uma transposição do francês para o espanhol, tampouco àquilo que Genette chamou de versificação”. Percebe que Valencia “opera alterações mais radicais no plano do conteúdo do que as que costumeiramente se veem em traduções em sentido estrito”. Processos análogos ocorrem nos outros poemas estudados no ensaio, a saber: os poemas “Canção de Bug-Jargal” (1851) e “O canto de Bug-Jargal” (1883) de Gonçalves Dias e Castro Alves, derivados de trecho do romance *Bug-Jargal* (1826) de Victor Hugo; e o poema “Lendo o ‘Telêmaco’” (1887) de Raimundo Correia, derivado da fábula “Le jeune Bacchus et le Faune” das *Fables et opuscules pédagogiques* (1718) de Fénelon. Todos eles compartilham a condição de poemas derivados de trechos de prosa, e, para interpretar tais processos de transposição de prosa para verso, Pamboukian cria uma nova categoria de derivação hipertextual: “a transposição de gênero”.

Ainda que essa recategorização por si só seja de grande valia, a análise não se resume a ela. O autor avança e, informado por Serrurier (2017) e por Lefevere (2007), associa tais práticas a certa poética tradutória que teria vigorado na América do Sul no século XIX. Nesse sentido, nota-se que, segundo Serrurier, “contrariamente ao que acontece na França no século XIX, em que a tradução da poesia oferece a ocasião de experimentar poeticidade em prosa ou versos livres, os tradutores latino-americanos exploram um horizonte de tradução sempre caracterizado por aquilo que chamamos de metromania”. (Serrurier 2017, p.241) Pamboukian associa essa reflexão à discussão de Lefevere sobre o papel das poéticas nas traduções, notadamente a respeito do uso de rimas em traduções do poema número 2 de Catulo (84 a.C.–54 a.C.) feitas no século XIX, quando afirma que a necessidade da rima não derivaria da estrutura do poema original, mas seria “imposta aos tradutores pela ‘poética da tradução’ de seus dias, que, no século 19, considerava que traduções de poemas aceitáveis deveriam fazer uso das estratégias ilocucionárias do metro e da rima”.

Tais descobertas ganham ainda outra camada interpretativa na conclusões. Pamboukian recorre a Mauricio Mendonça Cardozo (2013) quando este observa que, no pensamento dito moderno sobre a tradução, “toda tradução articula um modo de relação com o outro quanto ao pressuposto de que, ao fazer isso, toda tradução constitui ocasião propícia para a percepção não apenas de um outro, mas, também, de si mesmo e da ordem relacional que é fundante desse eu e desse outro da relação tradutória”. Assim, ao evidenciar a tendência versificatória do século XIX à qual se soma a metromania ibero-americana, é possível termos uma “percepção” de nós mesmo e da “ordem relacional” fundante do que a “tradução” implica em determinado contexto.

* * *

Na segunda parte do livro, intitulada “Espaços de transformação”, desloca-se a discussão para outros campos do conhecimento, nos quais a própria ideia de tradução não é necessariamente mais textual, como propõe Mauricio Mendonça Cardozo.

No primeiro texto, são tensões ontológicas que adquirem densidade teórica. Em “Prolegômenos para uma ontologia da tradução: parte I”, Leandro T. C. Bastos, com sua instigante capacidade de apontar para outros possíveis, relativiza a própria ideia de uma ética da tradução como condição para uma ontologia. A relação entre tradução e filosofia ganha novos contornos ao ser colocada a partir do sistema filosófico de Alain Badiou. Para tal, é apresentada inicialmente uma breve história da lógica da cisão interna — entre homem e mundo, homem e outro e homem e si próprio —, sendo este o regime de imaginação que melhor exprimiria a condição dominante do homem-branco. Destaca-se, nesse transcurso, o pensamento de Kant que, segundo Bastos, no seu *Crítica da Razão Pura*, leva o processo de naturalização e de generalização da lógica dualística do sujeito ocidental a seu auge.

A resposta elaborada por Badiou, em *Ser e evento*, a esse sujeito contemporâneo dual — vazio e clivado — se dá pela “ontologização da matemática, mais especificamente, da teoria dos múltiplos transfinitos, de Cantor”. Simplificando ao extremo para torná-la compreensível ao leitor leigo, Bastos atenta para a noção de conjunto cantoriana, segundo a qual “estamos o tempo todo falando de múltiplos compostos de outros múltiplos. Mesmo o que chamamos de vazio seria apenas um regime de multiplicidade inconsistente, não apresentada ao pensamento.” Não estamos tão distantes da cena do traduzir de Cardozo, com seus tempos múltiplos e heterogêneos, mas para Badiou, “só o que se liga ao vazio é ontológico”. É esse vazio que irá permitir ao evento não se prender ao determinismo: “se o vazio é tematizado, é preciso que ele o seja na apresentação de sua errância.”

Bastos em seguida detalha os axiomas de determinação das condições em que os múltiplos podem se combinar para formação de estruturas; assim como os “estados de situação” [de pertença e não pertença, de inclusão e exclusão...] em que são apresentados e representados os “tipos de ser” [a natureza, a história, o cotidiano]. Depreende-se daí que, para o filósofo francês, os únicos múltiplos com todos os elementos inclusos são os naturais, sendo a história sempre incompleta, parcial, com critérios sempre locais; o que exige “intervenção”. Para Badiou, “intervenção consiste, ao que parece, em apontar que houve indecidível, e decidir sua pertença à situação. Somente assim o múltiplo se torna histórico, quer dizer, um evento” (Badiou 1996[1988, p. 166]). Como precisa Bastos, “é através de um ato exterior aos eventos, portanto, que múltiplos históricos eventuais se configuram como eventos, como acontecimentos de sentido histórico. Após ser organizado, ganhar sentido próprio, o evento passa a ser dominado por outro axioma, o da fidelidade”.

Nesse momento de sua densa argumentação, Bastos retoma as condições colocadas por Badiou para a formação de um sujeito não dual e cindido. Esse sujeito para Badiou é “o próprio processo da ligação entre o evento (portanto, a

intervenção) e o procedimento de fidelidade.” Reproduzimos abaixo as considerações de Bastos a respeito:

O sujeito seria o momento, o ponto, em que as possibilidades abertas à história em toda sua multiplicidade (chamada de enciclopédia) ganha sentido num ato de intervenção. Esse ato é ontológico, pois não pertence às possibilidades já vislumbradas nos próprios múltiplos históricos, mas se enraíza no vazio. É aí que surge uma nova fidelidade, e é aí que se configura o sujeito. Por isso mesmo Badiou diz: “Fidelidade não pode depender só do saber. Não se trata de um trabalho erudito: trata-se de um trabalho militante” (Badiou 1996[1988, p. 261]). É fundamental nessa definição o fato de a intervenção vir do vazio. Isso, como já dito, garante seu caráter ontológico, mas garante também que não se confunda a intervenção com uma arbitrariedade de um indivíduo autônomo. O sujeito cria um processo de fidelidade, configurando eventos históricos através da intervenção, mas ele também é criado pela intervenção. Antes disso, nossa condição de sujeito não está assegurada. Antes disso integramos múltiplos entre múltiplos.

Para o campo dos Estudos da Tradução, que sempre visita e é visitado pelos conceitos ou axiomas da fidelidade, as considerações de Badiou via Bastos podem ser de grande interesse. Ao compreender o ato ontológico como não pertencente às possibilidades já vislumbradas nos múltiplos históricos, mas no vazio [que não se confunde com a arbitrariedade de um sujeito], a fidelidade não é preconcebida ou predeterminada, mas criada pela intervenção e pelas condições de existência dadas. Como se lê acima, “trata-se de um trabalho militante” e daí acreditamos poder se depreender um *ethos*, cuja existência depende de uma ação a partir da qual se configuram eventos históricos. Trata-se, pois, de ser fiel a uma subjetividade múltipla reinstaurada a cada ação.

Essas ações, situadas à beira do vazio — e, por isso, para Badiou, ontológicas — estão em plena movência; o que leva a crer

que “manter uma perspectiva que parta do sujeito, ou da cultura, ou da razão, seria apenas mais uma negação da movência. Não se trata de promover uma perspectiva pós-estruturalista, que é um dos passos dessa movência. Mas se trata, também, de se perguntar sobre novas recombinações”. Bastos parte desse entendimento para se aproximar da antropologia, disciplina que já teria feito sua virada ontológica. Um de seus pressupostos destacados por Bastos é a recusa dessa nova antropologia em se comprometer com qualquer eixo de reflexão a priori. Citando Holbraad e Pedersen, Bastos nota que “a noção de modular o conceito ou, para nós, o dado tradutório, é fundamental, pois é daí que vem a capacidade de deixá-lo perpetuamente em aberto”; o que o leva a concluir que “se numa abordagem ética é preciso incluir o outro, numa abordagem ontológica é preciso buscar ser o outro do outro”.

Podemos retomar as “Notas” de Cardozo, quando afirma: “O outro não tem lugar ‘no’ limiar da tradução – como se esse limiar fosse um espaço à parte, um lugar à parte das partes da relação. Na tradução (como relação), o outro tem lugar ‘como’ limiar, na condição de liminaridade do que nos é próprio”; e a condição de liminaridade própria da virada ontológica trazida por Bastos aponta para a busca de “ser o outro do outro”. Como lembra Bastos, essa abordagem ontológica, para Holbraad e Pedersen, “transforma o procedimento negativo da desconstrução no procedimento positivo da reconstrução, na relação entre o dado variável em questão e as crenças ontológicas variantes do pesquisador”. Essa transformação procedimental serve tanto para fazer uma leitura crítica da concepção de Antoine Berman do traduzir, de inspiração kantiana, bem como para esboçar uma primeira reflexão a partir de dois casos de tradução: a tradução de *klésis*, da Carta aos Romanos, por *Beruf*, na Bíblia de Lutero; e as questões envolvendo a tradução da cópula ontológica nos cantos marubo por Pedro Cesarino. Como anunciado no título do ensaio, trata-se ainda da “parte I” de um projeto de fôlego, cujos resultados mais desenvolvidos aguardamos com grande interesse...

Voltando-se mais para a *cena de recepção*, Maria Teresa Mhereb, em “Divisão sexual do trabalho e direcionalidade dos fluxos de tradução: um estudo sobre o romance traduzido no Brasil”, desde a perspectiva da sociologia dos agentes, discute a divisão sexual do trabalho de tradução literária no mercado editorial brasileiro contemporâneo. Partindo da observação de que cerca de 40% do mercado editorial no Brasil é de traduções, o que faz com que tradutoras e tradutores constituam uma categoria profissional chave para a máquina da indústria editorial, Mhereb atenta que ainda são poucas as pesquisas que se debruçam sobre as dinâmicas do mercado a que estão submetidos essas e esses profissionais, assim como os regimes e as condições de trabalho em que se encontram.

Para analisar esse aspecto tão pouco estudado da cena de recepção de traduções no Brasil, a autora primeiramente constata, via Michaela Wolf, que “toda tradução, como ato ou como produto, está necessariamente inserida em contextos sociais”. Nesses contextos, os agentes são tanto os indivíduos como as instituições “capazes de exercer poder”. No caso do mercado editorial, em geral, essa relação costuma ser assimétrica e as editoras costumam ter bem mais poder do que os indivíduos. Nesse sistema, as escolhas, lembra Mhereb, levam em conta o público leitor e os projetos de edição e de tradução são elaborados desde esse horizonte.

A pesquisadora brasileira, contudo, vai além e o faz mobilizando o construto teórico de Olga Castro e María Laura Spoturno, autoras que vêm trabalhando na construção e difusão da transdisciplina que denominam Tradutologia Feminista Transnacional. Trata-se de pensar desde aí a direção dos fluxos de tradução pelo globo como forma de “problematizar todo tipo de hegemonias na produção, circulação e recepção de conhecimentos”. Assim, na perspectiva adotada, a assimetria dos fluxos de tradução não é vista como separada das assimetrias de gênero, uma vez que ambas estão conectadas pelo sistema político-econômico vigente. Esse sistema capitalista-patriarcal, complementa Mhereb, subalterniza povos, culturas e sujeitos especialmente por meio das divisões social, internacional e

sexual do trabalho, estreitamente vinculadas umas às outras. Note-se ainda que a divisão sexual do trabalho, foco da pesquisa, caracteriza-se pela “responsabilização das mulheres pelo trabalho reprodutivo, realizado de forma gratuita ou muito mal remunerada”.

A pesquisa realizada, informada pela reflexão acima sintetizada, debruça-se sobre tradução do gênero textual romance no mercado editorial brasileiro contemporâneo, tendo como recorte temporal o período do ano 2000 ao de 2019. Os números foram levantados a partir dos catálogos disponíveis *online* de onze editoras com importante produção e rede de circulação no país e, portanto, com expressivo poder de influência – ou agência. Considerando tais catálogos, assim como uma série de pesquisas internacionais a respeito dos fluxos e direcionalidade de traduções, Mhereb, o estudo sobre a divisão do trabalho de tradução de romance no Brasil no âmbito das editoras nacionais com expressivas produção e rede de circulação aponta para uma maioria de homens atuando na tradução desse gênero textual, por ser um gênero ainda demasiadamente prestigiado socialmente. Há, pois, divisão sexual do trabalho também por gênero textual.

Na conclusão, Mhereb constata ainda a abissal assimetria nos fluxos de tradução, uma vez que as obras provenientes do chamado Sul Global representam apenas entre 1% e 2% do total de obras estrangeiras publicadas em tradução nos Estados Unidos e na Inglaterra, enquanto 59,7% dos romances traduzidos pelas editoras estudadas publicados no Brasil têm o inglês como idioma de partida. Quando consideradas apenas as obras escritas por mulheres, esses números são ainda maiores, pois 91,6% dos romances catalogados foram escritos por mulheres do Norte Global.

Ao se debruçar sobre as relações de poder envolvendo fluxos e direcionalidades globais, articulando-o com a divisão sexual do trabalho, Mhereb contribui para dar visibilidade a essas questões centrais, mas muitas vezes veladas que envolvem o *trabalho* da tradução. Diante de tais constatações,

a pesquisadora brasileira opera a partir da premissa de que, na cena de tradução, aquelas e aqueles que refletem sobre tal situação podem também ser agentes de transformação do modo como a razão relacional em jogo no mercado da tradução se configura. Como afirma Mhereb nas linhas finais de seu estudo: “disputar politicamente o cânone, promover encontros transfronteiriços entre aquelas e aqueles que têm lutas em comum, repensar contratos e salários e subverter a atual distribuição do trabalho entre os gêneros são algumas de suas tarefas”.

Situando-se claramente na *cena de produção*, “Les oies sauvages: uma abordagem antropológica, análise e traduções”, de Álvaro Faleiros e João Daniel Martins Alves, propõe uma dupla poética tradutória para o poema “Les oies sauvages”, um dos dezenove poemas que compõem a coletânea *Des vers* de Guy de Maupassant. Publicado em 1880, ele se encontra na rara recolha de poemas deste que é um dos grandes prosadores franceses do século XIX. A reflexão inicia-se com detalhado estudo do poema de Maupassant e de como traduzi-lo a partir de abordagens semióticas, visando aproximar a tradução do poema original quanto à forma, ao sentido e ao ritmo. Chama a atenção no poema o tema da liberdade, tratado pela comparação entre gansos selvagens e gansos domesticados.

Essa tensão entre o selvagem idealizado como livre e o domesticado como metáfora do cativo inspirou a leitura transversal informada pela antropologia multiposicional e reversa de Viveiros de Castro. Nasce assim a segunda proposta de reescrita, “Grasno Ganso”, nomeada de “outradução”, que se distancia de paradigmas eurocêtricos ao inspirar-se enunciativamente e formalmente nos *yãmîy* — “cantos-espírito agentivos” Maxakali. O resultado é a transmutação do ganso de Maupassant que, rompendo com a tradição romântica, passa de observado a observador. No acontecimento que é a tradução como relação assim performado, o “outro” serve de lugar de construção de um limiar outro. A alteridade projetada não nega

o incomensurável, o intransitivo do outro. Com efeito, quer-se apenas, exercício de *espaçamento* (écart), cujo movimento, almeja ser ocasião possível de convivência, instauração de um estado de escuta e *transformação*.

Em “Da práxis antropofágica: Oswald de Andrade sob o signo da tradução”, Edgar Rosa Vieira Filho se debruça sobre as relações existentes entre poesia e pintura na obra do filósofo e escritor modernista. Para tal, o autor do ensaio analisa a poética criadora de Oswald de Andrade (1890-1954) na contraluz da metáfora-conceito da antropofagia, elaborada pelo próprio autor no seu *Manifesto Antropófago* (1928).

Categorizações como intertextualidade, *ready made*, colagem, paródia, pastiche etc. permeiam textos críticos acerca da sua produção artística. Nesse sentido, o pesquisador busca compreender a singularidade que tais mecanismos de apropriação textual assumem nos contornos de sua poética. Vieira Filho parte da constatação de que Marília Garcia (2015), ao se valer da proposição terminológica triádica (tradução intralinguística, tradução interlinguística e tradução intersemiótica) do linguista russo Roman Jakobson (1959), vislumbra na poética criadora do autor modernista a mobilização de procedimentos tradutórios. Em seguida, discute a razoabilidade dessa aproximação, primeiramente, observando com Anthony Pym que o que se denominou paradigma da “tradução cultural” corresponde a “abordagens que utilizam a palavra ‘tradução’, porém não se referem a traduções como textos finitos”. São abordagens que “utilizam o termo tradução como metáfora conceitual para refletir sobre fenômenos diversos em que a operação de transposição linguística/textual não está necessariamente implicada”. Nesse sentido, enfatiza-se a noção de tradução mais propriamente como um processo e menos como um produto. E é “o processo que atravessa a criação de tal produto [que] pode ser observado sob essa óptica”.

Ciente de que está lidando com conceito amplo e processual do traduzir, Vieira Filho procura exemplificar e

analisar “possíveis movimentos de tradução (no seu sentido técnico e metafórico) dos quais teria se valido Oswald de Andrade ao produzir sua obra poética”. O pesquisador tem, nesse ensaio, como *corpus* de análise, a primeira obra poética do autor, *Pau Brasil* (1925), e um dos seus últimos poemas publicados em vida, “O escaravelho de ouro” (1946).

Vieira Filho nota em sua análise que há, na composição oswaldiana, “um movimento duplo e simultâneo de apropriação”, uma vez que, por um lado, em nível macro, há estruturas e temáticas que emulam formas clássicas, medievais e modernas e, por outro, há também apropriações de material textual em seu nível micro. Nas análises são descritos, em sua complexidade, vários desses procedimentos, envolvendo tanto textos históricos, como contos e pinturas.

Em suas considerações finais, Vieira Filho retoma uma das raras reflexões oswaldianas a respeito de tradução, quando, na folha de rosto da edição original do romance *Serafim Ponte Grande* (1933), Oswald escreve: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”; o que o leva a afirmar: “há nessa elaboração uma tríade, que poderíamos, não sem ressalvas e nos valendo de licença crítica, sobrepôr à tríade de Jakobson. Nessa nova perspectiva de análise, não mais se tentaria compreender essa multiplicidade de procedimentos de apropriação na poética oswaldiana como práticas tradutórias em si”. O pesquisador, desse modo, devora a própria ideia de tradução, compreendendo as derivações oswaldianas a partir dos procedimentos internos à sua própria poética em relação com a proposta estético-filosófica da antropofagia.

O ensaio “Wallace Stevens e o uso de gêneros pictóricos: as Naturezas-Mortas”, de Alessandro Palermo Funari, também trabalha a relação entre tradução como metáfora e pintura. Como lembra o pesquisador, essa relação não é nada recente, e sua forma mais costumeira é a *écfrase*. No caso do poeta modernista estadunidense Wallace Stevens (1879-1955), objeto do estudo, o que busca assimilar são os elementos formais e estruturantes

de um gênero e retrabalhá-los em sua poesia. Para evidenciar esse processo, o poema *Floral Decorations for Bananas*, do livro *Harmonium* (1923), é analisado à luz de três quadros pintados por Adriaen Von Utrecht, Willem Kalf e Clara Peeters. A longa e acurada análise leva o crítico a concluir que o quadro de Clara Peeters é o que mais apresenta paralelos com o modo de criação poética de Stevens. Isso se deve ao fato de que “joga tanto com elementos comuns e normalmente não merecedores de tratamento artístico – frutas secas, pães – quanto com objetos finos – cálice, vaso, jarro, açúcar, taça veneziana”.

O estudo que encerra o livro, intitulado “‘Rémi’: ‘A Rita’ de Chico Buarque reinventada por Bia Krieger”, de Raissa Conde, como o título indica, se debruça sobre a tradução de canção. O artigo propõe assim análises da canção *A Rita*, gravada no disco *Chico Buarque de Hollanda* (1966), primeiro LP do compositor, e de sua versão em francês, *Rémi*, realizada pela cantora e compositora Bia Krieger e gravada em seu primeiro álbum, *La mémoire du vent*. Partindo da análise detida da canção original, com enfoque nas relações entre melodia e letra, Conde propõe um estudo das aproximações realizadas por Bia Krieger em sua versão em francês. No que diz respeito aos pressupostos teóricos, as análises se apoiam principalmente na semiótica da canção formulada pelo linguista Luiz Tatit e nos estudos sobre a tradução cantável de canções, compreendidos no “princípio do pentatlo” proposto por Peter Low. Trata-se, pois, de uma investigação de natureza interdisciplinar, posto que, na tradução cantável de canção, os versos traduzidos são necessariamente subordinados a um elemento extralinguístico: a música preexistente.

No que se refere às escolhas tradutórias, a hipótese é de que novos “espaços de compatibilidade” entre letra e música foram criados nas versões de Bia não apenas em decorrência das limitações impostas pela música preexistente e em virtude de questões contrastivas entre a língua de partida e a língua de chegada, mas em função de sua personalidade musical e

das expectativas de seu público receptor. Note-se que o estudo não perde de vista as implicações da simultaneidade entre os papéis de intérprete e de versionista desempenhados por Bã e tampouco o histórico de sua carreira de cantora e compositora radicada há mais de vinte anos na França e no Canadá. Para além do arcabouço teórico mencionado e de fundamentação teórica complementar, o texto se orienta, igualmente, pelas reflexões de Bã sobre o seu trabalho como versionista, expostas em uma entrevista.

Enfim, no (in)constante movimento em jogo nestas páginas, limiares vão se deixando entrever e possibilidades de entendimento se tornam permeáveis para aqueles que se arriscam e pensar em relação. Acreditamos ir nessa direção o esforço a que nos propomos aqui com o intuito de contribuir para que o próprio campo da tradução se transforme.

Os organizadores

**Parte I – TRADUÇÃO
EM RELAÇÃO**

NOTAS SOBRE TRADUÇÃO E RELAÇÃO

Mauricio Mendonça Cardozo

Car la traduction n'est pas une simple médiation : c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre.

Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, 1984

D'un singulier à l'autre, il y a contiguïté, mais sans continuité. Il y a proximité, mais dans la mesure où l'extrême du proche accuse l'écartement dont il se creuse.

Jean-Luc Nancy, *De l'être singulier pluriel*, 2013

[...] l'écart produit de l'entre. [...] « le propre de l'entre », mais le propre de l'entre, c'est justement de n'avoir rien en propre.

François Jullien, *L'écart et l'entre*, 2012

0.

Tradução é relação.

i.

Dizer que tradução é relação é dizer algo óbvio, mas caberia reconhecer, logo de partida, que a força dessa obviedade costuma ofuscar a importância desse pressuposto e de tudo o

que dele pode derivar como possibilidade. Dizer que tradução é relação é, sim, dizer algo óbvio, mas também é dizer pouco: é dizer apenas algo de tudo o que se faz óbvio nesse dizer, e ainda há muito o que dizer e pensar sobre essa obviedade. Para dizê-lo e pensá-lo é preciso tirar consequências (é preciso tirar *maiores* consequências) dessa proposição. Assumir o pressuposto de que tradução é relação é determinar um ponto de partida, um ponto de vista, enfim: é determinar o ponto em que tem início um trabalho de reflexão sobre os sentidos (em geral) da tradução como relação, mas também sobre os significados (particulares) do modo como a relação acontece como tradução, do modo com que se estabelece uma razão relacional – uma ordem e uma dinâmica da relação – na singularidade de determinada cena de tradução.

ii.

No contexto mais amplo das reflexões sobre tradução, a noção de relação nem sempre se evidencia e se nomeia como um conceito propriamente dito. De fato, a noção de relação ou de relacionalidade parece se dizer muito menos como tal do que por meio de outros conceitos de matriz relacional (como equivalência, identidade, fidelidade etc.) ou, ainda, por meio de alguma forma de figuração da relação (como ponte, encontro, proximidade, passagem etc.). Contudo, ainda que de modo implícito ou figurativo, não há como pensar a tradução a não ser relacionalmente: se há tradução, há também uma *poiesis* da relação. Se há tradução, há também uma construção, um esforço relacional: um *trabalho* de relação. Poderíamos falar, portanto, de uma incondicionalidade da relação na tradução. Até mesmo casos limítrofes, como o das pseudotraduções, valem-se do pressuposto de uma relação (tradutória) – de uma relação pressuposta, de uma pseudorelação – para se apresentarem como traduções, para fazerem as vezes de textos traduzidos, para serem lidas na chave de uma suposta tradução (o que, como pseudotraduções, elas não são), tirando proveito de possíveis valores que esse modo de apresentação e leitura possa ter em determinado contexto de recepção. O que há é que, por mais que seja produto de uma prática tradutória, nem sempre um

texto traduzido é produzido para ser lido “como tradução”, ou seja: na evidência de sua condição tradutória, à luz de uma relação fundante com determinado texto de origem. Aliás, para além do universo das traduções literárias, consideradas aqui as mais diversas modalidades de tradução em nosso mundo contemporâneo, não é disso mesmo que parece se tratar em muitos desses outros casos: há uma infinidade de contextos sociodiscursivos em que textos são traduzidos apenas para cumprirem um fim mais predominantemente instrumental, sem que sua condição de produção (como tradução) seja levada em conta como dado relevante no momento de sua leitura. No entanto, são também muito comuns as circunstâncias em que um texto traduzido – por mais que produzido para ser lido como tradução de outro texto, como no próprio universo da tradução literária – acaba sendo lido sem que sua condição tradutória – sem que a evidência da relação que funda essa condição particular – tenha maiores consequências em sua cena de leitura: como se simplesmente não se tratasse de um texto traduzido, como se a condição tradutória desse texto não fizesse a menor diferença. Em geral, essa circunstância de recepção não costuma representar maiores problemas para a leitura de um texto traduzido enquanto “texto”, mas minimiza a possibilidade de leitura desse texto como um “texto traduzido”. Tradução é relação, mas para percebermos a tradução relacionalmente, para experimentarmos a dimensão relacional que lhe é constitutiva e darmos alguma consequência a esse perspectivismo relacional, é preciso, antes de qualquer outra coisa, levar em consideração – quiçá levando mesmo às últimas consequências – a condição tradutória do texto que tomamos por objeto.

iii.

Pensar a tradução como *relação* pressupõe um deslocamento de foco: de uma reflexão centrada no texto original e/ou no texto traduzido – concentrada em e, em geral, limitada a diferentes aspectos da produção e da recepção desses textos em seus respectivos contextos linguísticos, crítico-literários, socioculturais, históricos etc. – para uma reflexão centrada no

acontecimento da relação entre ambos; de um reflexão sobre o texto original e/ou o texto traduzido (como produtos de uma relação tradutória) para uma reflexão sobre a relação tradutória (como produtora do texto original e do texto traduzido). Trata-se de deslocar o olhar dos termos da relação para a relação como força e esforço fundante desses termos. Esse deslocamento de foco não implica, portanto, nenhuma forma de desconsideração do texto original e/ou do texto traduzido: o exercício de cotejo extensivo dos mais diversos aspectos dessas duas instâncias textuais é a cena de leitura mais privilegiada para a experiência, para a experimentação, para a prova da tradução como relação. Caracterizando-se antes como uma simples (mas não tão óbvia) mudança de atenção, mobilizar esse deslocamento de foco como pressuposto de uma visada relacional da tradução implica admitir que não é buscando “o texto original” no texto traduzido (desejando que este seja capaz de ser “o próprio texto original”)¹ que encontraremos a força da tradução como um acontecimento relacional – nos raros casos em que esse tipo de busca se prova efetivamente revelador, não costumamos nos defrontar, senão, com as expectativas que nós mesmos alimentamos em relação ao texto traduzido, aprisionando-o numa condição que costuma ser amplamente indiferente a sua singularidade (tanto enquanto texto como enquanto texto traduzido). E pressupor essa mudança de atenção como condição básica de uma perspectiva relacional da tradução implica admitir, ainda, que não é na experiência de fruição do texto traduzido apenas como um texto qualquer em nossa própria língua que flagraremos a tradução como um acontecimento da relação – nessa experiência, mesmo quando dela tiramos seu maior

1. Embora seja tão óbvio, às vezes é preciso lembrar: por mais que o pretendamos, por mais que o desejemos, o texto traduzido não é e nem pode ser o texto original. Sendo já o resultado de um modo de relação com a obra original, o texto traduzido se oferece ao leitor exatamente nos mesmos termos: como um modo possível de “relação” com a obra original.

proveito,² podemos experimentar os encantos e os assombros, as estranhezas familiares e as estranhas familiaridades, enfim, as reverberações, os impactos (diretos ou indiretos) de um trabalho de relação sobre esse objeto de leitura como texto, mas sem necessariamente flagrarmos o esforço relacional que condiciona a produção desses efeitos na nossa cena de leitura, ou seja, sem nos darmos conta da relação particular que esse texto (como texto traduzido) estabelece com o texto que ele toma como origem.

iv.

Ao dizermos que o tradutor faz a tradução, dizemos também que o tradutor faz a relação. Contudo, a tradução não é o texto traduzido – assim como a poesia não é o poema. Para fazer a relação, que é exatamente o que significa fazer a tradução, o tradutor faz o texto traduzido. E mais: fazer o texto traduzido é o único modo possível de fazer a relação tradutória. O tradutor faz um texto, mas não qualquer texto; o tradutor faz um texto em relação, o que significa dizer que, nesse fazer do texto traduzido, a relação é a força que tece e a força tecida: na cena de produção, a relação funda a escrita tradutória.

v.

O texto traduzido e o texto original são sempre, antes de mais nada, textos. Em geral, e quase que por definição, em línguas diferentes. É somente ao considerarmos esses textos a partir de uma relação de tradução que passamos a atribuir a um desses textos o estatuto de texto original (de origem, de partida) e, ao outro, o estatuto de texto traduzido (aquele texto que, correntemente, chamamos de “tradução”, quando nos referimos a um texto traduzido como produto da prática

2. Penso aqui em condições de exceção no universo mais geral dos leitores de textos traduzidos. Por exemplo, no caso da leitura do texto traduzido por parte de um leitor que tem ampla vivência do idioma do texto original e/ou de um leitor que tem uma história de convivência com a obra traduzida a partir da leitura de outras traduções da mesma obra ou mesmo a partir da leitura do texto em seu idioma original.

tradutória). Em outras palavras: podemos olhar para cada um desses textos, isoladamente, a partir das mais diversas formas de relação (por exemplo, a partir da relação de cada um deles com outros textos do mesmo gênero, com outros textos da mesma língua, com outros textos da mesma época etc.), mas é somente a perspectiva tradutória (esse modo de olharmos para esses dois textos em relação, e a partir de uma relação muito particular entre eles, a de tradução) que faz de um texto o texto original e, de outro, o texto traduzido. Também na cena de recepção, é a relação tradutória que funda um determinado texto como texto original e/ou como texto traduzido.

vi.

Tradução é, portanto, uma relação fundante: é *poiesis* da relação (o esforço relacional que mobiliza a escrita de um texto como tradução de outro texto, nessa cena do traduzir como uma forma particular de escrita-em-relação) e é relação como *poiesis* (o esforço relacional que faz de um texto um texto traduzido, que mobiliza a leitura de um texto como tradução de outro texto, nessa cena da “leitura de tradução” como uma forma particular de leitura-em-relação). Como *poiesis*, a relação tradutória é sempre uma construção singular, mas a singularidade dessa relação é necessariamente plural, heterogênea, heteróclita.

vii.

A tradução é o acontecimento da relação e, como tal, a tradução não cessa de ter lugar: desde a cena de produção do texto traduzido, na qualidade de força mobilizadora e fundadora de uma forma de escrita, até a sua cena de recepção, em cada novo instante de leitura do texto traduzido como tradução, ou seja, a cada novo gesto de uma leitura que não é indiferente à relação tradutória como força que faz o texto traduzido acontecer não apenas como texto, mas, também, como tradução. Na cena de produção do texto traduzido, trata-se de uma escrita que não é pautada “pelo texto de origem”, como se costuma dizer – como se tudo fosse determinado pela força bruta e inexorável desse ditame, como se essa instância original fosse capaz de impor uma forma única, total e imediata de relação, uma relação i-mediada, uma relação-sem-relação

com este ou qualquer outro texto –, mas, sim, de uma escrita que é pautada sempre e necessariamente “pela singularidade de uma determinada relação” com o texto de origem: trata-se de uma escrita que tem lugar à luz e à sombra de uma relação construída e sempre-ainda-por-se-construir a cada instante com um texto que se toma por origem. Já na cena de leitura do texto traduzido, trata-se de, ao flagrar uma relação em construção – ou aquilo que da relação tradutória se oferece como vestígio de um acontecimento relacional –, perceber também seu modo singular de construção, seu modo particular de ter lugar a cada instante, com o intuito de reunir subsídios que nos possibilitem identificar e compreender a razão relacional que funda esse texto como texto traduzido. Não se trata, portanto, de reconstituir o próprio modo como o tradutor teria articulado o complexo relacional que funda sua tradução, mas, sim, de identificar o modo como essa construção relacional se permite ler na cena de leitura.

viii.

Dizer que tradução é relação significa também dizer que a tradução só sabe acontecer como um entre: a tradução entreacontece. E, como tal, a tradução só sabe ser de parte a parte: a tradução só sabe ser relação. Mas esse entre não implica um terceiro: a tradução como relação não se substancializa, não se reifica em sua condição tradutória. A tradução não é a ponte entre texto original e texto traduzido, não é uma coisa ou um lugar que liga um texto original a um texto traduzido. Do mesmo modo que podemos pensar a fronteira não apenas como aquilo que separa, mas também como aquilo que dá a perceber os contornos e os limites de cada parte, a tradução é a relação que faz de um texto o texto original para um outro texto (o traduzido); a tradução é a relação que faz de um texto um texto traduzido para outro texto (o original). O outro não tem lugar “no” limiar da tradução – como se esse limiar fosse um espaço à parte, um lugar à parte das partes da relação. Na tradução (como relação), o outro tem lugar “como” limiar, na condição de liminaridade do que nos é próprio.

ix.

Tradução é transformação. E, hoje, ao (re)afirmar isso, cabe destacar: para as mais variadas perspectivas contemporâneas da tradução, ou seja, para além de uma visão mais conservadora de tradução – da tradução compreendida a partir de um ideal essencialista de invariância e conservação –, não há novidade alguma nessa premissa. A própria evidência de que texto original e texto traduzido são sempre dois textos diferentes – já pelo simples fato de serem escritos em línguas diferentes (para lembrar aqui de outra obviedade), e não em razão de alguma forma de insuficiência do trabalho de tradução – aponta inequivocamente para a natureza transformadora do processo tradutório.³ E se, portanto, o texto traduzido se apresenta sempre como um texto outro – em geral, como transformação do texto que toma por origem –, é na relação tradutória, como força mobilizadora desse processo, que reside a razão transformadora da tradução. Relação é transformação.

x.

Se tradução é relação e, para além disso, não é possível pensar a tradução a não ser de modo relacional, então a ideia de uma não-relação tradutória pode ser pensada simplesmente como um outro modo de relação, marcado pela negatividade daquilo que a relação é, ou seja: pela negatividade de sua razão transformadora. A não-relação é um modo de relação que deixa em suspenso (como mera possibilidade, potência) a força

3. Tomar o texto traduzido pelo texto original (nesse gesto tão amplamente naturalizado da leitura de traduções), considerar que um texto possa, ou até mesmo só possa ser lido como outro (a despeito da condição inalienável de diferença entre eles), portanto, já é resultado de um modo de colocar esses textos em relação, já é resultado de uma construção de ordem relacional. A ideia de que texto traduzido e texto original sejam de algum modo “equivalentes” – de que eles possam (ou não) valer a “mesma” ou “quase a mesma” coisa – é uma ideia de segunda ordem, no sentido de que é uma ideia que já se constrói a partir de uma condição de relacionalidade. A noção de equivalência se articula como uma perspectiva particular do que poderíamos chamar de uma economia da tradução.

transformadora da relação. A não-relação também é relação, mas não transforma. Assim, se toda tradução é transformadora – e por transformação entendemos os mais variados processos de ressignificação inerentes ao processo tradutório –, não traduzir uma obra de determinada literatura equivale a renunciar às forças de ressignificação (via tradução) dessa obra no contexto de recepção de outra língua/cultura.⁴ Em outras palavras: não traduzir uma obra é um modo de alimentar uma condição de não-relação com a obra, ao que corresponde um modo de relação em que a transformação não cessa de não ter lugar. Essa condição, por sua vez, pode não apenas perpetuar uma imagem preponderantemente estanque de autor e obra – contribuindo fortemente, ainda que por inércia, para o enrijecimento de visões críticas datadas, não raro demasiadamente redutoras, parciais etc. –, como também pode obstruir a ação das forças transformadoras de uma relação construída noutros termos – impulso fundamental, que mantém vivos tanto o interesse pela obra em questão quanto a efervescência e produtividade da própria cena literária no contexto de recepção. Nesse sentido, contextos de recepção em que uma obra ainda não foi traduzida ou não é traduzida há muito tempo, seja em razão dos acasos da desinformação, de um desinteresse fortuito ou de uma indiferença programática, são contextos que não alimentam, via tradução, uma atenção a determinada obra como objeto de leitura, crítica e retradução; são contextos em que as forças de ressignificação e de transformação da obra, via tradução, simplesmente deixam de ter lugar. E como essa condição de não-relação pode acabar se perpetuando à revelia das formas de vida que a obra adquire em outros contextos, podemos entender essa condição de não-relação tradutória como um dos extremos de um regime de indistinção do outro.

4. Trata-se aqui, exclusivamente, das forças mobilizadas pela tradução, mas os processos de circulação e recepção de uma obra, como bem sabemos, não se restringem a sua tradução para outras línguas. No entanto, quanto mais limitada a cena de recepção de determinada obra estrangeira em sua própria língua ou por intermédio da crítica – sejam quais forem as razões –, maiores os efeitos dessa condição de não-relação tradutória.

xi.

Da figura de Narciso, que só tem olhos para a imagem de si mesmo projetada no espelho d'água, podemos desdobrar uma outra condição relacional particular, de natureza especular: uma condição narciso, em que se confundem indistintamente, em que não há forma alguma de distinção ou distanciamento entre aquele que vê e aquele ou aquilo que é visto. Em certos casos, a relação com o outro (em geral), assim como a relação tradutória, pode se manifestar também nos moldes dessa condição especular. Projetamos nossos desejos, nossos valores, nossas expectativas, nossas possibilidades e limitações, enfim, projetamos a imagem de nós mesmos e de nosso mundo sobre o outro, como se o outro fosse mero anteparo especular de nossas próprias projeções, como se pudéssemos reduzir o outro a uma versão especular de nós mesmos – pela qual podemos até mesmo nos encantar, mas sempre às expensas de um destino fatal para o outro. Por mais que possamos nos identificar amplamente com um outro, o outro (em sua alteridade) nunca é apenas mera projeção de nós mesmos: o outro *também* é para além de nós mesmos, o outro é também um outro – que se nos impõe, em alguma medida (ou melhor: em sua medida), de modo incomensurável, intransitivo. Na relação com o outro nos termos especulares, assimiladores e transitivos dessa condição narciso, é como se o outro da relação não fosse um outro, é como se o outro não fosse: é como se – à revelia do que constitui o outro como alteridade, à revelia de sua própria existência como um outro – tudo se confundisse num só mundo e numa só figura, fundando um modo de relação que pode ser entendido como outro extremo de um regime de indistinção do outro.

xii.

A relação se dá como possibilidade. Como tal, ela pode se perpetuar na condição estanque de uma não-relação (como simples potência relacional), na condição narciso de uma relação radicalmente transitiva e redutora do outro ou em outras condições, extremas ou não, que se apresentem como

manifestação de um regime de indistinção do outro. Mas a relação também pode se dar como possibilidade de transformação dessa condição de indistinção. A relação também pode se dar como ocasião, como o próprio tempo de um movimento de espaçamento (*écart*), capaz de romper com os efeitos de um regime de indistinção do outro (romper com um *pas d'écart*, como condição) e, assim, capaz de abrir espaço a sua diferença, de dar lugar a um outro na relação (minimamente distinto como tal, minimamente dimensionado em sua alteridade). É no tempo desse movimento de espaçamento (como num *pas d'écart*, agora como gesto) que a relação se constrói como espaço: não como um espaço físico, dimensional, extensível, mas, sim, na liminaridade de um espaço acontecimental, como um “ter lugar”, uma ocasião possível de convivência – um espaço do *ethos*, ético.⁵

xiii.

Costumamos nos referir a determinados textos traduzidos como “datados”, costumamos rubricá-los com base em sua data de produção ou publicação, costumamos associá-los a outros textos, atribuindo-lhes (ou não) o estatuto de contemporâneos: fazemos isso e muito mais, em geral de maneira absolutamente legítima e justificável, com propósitos operacionais e catalográficos, com o objetivo de produzir sistematizações ou no intuito de delinear sua dimensão de historicidade. No entanto, nem sempre nos damos conta de que, pelas questões práticas que se impõem ao lidarmos com esses textos como objetos de leitura e/ou de estudo, fazemos

5. A propósito da noção de “espaço do *ethos*”, vide: Cardozo, Mauricio Mendonça (2007). “Espaço *versus* prática da crítica de tradução literária no Brasil.” *Cadernos de Tradução* (UFSC), vol. XIX, pp. 205-234. É no contexto dessa perspectiva “ética” das práticas críticas, desenvolvida em minha tese de doutorado, que a questão da relação começa a se impor para mim como objeto de estudo. O artigo, aqui referido, ainda é bastante tributário desse primeiro momento de reflexão. Caberá, mais adiante, retomar essa discussão na perspectiva dos desenvolvimentos mais recentes de meu pensamento sobre a tradução como relação.

isso como se pudéssemos simplificar, resumir e/ou esgotar toda a questão temporal de um texto a partir de sua inscrição num determinado ponto presumido na linha do tempo. Falar do tempo da tradução é falar de tempos, sempre no plural. Como acontecimento da relação, a tradução não se dá num tempo único e homogêneo, mas nos tempos múltiplos e heterogêneos das cenas de produção e recepção, a cada instante do gesto de escrita e a cada novo instante do gesto de leitura de um texto como texto traduzido. Como acontecimento da relação, a tradução se dá a cada instante de vida e de trabalho empenhados na construção e/ou na percepção de uma relação tradutória. Falar do tempo da tradução, portanto, é também falar da tradução como tempo.

xiv.

É nesse desenho de tempo-espaco, na liminaridade de um espaco acontecimental da relação tradutória como tempo, que o texto traduzido se funda relacionalmente como forma de vida.⁶

Referências bibliográficas

BERMAN, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard.

JULLIEN, F. (2012). *L'écart et l'entre*. Paris: Éditions Galilée.

NANCY, J.-L. (2013). *Être singulier pluriel*. Paris: Éditions Galilée.

6. A propósito da noção de “forma de vida”, vide: Cardozo, Mauricio Mendonça (2018). “Vida e envelhecimento da obra literária e da obra literária em tradução.” *Revista da ANPOLL*, vol. 1, pp. 14-24; Cardozo, Mauricio Mendonça (2017). “Da morte, da vida e dos tempos de morte e vida da tradução.” *Revista Letras*, vol. 95, pp. 46-59.

TRADUÇÃO COMO RELAÇÃO:
APONTAMENTOS SOBRE A REFLEXÃO
TRADUTÓRIA NOS ENSAIOS DE
ÉDOUARD GLISSANT

Henrique Provinzano Amaral

*Ouve, falo-te na tua língua, e ouve ainda, é na minha
linguagem que eu te compreendo.*

Édouard Glissant, *O pensamento do tremor –
La Cohée du Lamentin*, 2014

A tradução, como prática escritural e como questão teórica, comparece de modo peculiar na obra de Édouard Glissant [1928-2011], em especial em sua vertente ensaística. Primeiramente, porque, tendo nascido e crescido na ilha caribenha da Martinica, no arquipélago das pequenas Antilhas, o pensador e escritor teve contato, desde cedo, com uma multiplicidade de línguas: já de início, e de maneira mais efetiva, com a francesa e a crioula, que, em condições distintas de prestígio e poder (a segunda inferiorizada em relação à primeira), constituem a situação de diglossia característica de certos territórios outrora colonizados pela França, como a Guadalupe e o Haiti; em seguida, e de modo menos completo, com os idiomas praticados nas ilhas vizinhas, o espanhol, o

inglês, o holandês, além dos vários outros crioulos decorrentes da mistura dessas línguas com matrizes africanas, ameríndias e asiáticas. Talvez pudéssemos supor que, em meio a esse cenário plurilíngue, Glissant desenvolveria precocemente uma reflexão teórica sobre a tradução e que a praticaria efetivamente em seus escritos, promovendo, por exemplo, versões bilíngues (francês-crioulo) de seus romances, livros de poemas ou ensaios – estratégia utilizada por alguns escritores caribenhos de expressão francesa.¹

Tudo se passa, no entanto, numa direção diversa. Longe, também, de ser defensor de uma escritura monolíngue, o autor opta por uma espécie radical de multilinguismo, baseada na constatação da presença contemporânea e simultânea da totalidade das línguas: “[f]alo e sobretudo escrevo na presença de todas as línguas do mundo” (1995 [2005, p. 49]), dizia ele, numa de suas frases mais célebres. Essa postura não implica, todavia, a prática de numerosas línguas, mas o princípio de escrever de maneira multilíngue no interior de uma única língua, haja vista que, segundo Glissant (1995 [2005, p. 51]), “[...] o multilinguismo não supõe a coexistência das línguas nem o conhecimento de várias línguas, mas a presença das línguas do mundo na prática de sua própria língua”.

A exposição desse raciocínio contribui para evidenciar o fato de a tradução, enquanto prática escritural efetiva e explícita, mostrar-se diminuta na obra glissantiana, estando quase ausente de seus ensaios e ocorrendo raramente nos textos literários: como exemplo, relembro algumas passagens da peça teatral *Monsieur Toussaint* (1961), dedicada a Toussaint Louverture, herói da revolução haitiana, em que há determinadas falas em crioulo – geralmente, da personagem Manman Dio, uma sacerdotisa do vodu – traduzidas, na sequência, para o francês. Além desse e de outros casos pontuais espalhados pelos romances, talvez possa vir à mente a antologia *La terre*,

1. A título de exemplo, o haitiano Frankétienne [1936 –] possui uma vasta obra em francês e em crioulo, tendo produzido a (auto)tradução, entre outros, do romance *Dézafi* (crioulo)/ *Les affres d'un défi* (francês).

le feu, l'eau et les vents (2010), que, tendo como subtítulo *une anthologie de la poésie du Tout-Monde*, contém traduções em francês de poemas e fragmentos literários provenientes dos mais diversos idiomas (entre eles, o português brasileiro), algumas delas assinadas pelo próprio Édouard Glissant.

Em paralelo à prática tradutória nesses textos literários, a reflexão teórica sobre a tradução – que constitui o interesse principal deste estudo – aparece apenas tardiamente na ensaística glissantiana: enquanto os primeiros exemplos dessa vertente da obra datam dos anos 1950 (*Soleil de la conscience*, 1956), os trabalhos dedicados àquele tema surgem quase quatro décadas mais tarde. Trata-se de “*Traduire: relire, relire*” [“Traduzir: reler, religar”] e “*Les Nouvelles données de l'écriture*” [“Os novos dados da escrita”], ambos proferidos em 1994, no âmbito de eventos acadêmicos nas áreas de tradução e literatura, e posteriormente compilados nos respectivos volumes de anais (Glissant 1995; 1997). Essas primeiras notas sobre o tema da tradução foram incorporadas, de maneira reconhecida pelo autor, a uma das conferências que ele ofereceu um ano mais tarde, na Universidade de Montreal, e que foi incluída na coletânea *Introdução a uma poética da diversidade* (1995 [2005]). Ora, essa conferência, que recebeu o título de “*Langues et langages*” (“Línguas e linguagens”, de acordo com a tradução brasileira) constitui, muito provavelmente, o texto mais desenvolvido da reflexão tradutória de tal pensador. Após esse marco, o assunto é retomado em poucas páginas do ensaio *O pensamento do tremor - La Cohée du Lamentin* (2005[2014], pp. 141-142); por fim, é novamente abordado, desta vez com mais fôlego, numa entrevista concedida à pesquisadora italiana Luigia Pattano (“*Traduire la relation des langues: un entretien avec Édouard Glissant*” [“Traduzir a relação das línguas: uma conversa com Édouard Glissant”], 2010), realizada e publicada no ano anterior ao da morte do entrevistado.²

2. Esse *corpus* dos textos glissantianos sobre a tradução foi estabelecido, em 2014, pela pesquisadora Catherine Delpech-Hellsten (*Institut du Tout-Monde*) e se encontra disponível para *download* no site do ITM: ht-

Considero notável que, apesar da pequena extensão e do caráter fragmentário desse *corpus*, a discussão em torno de suas proposições venha ganhando destaque na fortuna crítica da obra glissantiana. É muito provável que, nesta, ainda predominem as abordagens vinculadas aos estudos culturalistas, até pelas afinidades que esse viés possui com as leituras pós-coloniais ou decoloniais, constructo teórico-crítico mobilizado frequentemente, com bastante razão, na análise de escritores provenientes da diáspora africana e que se dedicam a combater as formas de colonialismo – o que não deixa de ser o caso em pauta. Ao lado dessa corrente, contudo, e de maneira que não se opõe a ela, tem crescido o interesse acadêmico pela reflexão tradutória desse autor, a tal ponto que Pattano possa afirmar, na introdução à referida entrevista, que “entre os pensadores contemporâneos mais eminentes que se debruçam, ou se debruçaram, sobre os desafios teóricos da tradução, figura Édouard Glissant”.³ Prova desse fenômeno é o número crescente, nos últimos anos, de trabalhos consagrados a esse pensador, sob a ótica dos Estudos da Tradução, dentro e fora do Brasil: a título de exemplo, há os ensaios de Flores (2006), Justino (2015) e Céry (2019), assim como a dissertação de Sobrinho (2019).

Parte do interesse investido nesse assunto deriva, a meu ver, de dois motivos principais: a importância conferida à tradução e à figura do tradutor nas passagens glissantianas a eles dedicadas; o modo como esses temas se colocam em diálogo com outras noções matriciais do pensamento do autor, tais como a de *Relação* [*Relation*] e de *crioulização* [*créolisation*]. Retornaremos a elas ao longo deste ensaio.

[tps://www.tout-monde.com/sites/cathy-delpesch---corpus-glissantien.pdf](https://www.tout-monde.com/sites/cathy-delpesch---corpus-glissantien.pdf).

3. “Parmi les penseurs contemporains les plus éminents qui se penchent, ou se sont penchés, sur les enjeux théoriques de la traduction figure Édouard Glissant”. São de minha autoria todas as traduções de citações em língua estrangeira reproduzidas em notas de rodapé.

Na conferência “Línguas e linguagens”, Glissant (1995 [2005, p. 55]) empreende “algumas breves considerações sobre o que consider[a] como uma das artes futuras mais importantes: a arte da tradução”. Destaco a ênfase posta sobre o porvir de um tempo histórico, o nosso, em que as humanidades não apenas aumentaram a frequência e a velocidade de seus deslocamentos, mas também passaram – ou deveriam ter passado – a apresentar certa consciência da (co)presença planetária da totalidade das línguas e das culturas do mundo. Dessa perspectiva, a tradução se revela uma espécie de manancial ou elemento propulsor da autonomia e da soberania de todas essas línguas, assim como dos imaginários que elas compreendem e acionam, pois

[...] o que toda tradução sugere em seu princípio mesmo, através da própria passagem que ela realizaria de uma língua para outra, é a soberania de todas as línguas do mundo. E, por essa razão, a tradução é o indício e a evidência de que temos que conceber em nosso imaginário essa totalidade das línguas. Da mesma forma que o escritor realiza essa totalidade, doravante, através da prática de *sua* língua de expressão, o tradutor manifesta essa totalidade através da passagem de *uma* língua para a outra, sendo confrontado com a unicidade de cada uma dessas línguas. (Glissant 1995 [2005, p. 55])

Nessa visada, ademais, ganha especial relevo a figura do tradutor, tida como agente privilegiado da arte da tradução, já que ela realiza algo equiparável ao que faz o escritor, isto é, “conceber em nosso imaginário essa totalidade das línguas” e, acrescento eu, das culturas. A própria divergência dos modos de operação empregados por essas figuras – o fato de o poeta produzir essa concepção no interior de uma única língua, ao passo que o tradutor a manifesta na passagem entre duas delas – parece importar menos do que a percepção decisiva de que ambas *inventam* algo:

O que isso significa, senão que o tradutor inventa uma linguagem necessária de uma língua para outra, assim

como o poeta inventa uma linguagem em sua própria língua? Uma linguagem necessária de uma língua para a outra, uma linguagem comum às duas línguas, mas, de certa forma, imprevisível com relação tanto a uma como à outra. A linguagem do tradutor age como a criouliização e como a Relação no mundo, ou seja, essa linguagem produz imprevisível. (Glissant 1995 [2005, p. 56])

O papel a ser atribuído à “linguagem do tradutor”, no mundo contemporâneo, torna-se ainda mais relevante, quando notamos que seu modo de agir é comparado explicitamente, nesse fragmento, àquele da Relação. Ora, não é novidade que a tradução consiste numa prática que favorece a relação ou as relações, na medida em que permite a comunicação (e, a depender da teoria em enfoque, determinado nível de transferência) entre certos pares – o *eu* e o *outro*, o *texto original* e o *texto traduzido* –, inicialmente apartados pela diversidade de suas línguas. Não obstante, a comparação produzida por Glissant me parece apresentar implicações a um só tempo mais complexas e precisas, na medida em que foi enunciada no interior de um universo nocional em que termos como *linguagem* ou *Relação* possuem sentidos bastante específicos. Segundo Loïc Céry,

Devemos caminhar, nesse caso, no sentido de um campo de investigação particularmente fecundo da Relação, tal como descrita por Glissant, de modo que a tradução tal como ele a concebe poderia ser definida, desde já, como uma *práxis* desse ideal de Relação que está, como se sabe, no coração mesmo de seu pensamento e de sua visão do mundo [...]. Em favor dessa função de uma colocação em prática do paradigma relacional no que diz respeito aos textos e às línguas, essa concepção se vale, portanto, de uma superação dos modelos editados pela teoria, superação cuja natureza convém definir.⁴ (2019, p. 100)

4. “Nous devons cheminer en l’occurrence dans le sens d’un champ d’investigation particulièrement fécond de la Relation telle qu’elle est décrite par Glissant, de sorte que la traduction telle qu’il la conçoit pour-

A ideia de tradução como prática relacional ou, para retomar o título deste ensaio, de *tradução como Relação* surge, portanto, como uma espécie de ponto simultâneo de partida e de chegada da reflexão tradutória de Glissant. Para escapar à tautologia latente nesse tipo de raciocínio, proponho aqui a análise de alguns aspectos e noções presentes no pensamento desse autor, com o objetivo de apontar questionamentos a partir deles, em geral sob a forma de comentários, perguntas ou mesmo de dilemas/aporias a serem melhor explorados em trabalhos futuros. Ainda que não partilhe da convicção de Céry (2019), de que a concepção glissantiana representa uma superação das questões debatidas pelas teorias anteriores da tradução, penso que as aproximações e os confrontos com outros autores desse campo de estudos podem ser úteis para tornar mais nítidos alguns daqueles apontamentos, os quais serão dispostos de acordo com certas noções-chave.

Tradução e crioulização

O último fragmento de Glissant citado na seção anterior funciona como mote de “Tradução, crioulização e suas possíveis relações”, artigo no qual Diego Flores (2006) esmiúça certas proposições desse autor, buscando traçar paralelos entre elas e alguns problemas teóricos advindos dos Estudos da Tradução, em especial da obra de Antoine Berman. Detendo-se, conforme sugere seu título, nas relações dos campos teóricos e práticos da atividade tradutória com a crioulização, o texto busca friccionar duas ideias principais: a constatação de que essa noção deve

rait déjà se définir comme une *praxis* de cet idéal de Relation qui est comme on le sait au coeur même de sa pensée et de sa vision du monde [...]. À la faveur de cette fonction d'une mise en pratique du paradigme relationnel au regard des textes et des langues, cette conception relève donc d'un dépassement des modèles édictés par la théorie, dépassement dont il convient justement de définir la nature”.

postular a criação de algo novo, imprevisto, e a convicção de que “[p]ensar a tradução na contemporaneidade deveria significar pensá-la como produção da diferença” (Flores 2006, p. 18).

Com efeito, na ensaística de Glissant, o critério da imprevisibilidade é um dos traços principais da criouliização, marcando sua diferença para com a mera mestiçagem, a qual, dentro desse modelo, ainda que opere com componentes variados e heterogêneos, leva sempre a resultados previsíveis. Concebida desse modo, a criouliização ultrapassa o âmbito da discussão da qual emana – o acalorado debate caribenho/antilhano em torno de suas culturas e identidades, no qual o termo “crioulo” (“*créole*”) assume importância decisiva, sobretudo no último quarto do século XX.⁵ Entretanto, por enfatizar a dimensão processual (criouliização) em detrimento do produto acabado (cultura/identidade crioula), a noção glissantiana termina por apresentar um alcance propriamente ontológico, sendo caracterizada como “[...] um movimento perpétuo de interpenetrabilidade cultural e linguística que não nos leva a uma definição do ser”⁶ (Glissant 1995[2005, p. 147]). Assim, ao evitar uma conceituação de base essencialista e preservar sua movência característica, o pensador garante que aquela noção figure como peça-chave de um outro modo de pensar a ontologia, o que não deixa de ter consequências nos planos linguístico-cultural e identitário.

Seja como for, podemos reconhecer que a criouliização desempenha um papel decisivo no interior do paradigma relacional preconizado pelo martinicano, e por isso não deve estranhar que ela suscite tantas relações com o pensamento de certos estudiosos da tradução, como aquelas apontadas por

5. Confira, por exemplo, o célebre manifesto *Éloge de la créolité* e sua não menos famosa frase inicial: “[n]i Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles” (Bernabé; Chamoiseau; Confiant 1989[1993, p. 13]).

6. “La créolisation est un mouvement perpétuel d’interpénétration culturelle et linguistique qui fait qu’on ne débouche pas sur une définition de l’être”.

Flores relativamente às categorias bermanianas de *mestiçagem* e de *etnocentrismo em tradução*. Conforme citação anterior, para Glissant (1995[2005, p. 56]), “[a] linguagem do tradutor age como a criouliização e como a Relação no mundo [...]” e, segundo o Berman de *L’Épreuve de l’étranger*, “[...] a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada” (Berman, *apud* Flores 2006, p. 12). Ora, a coincidência dos termos é deveras sugestiva, a tal ponto que Flores (2006, p. 12) sugere ser possível “[...] trocar o termo utilizado por Berman, ‘mestiçagem’, por aquele escolhido por Glissant, ‘criouliização’”.

A meu ver, no entanto, semelhante proposta leva às últimas consequências uma convergência teórica que, em realidade, talvez se deva mais às terminologias adotadas do que ao pensamento a elas subjacente. Nesse sentido, a referida aproximação se mostra problemática em pelo menos dois sentidos, pois: a) Passa ao largo de certas nuances próprias aos termos forjados e/ou empregados pelos autores, a exemplo da distinção entre *mestiçagem* e *criouliização* na obra de Glissant (1995 [2005, p. 149]); b) Desconsidera as especificidades dos contextos enunciativos, sociais e mesmo geopolíticos em que se lastreiam as teorizações: assim, teorias sobre a miscigenação étnico-racial, por exemplo, têm implicações diversas, quando propostas por autores provenientes da chamada França metropolitana e de suas antigas colônias. Faz-se necessário, portanto, que esse tipo de *relação* seja explorado com metuculoso cuidado, para não gerar consideráveis imprecisões teórico-epistemológicas.

Se é certo que as categorias bermanianas e glissantianas não devem ser reduzidas umas às outras, devemos atentar também para certos discursos suscitados pelas tentativas de aproximação. Na entrevista que produziu em 2010, Pattano cita um trecho de Berman – precisamente, o mesmo reproduzido por Flores, de *L’Épreuve de l’étranger* (1984) – e, em seguida, questiona se Glissant partilha da ideia da tradução como paradigma ético, ao que este responde:

Não, de maneira alguma. Não partilho da ideia da tradução como paradigma ético, porque me parece que a poética da tradução, justamente, é uma poética que informa processos de relação, e não conteúdos. Ora, considerar a tradução, mesmo em seu processo de transferência, como uma abertura ao outro e como uma possibilidade de mestiçagem etc. é considerar, de um lado, que os nexos com o outro são, de partida, nexos de conteúdo – porque a ética é isso, a reflexão sobre um conteúdo, o que não me parece justo ou, em todo caso, o que não me parece suficiente. E, de outro lado, é considerar que a translação na relação é justamente uma translação desse conteúdo. Ora, o que é interessante na relação não é a translação do conteúdo: é a translação das poéticas, isto é, a translação das imagens formais da língua. E a imagem formal da língua não tem moral. A imagem formal da língua não tem princípios. Não é o conteúdo do texto que é traduzido. É a *poética* do texto. Quando se traduz o conteúdo do texto, cria-se um nexo mecanicista, mas não se cria relação. E o que quero dizer é que, quando se diz que a tradução é um exercício de estabelecer nexos com o outro – isso é verdadeiro, mas não é um exercício de estabelecer nexos com o outro no nível de uma ética [...]. (Glissant, *apud* Pattano 2010, s.p.)⁷

-
7. “Non, pas du tout. Je ne partage pas l’idée de la traduction comme paradigme éthique parce qu’il me semble que la poétique de la traduction, justement, est une poétique qui informe des processus de relation et non pas des contenus. Or, considérer la traduction, même dans son processus de transfert, comme une ouverture à l’autre et comme une possibilité de métissage etc., c’est considérer d’une part que les rapports à l’autre sont d’abord des rapports de contenu – parce que c’est ça l’éthique, c’est la réflexion sur un contenu, ce qui ne me paraît pas juste, en tout cas qui ne me paraît pas suffisant. Et d’autre part, c’est considérer que la translation dans la relation est justement une translation de ce contenu. Or, ce qui est intéressant dans la relation ce n’est pas la translation du contenu: c’est la translation des poétiques, c’est-à-dire la translation des images formelles de la langue. Et l’image formelle de la langue n’a pas de morale. L’image formelle de la langue n’a pas de principes. Ce n’est pas le contenu du texte qui est traduit. C’est la *poétique* du texte. Quand on traduit le contenu du texte, on fait du rapport

Deixemos de lado a discussão sobre as especificidades do pensamento bermaniano em sua relação com a ética, tema altamente complexo e que ultrapassa o horizonte deste ensaio;⁸ destaques, de outra parte, a já reconhecida importância que Glissant atribui, no âmbito dos processos tradutórios, à ideia de Relação. Se é difícil (talvez impossível) defini-la – e o próprio autor joga com essa dificuldade, ao escrever, por exemplo, que “[a] ideia de relação não preexiste (à Relação)” (Glissant 1990[2011, p. 175]) –, ela não deve ser subestimada em favor apenas da criouliização, o que parece acontecer no artigo de Flores. Sendo assim, as duas noções, em conjunto, contribuem para explicar o porquê de Glissant se dizer despreocupado com a dimensão ética do traduzir, já que esta seria uma espécie de produto a ser obtido, de maneira previsível, a partir de certo procedimento, ou seja, algo da ordem da mestiçagem. Ao contrário disso, o pensador parece mais interessado pelo processo, isto é, a expansão de imaginário(s) que cada texto em tradução mobiliza, por meio da própria passagem de uma língua a outra. Eis um fragmento da continuação de sua resposta à entrevistadora:

E não é o exercício de estabelecer nexos com o outro nesse nível que vai acarretar uma mudança num conteúdo, porque a ideia que a senhora desenvolve é que onexo estabelecido entre duas línguas vai desencadear uma mudança de conteúdo, por exemplo a mestiçagem etc., etc.,

mécaniciste, mais on ne fait pas de relation. Et ce que je veux dire c’est que quand on dit que la traduction c’est un exercice de rapport à l’autre c’est vrai, mais ce n’est pas un exercice de rapport à l’autre au niveau d’une éthique [...]”.

8. A problemática vem sendo estudada por diversos pesquisadores brasileiros, entre eles Simone C. Petry. Em Petry (2018), a autora trata das reflexões de Berman advindas de sua experiência de vida na Argentina (e, portanto, na América Latina), que serviriam como força motriz de seu pensamento sobre a “ética da tradução”, tal como comparece, por exemplo, em *A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo* (1985[2007], pp. 63-71).

etc. Mas a mestiçagem é interessante, não por seu conteúdo, mas *pelos poéticas de sua forma*; e, se não entendemos isso, nós permanecemos no antigo... Mudo de ética, sim, mas eu não mudo de mundo no qual a ética é soberana, mudo simplesmente de ética, e a ética permanece sendo soberana, ao passo que, na relação, a ética não é soberana. Se a relação não é suficiente para assegurar o nexo, a mestiçagem, isto ou aquilo, sem a ética, é que a relação não é boa. É isso o que quero dizer. No que a senhora diz, não se alterou o princípio fundamental do nexo – que é que o princípio fundamental do nexo é a ética –, mas eu não acredito que a ética seja possível fundamentalmente.⁹ (Glissant, *apud* Pattano 2010, s.p.)

Retornaremos futuramente, neste ensaio, à consideração sobre a ética na reflexão tradutória de Glissant, tendo em vista a recusa que o autor assume dela nessa entrevista. Por ora, todavia, cumpre salientar a ideia de que, dentro desse modelo, o estabelecimento de uma Relação no âmbito tradutório – ou seja, a condição de realização da *práxis* a que aludia Céry – está intimamente ligado à *poética*, o que, ainda no interior dessa teoria, repropõe a discussão sobre as línguas e linguagens.

9. “Et ce n’est pas l’exercice d’un rapport à l’autre au niveau de ce que ce rapport va entraîner un changement dans un contenu parce que l’idée que vous développez c’est que le rapport établi entre deux langues va entraîner un changement de contenu, par exemple le métissage, etc. etc. etc. Mais le métissage est intéressant non pas par son contenu, mais par les poétiques de sa forme; et ça si on ne le comprend pas, on reste dans l’ancien... je change d’éthique, oui, mais je ne change pas de monde dans lequel l’éthique est souveraine, je change simplement d’éthique, et l’éthique est toujours souveraine alors que dans la relation l’éthique n’est plus souveraine. Si la relation n’est pas suffisante pour assurer le rapport, le métissage, le ceci, le cela, sans éthique, c’est que la relation n’est pas bonne. C’est ça que je veux dire. Dans ce que vous dites, on n’a pas changé le principe fondamental même du rapport qui est que le principe fondamental du rapport c’est l’éthique, mais je ne crois pas que l’éthique soit possible fondamentalement”.

Na referida conferência “Línguas e linguagens”, Glissant (1995[2005, p. 51]) preconiza “a necessidade de se fazer uma distinção entre a língua que usamos e a linguagem, isto é, a relação que construímos com as palavras, em matéria de literatura e de poesia”. Dessa perspectiva, a concepção de língua (ou das línguas) enfatiza seu aspecto utilitário, pautado por certo convencionalismo e mesmo pragmatismo comunicacional, ao passo que a caracterização da linguagem compreende uma dimensão relacional, a qual consiste, “em matéria de literatura e de poesia”, na postulação de um fazer criativo, uma *poiesis*. Dito de outro modo, trata-se da produção de algo que não existia anteriormente, traço que retoma o caráter imprevisível da crioulização, fazendo-o incidir sobre o domínio literário. A poética é, portanto, constitutiva dessa maneira de conceber a linguagem, mesmo que não a esgote na variabilidade de seus modos de apresentação.

No caso antilhano, uma linguagem é a manifestação de nossa relação com a língua, de nossa atitude em relação ao mundo, atitude de confiança ou de reserva, de profusão ou de silêncio, de abertura para o mundo ou de fechamento, de adaptação das técnicas de oralidade ou de compressão em torno das exigências seculares da escrita, ou ainda de uma atitude de simbiose em relação a tudo isso. (Glissant 1995[2005, p. 52])

A (ou uma) linguagem é, pois, apresentada como um espaço de (inter-)relações que abrange elementos linguísticos, comportamentais, identitários, procedimentais etc., em tal variedade que parece se pretender impedir a “pureza” de uma conceituação. Contudo, importa justamente o tratamento da linguagem enquanto entidade relacional, cuja realização se processa de modo privilegiado, sobretudo no “caso antilhano” a que se refere o autor, na esfera da poética. Esta, aliás, não é

vista como um discurso descritivo ou prescritivo sobre como realizar objetos estéticos, nem mesmo como um (meta)discurso crítico a respeito de certas obras literárias, ou seja, em acepções tradicionais do termo. Em lugar disso, a poética é tida, não sem complexidades, como um agrupamento móvel e permeável de procedimentos ou expedientes retórico-poéticos que trazem à tona as tensões entre as mencionadas atitudes “de profusão ou de silêncio”, isto é, a dialética entre oral/oralidade e escrito/escrita, tanto mais sensível quanto se trata de um autor provindo do chamado Caribe francês.¹⁰

Assim, o anseio pela realização poética, mas também política, de nosso mundo contemporâneo como “lugar de encontro, de choque das culturas, das humanidades”¹¹ (Glissant 2007, p. 77) depende da postulação de uma instância de inter-ou correlação que se encontra precisamente nessa concepção de linguagem:

Dessa maneira, surgiu no Caribe uma linguagem que tece uma trama através das línguas inglesa, francesa, espanhola, crioula do universo do Caribe e talvez também da América do Sul. Alejo Carpentier me dizia em uma conversa que tivemos pouco antes de sua morte: ‘Nós, caribenhos, escrevemos em quatro ou cinco línguas diferentes, mas temos a mesma linguagem’. (Glissant 1995[2005, pp. 52-53])

-
10. Em *Poética da Relação*, Glissant anota (1990[2011, p. 202]): “[a] emergência das línguas da oralidade acompanha um ressurgir da poesia declamada, cuja prática, com algumas insuficiências, é certo, se generaliza. Esboça-se aí uma outra economia da palavra poética, onde o regresso (repetição ou redundância), a assonância, as variações de tonalidade etc., se tornam meios autorizados. As práticas da escrita poderão assim renovar-se”. Para uma análise do *oral* na obra glissantiana, particularmente em *Poética da Relação*, remeto a minha dissertação de mestrado (Amaral 2019); uma discussão mais detida sobre o conceito de poética mobilizado nesse *corpus* se encontra entre as páginas 70-78.
11. “En matière de politique, ma référence la plus haute était ainsi le monde [...] comme lieu de rencontre, de choc des cultures, des humanités”.

Notemos, nesse fragmento, a imagem da trama, urdida pelo que se poderia chamar de uma linguagem do Caribe, a qual alinhava, segundo a hipótese atribuída ao escritor cubano Alejo Carpentier, as línguas faladas nesses territórios, oriundas, conforme exposto anteriormente, dos processos paralelos de colonização e criouliização. Diante dessa ideia ou imagem, Glissant (1995[2005, p. 53]) se refere à “arte do contador de histórias crioulo” – o *conteur créole*, figura ancestral e fundamental das poéticas antilhanas –, enumerando alguns dos procedimentos de que fazia uso, a exemplo das “acumulações”, “desse lado barroco da frase e do período”, das “distorções do discurso onde o que é inserido funciona como uma respiração natural”, da “circularidade da narrativa”, da “incansável repetição do tema”. Em seguida, escreve:

Tudo isso converge para uma linguagem que corre através das línguas do Caribe: inglesa, crioula, espanhola ou francesa, e está presente tanto em Carpentier, quanto em Walcott ou em escritores francófonos da Martinica, da Guadalupe e do Haiti. E o maravilhoso é que essa exploração de uma linguagem através das diversas línguas utilizadas, e para além delas, não perverte em nada nenhuma dessas línguas e acrescenta a cada uma delas, convocando-as em um ponto focal, um lugar de mistério ou de magia, onde, se encontrando, elas enfim se “compreendem”. (Glissant 1995 [2005, p. 53])

Posta entre aspas, a referência à *compreensão* deve ser tomada de forma parcial, incompleta, visto que a ensaística glissantiana realiza, repetidamente, a defesa de uma não-evidenciação da alteridade, da manutenção da opacidade constitutiva de todo outro – por exemplo, em “Pela opacidade” (1990[2011, pp. 179-184]). De maneira semelhante, penso que devem ser entendidas com ressalvas as alusões ao “ponto focal” ou a “esse lugar de mistério ou de magia” que, sob a égide da Relação, a linguagem poética garantiria às línguas vernáculas, porque tais expressões podem conduzir a interpretações

demasiado universalizantes dos processos linguístico-poéticos. No campo dos Estudos da Tradução, esse viés francamente metafísico pode remontar ao célebre ensaio de Walter Benjamin (1921[2011]), “A tarefa do tradutor” [“*Die Aufgabe des Übersetzers*”] ainda que essa leitura não esteja isenta de controvérsias.¹² Em todo caso, se é nítido que um compasso transcendental comparece no discurso de Glissant, há uma nota dissonante que talvez possa ressignificar toda a passagem: refiro-me ao emprego da palavra “maravilhoso” (“*merveilleux*”), termo fundamental da noção de real maravilhoso (“*real maravilloso*”) para Carpentier. Parece-me que, no limite, o caráter místico ou metafísico do fragmento citado acima pode se justificar pela alusão a essa noção advinda de certa produção literária americana, como se, no fim das contas, a única mágica se encontrasse nas técnicas utilizadas pelo contador de histórias crioulo ou, mais recentemente, pelo escritor caribenho e/ou latino-americano.¹³ Uma consideração mais aprofundada do

-
12. Embora seja cabível a discussão, a passagem seguinte me parece muito eloquente de um viés metafísico: “Onde se deveria buscar a afinidade entre duas línguas, abstraindo-se de um parentesco histórico? Certamente não na semelhança entre obras poéticas, nem tampouco na semelhança entre suas palavras. Toda afinidade *meta-histórica* entre as línguas repousa sobre o fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e a mesma coisa é visada; algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas, isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções recíprocamente complementares: a língua pura” (Benjamin 1921[2011, p. 109, grifo meu]). A tradução desse ensaio é de Susana Kampff Lages.
 13. A questão diz respeito ao caráter histórico da formação e codificação das poéticas em determinados contextos sociais e literários – afirmado, por exemplo, por Lefevere (1992[2007]) – e sua relação com a implantação e o emprego das línguas nesses espaços, processo que também se dá historicamente. Assim, a língua crioula costuma abrigar certos procedimentos – como as mencionadas distorção, repetição e acumulação –, não porque eles pertencem à natureza ou essência dela, mas porque se desenvolveram em paralelo ao amadurecimento dessa própria língua. A poética tomada enquanto “inventário de recursos literários,

tema demandaria, é certo, a análise das noções de *maravilhoso* empregadas em Carpentier e Glissant, assim como a teorização que ambos desenvolvem acerca do *barroco*;¹⁴ já que tal esforço ultrapassa o espaço destinado a este ensaio, pretendo realizá-lo futuramente.

Por ora, contudo, vale notar que, se a concepção de linguagem desse último pensador, ao fim e ao cabo, talvez não sirva – como o verso segundo o poeta francês Stéphane Mallarmé (1896[2008, p. 155]) –, para “[...] remuner[ar] o defeito das línguas [...]”, pode acrescentar a elas certo nível de opacidade que, paradoxalmente, garante os mais variados graus de compreensão mútua. Em outras palavras, é a construção de uma linguagem (poética) o que promove a Relação no âmbito linguístico e, ainda mais, tradutório; ou seja, é precisamente ela o que permite a existência e a realização da tradução como prática relacional. Torna-se mais nítido, nesse sentido, o trecho já citado segundo o qual “[...] o que é interessante na relação não é a translação do conteúdo: é a translação das poéticas, isto é, a translação das imagens formais da língua” (Glissant, *apud* Pattano 2010, s.p).

Entretanto, quando reflito sobre esse modo de conceber a tradução e o cotejo com certas ideias comuns à área de estudos dedicada a esse tema, alguns questionamentos me vêm à mente:

1. Na perspectiva construída por Glissant, se os “conteúdos” não são determinantes para o

gêneros, motivos, personagens e situações protótipos, e símbolos” (Le-fevere 1992[2007, p. 51]) talvez possa funcionar como contraponto à tese benjaminiana da existência de afinidades meta-históricas entre as línguas, desde que essas sejam tomadas em suas relações com as poéticas que nelas predominam.

14. A aproximação entre as obras do cubano e do martinicano pelo viés do conceito de barroco e suas implicações é estudada por Chancé (2001). O assunto ganha ainda mais importância, quando se tem em mente que Glissant (1995[2005, p. 56]) se refere à tradução como “arte da fuga” (“*art de la fugue*”), sendo a *fuga* uma figura barroca por excelência.

estabelecimento de uma relação (e, portanto, de uma tradução), como agenciar, no texto de chegada, os diferentes graus de (in)fidelidade a um texto de partida, utilizando-se somente das poéticas? Ou, ainda, teria a discussão sobre a (in)fidelidade algum papel nesse modelo?¹⁵

2. O primado da poética no estabelecimento da Relação, em que insiste Glissant, seria válido apenas quando se trata de procedimentos retóricos praticados nas literaturas latino-americanas e/ou caribenhas, sobretudo modernas? Como enxergar, desse viés, a tradução de obras que mobilizam outros expedientes e, portanto, atualizam outras tradições literário-poéticas?
3. Seria o modelo teórico de Glissant um exemplo de “tradução sem traduções”, de acordo com a expressão cunhada por Anthony Pym, ao se referir a seu paradigma da *tradução cultural*, que “[...] vai além da ênfase nas traduções como textos (escritos ou falados) restritos” e se preocupa sobretudo “[...] com os processos culturais em vez de produtos linguísticos fechados” (Pym 2010 [2017, p. 276])?

É evidente que não tenho a pretensão de responder a tais questionamentos no âmbito deste ensaio, que, como indica seu

15. A questão se coloca a partir da controversa relação de Glissant com o pensamento de Paul Ricoeur – outro dos autores evocados por Pattano –, especialmente em *Sobre a tradução* (2004 [2011]). Nessa coletânea de ensaios breves, o teórico francês defende o paradigma da (in)fidelidade em detrimento daquele da (in)traduzibilidade: “[s]ugiro que é preciso sair dessa alternativa teórica: traduzível *versus* intraduzível, e substituí-la por uma outra alternativa, desta vez prática, vinda do próprio exercício da tradução, a alternativa fidelidade *versus* traição, a ponto de confessar que a prática da tradução continua sendo uma operação arriscada sempre em busca de sua teoria” (Ricoeur 2004 [2011, p. 37]). Na referida entrevista, todavia, Glissant rejeita as tentativas de aproximação de seu pensamento com as concepções ricoeurianas e, portanto, com o dilema prático fidelidade/traição.

título, assume a forma de apontamentos ou divagações em torno de um tema. Em todo caso, penso que as perguntas elencadas acima podem servir como uma estratégia de ler a reflexão tradutória de Glissant a contrapelo, isto é, não aderindo a ela de maneira imediata e irrefletida. Na próxima seção, a exemplo disso, retomarei mais um de seus aspectos, com o intuito de produzir uma fricção teórico-epistemológica diversa a partir de outros pensadores.

Tradução, ética, R(r)elação

Um exemplo de leitura a contrapelo nos é oferecido por Loïc Céry (2019, p. 107), que reconhece uma dimensão ética operante na reflexão tradutória de Glissant, apesar das denegações do tema promovidas pelo próprio autor em textos posteriores a 1995, ano da aparição de “Línguas e linguagens”, e em especial na entrevista concedida em 2010. Segundo o pesquisador francês, tal dimensão se dá a ver a partir da alusão à “renúncia”¹⁶ (“*renoncement*”) no texto da conferência: “[a] tradução é fuga, o que significa, de uma forma belíssima, renúncia. O que talvez seja mais necessário adivinhar no ato de traduzir, é a beleza dessa renúncia” (Glissant 1995[2005, pp. 56-57]). Esse retorno a contrapelo da discussão sobre a ética me parece deveras importante, no que diz respeito a um pensamento que concebe a tradução como prática relacional,

16. Para Céry (2019, p. 108), a alusão à renúncia, assim como a discussão sobre o Ser e os entes, traz à tona a filosofia de Heidegger: “[c]’est en ce point, et dans le sillage de notre recherche des parentes et affinités de la vision de Glissant avec les penseur précédents de l’acte de traduire, que l’on pourra aisément concevoir une double empreinte heideggerienne”. Seja como for, a *renúncia* também aciona uma leitura de Benjamin – pensador da tradução também mencionado pelo estudioso, em outro momento do artigo –, cujo título *Die Aufgabe des Übersetzers* contém a ambiguidade de “tarefa” e “renúncia” a partir do substantivo “*Aufgabe*”.

já que aquela é precisamente o domínio da atividade filosófica dedicado à mediação entre os sujeitos (e textos) postos em relação. Diante dessa premissa, penso ser pertinente confrontar certas proposições da ensaística glissantiana com algumas ideias de outros sujeitos que examinaram a questão da ética, sobretudo de pontos de vista próximos aos Estudos da Tradução.

No artigo “Traduzir e o (ter) lugar da relação” (2019), Mauricio Cardozo recorda algumas ideias de Schleiermacher – um dos fundadores do pensamento romântico sobre a tradução –, para quem interessa “[...] um modo determinado de equacionar uma relação com o outro, um modo de relação a partir do qual o outro não seja reduzido ao próprio de modo indistinto” (2019, p. 288). Cardozo completa:

É nesse sentido [...] que o adensamento das questões do outro e da relação com o outro pode ser considerado traço fundador de um estatuto da modernidade no pensamento sobre a tradução – projetando-se, até hoje, como questões candentes do pensamento contemporâneo. (2019, p. 288)

Entre os pensadores contemporâneos evocados, em seguida, pelo brasileiro, encontram-se o já mencionado Antoine Berman e também Lawrence Venuti, “aquele em sua defesa de uma tradução anti-etnocêntrica, este ao problematizar as consequências, para o tradutor e para o outro em tradução, de um modo predominantemente domesticador de traduzir no contexto anglo-americano” (2019, p. 288). Em que pese o assunto do artigo, todavia, não há nele referências a Édouard Glissant, talvez por este teórico ainda não ser associado tão comumente ao campo disciplinar dos Estudos da Tradução. Não obstante, há todo um constructo teórico em torno da ideia de relação – com *r* minúsculo, ou seja, que não coincide com a noção glissantiana –, cuja análise talvez possa tornar mais nítidos alguns dos apontamentos deste ensaio.

Mauricio Cardozo (2019, p. 302) sustenta a “ideia de ‘relação como interrupção’”, isto é, como algo característico

do paradigma da descontinuidade: assim concebida, a relação implicaria, necessariamente, uma ruptura, um corte, uma fratura com o que é chamado de “regime de indistinção do outro” (p. 291). Esse aspecto é imprescindível em tal perspectiva, pois deve funcionar como uma espécie de antídoto contra as pretensões de compreender/assimilar o outro de maneira total (totalitária?), ou ainda de reduzir sua alteridade a um mero simulacro (por vezes visto como exótico) da identidade – ações que se aproximam dos modos etnocêntrico e/ou domesticador de traduzir, para retomar os termos de Berman e Venuti. Em franca oposição a essas posturas, o pesquisador brasileiro se apoia, em larga medida, na reflexão ética de Emmanuel Lévinas, autor para quem o outro deve ser contemplado sob a égide de uma infinitude negativa, isto é, que resista “[...] à totalização deliberada do outro numa redução finita” (2019, p. 306). Referindo-se à noção de responsabilidade em Lévinas, Cardozo afirma:

[...] essa noção assumiria como pressuposto justamente a impossibilidade de circunscrição do outro como objeto – a impossibilidade de totalização do outro, a impossibilidade de alcance total do outro como outro – e flagraria, na violência dos regimes de indistinção que se mostram indiferentes a tais impossibilidades, uma dinâmica egótica de relação, em que o outro é reduzido à condição de um alter-idem, à figura de uma identidade *ex negativo*, de um *autre-Moi*, ignorando-se sua condição de um *autre comme un Moi*, ignorando-se sua diferença para além do axioma da relação com um eu. (2019, p. 305)

Conforme dito anteriormente, Glissant também se opõe, de maneira frontal, a essa “dinâmica egótica de relação” ou das relações que se pode estabelecer dentro e fora do paradigma tradutório. Entretanto, o que podemos entender, nesse caso preciso, como uma convergência de propósitos deriva, a meu ver, de premissas e causas bastante distintas. Segundo a exposição de Cardozo, a percepção da relação como instância constitutiva

dos sujeitos produz, na lógica acionada por Lévinas, uma inversão da ordem tradicional de precedência entre os domínios filosóficos da ética e da ontologia, sendo esta substituída, em sua posição e grau de importância, por aquela.¹⁷ Se, no pensamento levinassiano, a ética assume o posto de filosofia primeira, no glissantiano, todavia, ela parece não constituir uma preocupação central, chegando às raias da denegação discursiva explícita. Em paralelo a isso, o martinicano prefere se dedicar a uma reformulação dos termos tradicionais da ontologia, propondo o primado do *ente* (*étant*) sobre aquele do *ser* (*être*); assim, na Relação, “[o] ente permanece, ao passo que o ser se dissipa” (Glissant 1990[2011, p. 176]). Essa operação teórica produziria uma mudança sensível na compreensão do real: em detrimento das essências puras, imutáveis, passamos a privilegiar as existências impuras, mutáveis, em perpétuo processo de crioulização.

Contudo, para além da divergência de termos e domínios filosóficos privilegiados, a que se deveria a diferença crucial dessas duas maneiras de conceber e enunciar o outro, em especial no que tange a suas implicações para a atividade tradutória? Parece-me que um ponto de afastamento substantivo se encontra justamente nos pressupostos utilizados, pois, enquanto para Lévinas (via Cardozo) a relação é entendida como interrupção, com a Relação glissantiana se passa o exato contrário: “[o] não ser não precede a Relação:

17. “Primeiramente, é preciso lembrar que a noção de responsabilidade levinassiana se constrói no contexto de um esforço de distanciamento do primado da ontologia, articulado na forma de uma inversão da tradicional ordem ontologia-ética, a partir da qual, para Lévinas, a ética passa a ter lugar como filosofia primeira. Se nos termos da tradição filosófica ocidental, a questão ética é de segunda ordem, como questão da relação entre duas instâncias já estabelecidas na ordem primeira da ontologia – nesses termos, a questão do *ser* antecederia, portanto, a questão do *ser com* –, uma das consequências diretas de sua proposta de inversão é a ideia de que é na relação – e somente a partir da relação, no primado da ordem ética – que um eu e um outro passam a se constituir como o eu e o outro da relação” (Cardozo 2019, pp. 307-308).

esta não se enuncia a partir de nenhum corte”, escreve Glissant (1990[2011, p. 176]). Em outras palavras, ela se propõe como suspensão da(s) dualidade(s) entre *eu* e *outro*:

Renunciar, talvez por algum tempo, a essa velha obsessão de surpreender o fundo das naturezas. Haveria grandeza e generosidade em inaugurar tal movimento, de que o referente não seria a Humanidade mas a divergência exultante das humanidades. O pensamento de si e o pensamento do outro tornam-se então caducos em sua dualidade. Todo o Outro é um cidadão, e já não um bárbaro. O que está aqui está aberto, tanto quanto o que está ali. Não seria possível projetar de um para o outro. O aqui-lá é a trama que não trama fronteiras. O direito à opacidade não estabeleceria o autismo, fundaria realmente a Relação, em liberdades. (Glissant 1990[2011, p. 180])

Nessa passagem de “Pela opacidade”, ressurge ainda uma vez a imagem da trama, agora sob o signo de uma promessa, ainda que temporária, de continuidade. A trama, o tecido, o texto poeticamente composto ou traduzido seria, pois, um dos raros expedientes capazes de suspender momentaneamente as fronteiras entre identidade e alteridade, garantindo ao mesmo tempo o direito à opacidade constitutivo da Relação. Conforme exposto anteriormente, trata-se de um processo no qual, mediante as atividades correlatas do tradutor e do escritor, as línguas passam a funcionar como linguagem poeticamente válida, apta a pôr em relação os imaginários de sujeitos ou povos diversos. Seria difícil, registro de passagem, não enxergar aí uma dimensão ética.

Em todo caso, à parte esse processo ou, talvez, exatamente em decorrência dele, penso que tal divergência de pressupostos pode ter uma causa situável dos pontos de vista histórico-social e mesmo geopolítico. Isto, porque a ideia de um “regime de indistinção do outro” – em que os sujeitos enxergam as alteridades como mera extensão de si, ignorando toda a diferença “para além do axioma da relação com um eu” – parece

caudatária de certas práticas sociais (a exemplo do colonialismo) e de uma tradição de pensamento europeias ou, para dizer o mínimo, eurocêntricas. Por outro lado, a premissa glissantiana é exatamente o oposto, isto é, de que as humanidades não se concebem enquanto semelhantes, mas como grupos apartados e hierarquizados, a depender de critérios valorativos tais como etnia ou raça, classe e poderio econômico, língua, estatuto das nações ou territórios em que vivem, entre outros traços de sua “divergência exultante”. A ruptura – experienciada, por exemplo, como *depossessão*¹⁸ (Damato 1995) – está tão entranhada nas identidades caribenhas das quais emerge e sobre as quais reflete Glissant, que o grande desafio intelectual (e, arrisco dizer, ético) se torna pensar seu contrário, isto é, a continuidade. Talvez possamos encontrar, nesse cruzamento de uma perspectiva decolonial com determinadas questões filosóficas, uma hipótese para a incongruência de pressupostos a que aludimos. Mas também, e sobretudo, podemos enxergar aí uma implicação tradutória, porque, se tal cruzamento não resolve totalmente a segunda pergunta elencada na seção anterior, ele contribui para qualificá-la, na medida em que reflete sobre as correlações profundas entre os espaços (teórico-críticos, mas também geográficos) de surgimento de uma teoria e seu escopo de aplicação efetiva.

Ainda assim, as diferenças desses modos de entender e enunciar os nexos entre identidade e alteridade não devem levar a aporias paralisantes, pois, em ambas as visadas aqui discutidas, comparecem simultaneamente as ideias/imagens de continuidade e descontinuidade, corte e (re)ligação. Glissant afirma (1995[2005, p. 52]), por exemplo, que “[p]ara que haja

18. Em *Édouard Glissant: poética e política* (1995), Diva Damato reconhece três espécies de *depossessão* vividas pelas comunidades antilhanas, em especial da Martinica e da Guadalupe: as *depossessões* do espaço, da história e da língua. O projeto literário glissantiano seria, pois, uma “forma de apropriação” dessas três esferas de experiência fraturadas pelos dolorosos processos de colonização e, mais contemporaneamente, em 1946, de departamentalização e assimilação à república francesa.

relação é preciso que haja duas ou várias identidades donas de si e que aceitem transmutar-se ao permutar com o outro”. Já para Cardozo, a ideia de tradução como “trabalho de relação” (2019, p. 315) depende de que

[a] relação é a própria experiência do corte fundador, da separação e do espaçamento que dá lugar a todo eu e a todo outro em relação, fazendo-os acontecerem como um eu e um outro distintos na relação; e vale lembrar que é também essa relação como experiência de interrupção e descontinuidade que torna possível a percepção de toda forma de continuidade, proximidade e semelhança, que não pode prescindir de um esforço mínimo de espaçamento entre as partes, ao menos o suficiente para que ainda possamos falar de partes distintas – não há percepção de continuidade nos regimes do indistinto. (2019, p. 318)

Finalmente, portanto, buscando minimizar certos impasses a que a confrontação das teorias pode levar, importa considerar, na reflexão tradutória de Glissant, o sentido de uma *aposta* – de que, sob a égide da Relação, os processos imprevisíveis de criouliização dos povos, das línguas, das culturas e dos textos terão resultantes positivas. Se essa aposta talvez pareça arriscada, ou demasiado afetada pelo acaso, vale lembrar duas sentenças presentes no poema *Um lance de dados* [*Un coup de dés*], de Mallarmé (1914[2017]), segundo as quais “*Todo Pensamento emite um Lance de Dados*” [*Toute Pensée émet un Coup de Dés*] e “*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*” [*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*]. Assim, considero no mínimo auspicioso que, no interior dessa aposta ou desse lance de dados, ganhe destaque o tipo de invenção operada pelos tradutores, a qual enriquece as poéticas do mundo e contribui para a ampliação dos imaginários humanos.

Neste ensaio, busquei apontar algumas questões, impasses e implicações advindos da reflexão tradutória de Édouard Glissant. Longe de esgotá-la enquanto tema, pretendi me afastar, todavia, da afirmação já citada de Céry (2019),

segundo a qual ela seria capaz de superar “os modelos editados pela teoria”, sobretudo no âmbito dos Estudos da Tradução. Em sentido diverso, penso que tal reflexão tem o poder de repropor alguns debates candentes da disciplina, a partir de perspectivas ainda pouco exploradas, lançando luz e sombra, ao mesmo tempo, sobre eles, segundo convém a um pensamento que reivindica o direito à opacidade. Numerosas interrogações permanecem, pois, em aberto, demandando, de um lado, o aprofundamento teórico e, de outro, o exercício crítico e criativo de traduzir – isto é, de inventar linguagens.

Referências bibliográficas

- AMARAL, H. P. (2019). *Praia negra, praia ardente: uma leitura do oral em Poétique de la Relation, de Édouard Glissant*. Dissertação de Mestrado em Letras Estrangeiras e Tradução. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BENJAMIN, W. (1921[2011]). “A tarefa do tradutor”, in: BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. S. Kampff Lages, E. Chaves. São Paulo: Editora 34, pp. 101-119.
- BERMAN, A. (1984). *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- _____. (1985[2007]). *A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo*. Trad. M.-H. C. Torres, M. Furlan, A. Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET.
- BERNABÉ, J.; CHAMOISEAU, P. e CONFIANT, R. (1989[1993]). *Éloge de la créolité/In praise of creoleness*. Paris: NRF/Gallimard.
- CARDOZO, M. M. (2019). “Traduzir e o (ter) lugar da relação”, in: LOPES, A. C. e SISCAR, M. (org.) *Pensando a política com Derrida: responsabilidade, tradução, porvir*. São Paulo: Cortez editora, pp. 285-321.

- CÉRY, L. (2019). “La traductologie au risque de la créolisation. Approche de la Relation traduisante d’Édouard Glissant”, in: LEDERER, M. e STRATFORD, M. (org.) *Culture et traduction. Au-delà des mots*. Paris: Classiques Garnier, pp. 99-110.
- CHANCÉ, D. (2001). *Poétique baroque de la Caraïbe*. Paris: Éditions Karthala.
- DAMATO, D. B. (1995). *Édouard Glissant: poética e política*. São Paulo: Annablume.
- FLORES, D. do N. R. (2006). “Tradução, crioulização e suas possíveis relações.” *REEL Revista Eletrônica de Estudos Literários*, vol. 2, nº 2, Vitória, pp. 1-21.
- GLISSANT, E. (1956). *Soleil de la conscience*. Paris: Seuil.
- _____. (1961). *Monsieur Toussaint*. Paris: Seuil.
- _____. (1995). “Traduire : relire, relier (Conférence inaugurale).” *Onzième assises de traduction littéraire*, nº 11. Paris: Actes Sud, pp. 45-46.
- _____. (1997). “Les nouvelles données de l’écriture.” *Société et littérature antillaise aujourd’hui*, nº 25. Perpignan, França: Cahiers de l’université de Perpignan, pp. 109-110.
- _____. (1995[2005]). *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. E. do C. A. Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF.
- _____. (2007). “Solitaire et solidaire: entretien avec Philippe Artières”, in: LE BRIS, M. e ROUAUD, J. (orgs.) *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- _____. (2010). *La terre, le feu, l’eau et les vents: une anthologie de la poésie du Tout-monde*. Paris: Galaade.
- _____. (1990[2011]). *Poética da Relação*. Trad. M. Mendonça. Porto: Sextante Editora.
- _____. (2005[2014]). *La cohée du Lamentin – O pensamento do tremor*. Trad. E. do C. A. Rocha e L. Magalhães. Juiz de Fora: Editora da UFJF.
- JUSTINO, L. B. (2015). “Haroldo/Glissant e o diabo do traduzir”, in: *Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios*

- sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: EdUEPB, pp. 81-100. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/x6bh8/pdf/justino-9788578792404-05.pdf>. Acesso em: 11/03/2021.
- LEFEVERE, A. (1992[2007]). *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. C. M. Seligman. Bauru: Edusc.
- PATTANO, L. (2010). *Traduire la relation des langues: un entretien avec Édouard Glissant*. Disponível em: <https://mondesfrancophones.com/dossiers/edouard-glissant/traduire-la-relation-des-langues-un-entretien-avec-edouard-glissant/>. Acesso em: 01/12/2020.
- PETRY, S. C. (2018). “Por uma (po)ética da convivência: Antoine Berman, a América Latina e a tradução em manifesto.” *Trabalhos em Linguística Aplicada*, vol. 57, nº 1. Campinas: Unicamp, pp. 169-188. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8651772>. Acesso em: 01/12/2020.
- PYM, A. (2010[2017]). *Explorando as teorias da tradução*. Trad. R. B. de Faveri, C. B. de Faveri, J. Steil. São Paulo: Perspectiva.
- MALLARMÉ, S. (1896[2008]). “Crise do verso.” *Inimigo rumor – revista de poesia*, nº 20. Trad. A. de Alencar. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosacnaify, pp. 150-165.
- _____. (1914[2017]). *Um lance de dados*. Trad. A. Faleiros. Cotia: Ateliê editorial.
- RICOEUR, P. (2004[2011]). *Sobre a tradução*. Trad. P. Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- SOBRINHO, E. C. de S. (2019). *Três ensaios traduzidos: Édouard Glissant em crítica afrodiáspórica*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura – Tradução Cultural e Intersemiótica. Salvador: Faculdade de Letras da Universidade Federal da Bahia.

A RELAÇÃO E O RELACIONAL PARA LER A PROSA DE MALLARMÉ HOJE: UMA ABORDAGEM (RE)TRADUTÓRIA

Caroline Pessoa Micaelia

Não é imediata a associação entre a ideia de *relação* e a poética de Stéphane Mallarmé [1842-1898]. Se, por um lado, existem algumas menções (não sistemáticas) às palavras *rapport* [relação] e *relation* [relação] em sua obra, bem como, nos últimos tempos, pelo menos dois estudos críticos que dialogam pontual porém declaradamente com essa ideia (Durand 1998; Marchal 2019), por outro lado, tal assunto foi pouquíssimo explorado pela crítica mallarmeana ao longo de sua trajetória no século XX e, no momento em que começa a parecer se pronunciar, já no XXI, manifesta-se sobretudo de forma latente, por meio das maneiras de se enxergar a historicidade dos trabalhos de Mallarmé.

De fato, parece haver, nos estudos dos primeiros 20 anos deste século, um desejo geral de aprender com – e eventualmente revisar – certos equívocos em que caíram os estudos mallarmeanos no passado, com vistas a dar abertura para um outro olhar sobre a obra do poeta. Repensar suas célebres fórmulas, recolocar sua obra em contato com o tempo, a tradição e a vida que a originaram, considerá-la no contexto

de sua própria presença na história com vistas a verificar, por exemplo, em que medida ela pode realmente ser vinculada às confissões epistolares do jovem Mallarmé – tão evocadas e utilizadas ao longo do século passado –, ou até mesmo, como é possível compreender a dificuldade frequentemente associada ao autor. O objetivo dessa empreitada, a meu ver, é procurar escapar à tentação dos lugares comuns, favorecendo, assim, uma renovação da leitura dessa obra. Mas, uma vez mais, trata-se antes de raciocínios semelhantes do que de uma pesquisa conceitual ou teórica em comum.

Justamente por isso, os empregos do poeta para as palavras *rappor*t e *relation*, bem como as passagens em que ele as sugere, embora localizados em momentos-chave de seu trabalho, não foram particularmente explorados pelos pesquisadores. Compreensível: Mallarmé não parece evidenciar nem pormenorizar sua preocupação com essas palavras em específico. Como tudo o que lhe diz respeito, não obstante – e eis aí, por outro lado, uma parte afirmativa de seu projeto poético –, seria preciso mergulhar mais fundo. Afinal, em suas palavras, “falar diz respeito à realidade das coisas apenas comercialmente: em literatura, contenta-se em fazer uma alusão ou em delas distrair a qualidade que alguma ideia incorporará”¹ (OC II 1897[2003, p. 210]).²

É este, com efeito, o aprofundamento a que se propõem Pascal Durand e Bertrand Marchal em suas respectivas enquetes críticas, as quais, pela observação de uma seleta

1. “Parler n’a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d’y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu’incorporera quelque idée.” Neste capítulo, todas as traduções de citação são de minha autoria.

2. Ao longo deste capítulo, [OC] corresponde a [Mallarmé, S. (1945). *Œuvres Complètes*. Edição de de H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard.], [OC II] a [Mallarmé, S. (2003) *Œuvres complètes*. Volume 2. Edição de B. Marchal. Paris: Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard.] e [CC] a [Mallarmé, S. (1854-1898[2019]). *Correspondance: 1854-1898*. Edição de B. Marchal. Paris: Gallimard.]

de textos da prosa mallarmeana, consistem em investidas produtivas na possibilidade de o poeta estar operando sob o signo da relação. Pertinente aposta, pois ao se examinar em comparativo as estruturas de alguns dos textos com os quais esses estudiosos trabalham – *Divagações* (1897), os escritos sobre arte (1874-1876) e a conferência-poema-crítico *A Música e as Letras* (1895) –, se é necessariamente levado a identificar processos de separação, recorte, adaptação, ressignificação de termos, reescrita e edição, de um texto a outro, realizados, sabe-se, pelo próprio Mallarmé.³ Dito de outra forma, do ponto de vista arquitetural, o que está em jogo são escritos quase sempre elaborados em relação.

Mas acontece que a relação em Mallarmé – como, no mais, outras palavras de peso na economia de sua poética⁴ – não possui valor conceitual.⁵ E essa informação é importante

-
3. Nas notas a *Divagações*, Mallarmé escreve (OC II 1897 [2003, p. 272]): “Vários estudos neste volume primeiro de *DIVAGAÇÕES* foram, com alguma intensão prévia da parte do autor, distraídos das respectivas publicações em curso, acrescidos de outros ou rejuntados e refundidos, tratamento que desconserta, nessa ocasião, um Leitor familiarizado [...]” [“Plusieurs études en ce volume premier de *DIVAGATIONS*, ont été, avec quelque intention préalable chez l’auteur, distraites de leur publication ayant cours, accrues d’autres ou rejointoyées et refundues, traitement qui déconcerte, à l’occasion, un Lecteur familier [...]”].
 4. São exemplos a ficção, a crise, a Ideia, o Absoluto. Volto a algumas delas nas próximas páginas.
 5. Essa discussão é interessante e tem lugar de destaque no pensamento sobre Mallarmé ao longo do século XX, sobretudo por meio das reflexões de Gardner Davies (1950) e, alguns anos depois, Lloyd James Austin (1987). Para Davies (1950, p. 8), Mallarmé seria menos imaginativo do que outros poetas uma vez que sempre faria uso dos mesmos temas. Há em Davies, porém, certa inobservância no uso de citações da obra e da correspondência mallarmeana, concatenadas uma a outra sem maiores esclarecimentos contextuais. Por isso, destacando essa suposta falta de criatividade em Mallarmé, Davies daria a entender que, sendo os temas sempre os mesmos, cristalizados, como conceitos, seria apenas questão, em caso de dúvida, de ler um texto em que dado tema

para lidar com as aparições dos termos *relation* e *rapport*, que venho comentando. Porque Mallarmé foi, antes de tudo, poeta. E, nesse sentido, uma prerrogativa para entender com maior clareza a dimensão que se confere ao problema da relação, seria a de levar em conta a um só tempo essa não-conceituação e as aparições de *rapport* e *relation*, observando-se, para tanto, como essas palavras (ou a sugestão a elas) vão sendo expressas no corpo dos textos.

Por isso, o que se vê nas próximas páginas, em que busco analisar algumas dessas aparições, é a ideia de relação sendo vinculada ora a uma reflexão sobre a necessidade de pensar em relação [*relation*], ora a uma reflexão sobre o modo como, para ter lugar, a ficção precisa da relação [*rapport*]. Também, e independentemente de neste momento eu me ocupar principalmente da prosa de Mallarmé – pois é nos textos em prosa que um *modus operandi* relacional, a despeito das menções à ideia de relação, parece ter lugar –, que essa pesquisa terminológica abarca outros textos – caso de sua produção epistolar – posto que a presença dessas palavras francesas é infrequente tanto como determinante. Por fim, o quanto o interesse crítico de Durand e Marchal no que concerne a prosa mallarmeana possui fundamento, e carrega, embora os autores não o coloquem em evidência, uma série de interesses (re) tradutórios com implicações significativas para o entendimento do próprio processo de escrita mallarmeano.

aparece para compreender uma outra ocorrência desse mesmo tema. Austin (1987, p. 22), ao contrário, considera que, para Mallarmé, um simples tema pode fornecer inspiração para toda uma vida; ele vai na contramão do posicionamento de Davies por reconhecer nessa aparente insistência, nessas múltiplas aparições de um mesmo tema, não uma falta de criatividade, que daria unidade a tais aparições, mas sim uma fonte permanente de criação, uma constante reelaboração, a qual exigiria, por conseguinte, uma análise caso a caso e, para além disso, uma atenção especial ao contexto de cada citação. Para maiores desdobramentos, confira Micaelia 2019, p. 135.

Sobre esse último ponto, vale destacar na obra mallarmeana em prosa a existência, pelos elos entre os textos, de excertos de um colados inteiramente em outro; isso faz com que traduzir um trabalho inédito implique eventualmente em retraduzir um trabalho apenas parcialmente publicado. É o caso da conferência *A Música e as Letras*, ainda inédita em português,⁶ mas cujo parágrafo posteriormente copiado e inserido em “Crise de verso” (*Divagações*) foi, junto com este, (re)traduzido cinco vezes em nosso idioma. Por isso, não é exagero dizer que a apreensão conjunta desse material leva o leitor a identificar um tempero peculiar em problemas que são os de toda a tradução – a presença de uma obra num país, a trajetória de recepção de certo texto, etc. –, e no sentido oposto, revela a forma como a pesquisa retradutória propicia um olhar de sistema, muito contribuindo para a compreensão disto que sói ser um funcionamento *em relação*, e beneficiando, por extensão, uma leitura mais alinhada à poética mallarmeana, a seu desenvolvimento e a seus limites, tal como parece ser o objetivo comum dos estudos mallarmeanos neste século XXI.

É disso que procura dar conta este capítulo, este rápido mergulho nas profundezas de meu autor. Comento aqui, para tanto, quatro dos pontos disparadores que têm sustentado minha interpretação a respeito da *relação* em Mallarmé, eles sendo: 1) a *relação* na recepção mallarmeana dos últimos 20 anos, com foco em Durand e Marchal; 2) as ocorrências dessa ideia na própria obra do poeta, seja como palavra, seja como sugestão; 3) os procedimentos relacionais por meio dos quais essa obra é arquitetada; e 4) por fim, a presença da relação quando o que está em questão é ler Mallarmé por uma abordagem (re)tradutória. O objetivo de tal percurso é mostrar algumas possibilidades para o pensamento a respeito da relação na obra

6. Quando escrevi este estudo, em 2019, *A Música e as Letras* de fato ainda não possuía tradução integral em português. À data desta publicação (2021), contudo, uma tradução foi realizada por Tiago Hermano Breunig. Confira Mallarmé, S. (2020) *A Música e as Letras*. Tradução de T. H. Breunig. Desterro: Cultura e Barbárie.

em prosa de Mallarmé e o modo como um olhar associativo fortalece esse tipo de estudo – central, como comento a seguir, para as pesquisas sobre o poeta desenvolvidas atualmente.

A relação na crítica mallarmeana dos últimos 20 anos

O ano de 1998, data do centenário da morte de Mallarmé, marcou também uma importante virada nos estudos mallarmeanos. Nessa época, praticamente⁷ toda a documentação conhecida do poeta termina – ou está em vias de terminar – de ser disponibilizada em boas edições críticas, e os estudiosos passam a adotar uma atitude metacrítica para com o percurso dos então últimos cem anos de recepção. Tais mudanças, de grande relevância para meu campo de estudos, trazem consigo algumas consequências. Dentre as quais a necessidade de repensar fórmulas célebres de Mallarmé – como o “duplo estado da fala” ou a “desaparição elocutória do poeta”⁸ –, que, no decorrer dos anos, foram utilizadas para avançar hipóteses menos propriamente mallarmeanas do que

7. “Praticamente” pois foi apenas em 2003 que Marchal concluiu a publicação das novas obras completas, com o volume 2 da coleção Bibliothèque de la Pléiade, dedicado à prosa mallarmeana; a correspondência teve diversos suplementos publicados até 1999, tanto por Austin como pelo próprio Marchal; a nova série dos *Documents Stéphane Mallarmé*, organizada por Gordon Millan só teria o último volume publicado em 2006; em 1994, a coleção Folio da Gallimard promove uma edição com todo o volume I da correspondência corrigido e anotado por Marchal, que incluía aquilo que foi chamado “cartas sobre a poesia” (uma antologia de cartas entre 1871 e 1898 a respeito do tema); em 2019, por fim, Marchal edita uma nova correspondência completa, dessa vez em volume único, com aporte crítico mínimo.

8. “Le double état de la parole” e “la disparition élocutoire du poète”, percententes, ambas, a “Crise de verso”. Essas duas fórmulas em particular foram, aliás, repensadas por Annick Ettlin, em trabalho de 2017, intitulado *Le double discours de Mallarmé*.

pertencentes à esfera de competência do pesquisador que delas se valia. Esses trabalhos que ambicionavam interpretar ou pensar a respeito do poeta, acabavam muitas vezes, do ponto de vista do estudo do texto, produzindo resultados sumários, imprecisos. À vista disso, em meio aos desafios do novo século estaria a necessidade de responder à reivindicação de recolocar Mallarmé em seu tempo, reconectando-o a sua própria vida (Millan *in* Marchal e Steinmetz 1997[2014, p. 378]) e à tradição com a qual ele trabalhou (Austin 1980, p. 105); responder, igualmente, à urgência de liberá-lo, nas palavras de Jacques Rancière (1996, p. 12), “dos testemunhos dos sonhos e das dificuldades de seus vinte anos”, “daquilo que ele se esforçou para se liberar”.⁹

Do alto dessas primeiras duas décadas, não parece apressado dizer que tal reivindicação vem sendo respondida. Patrick Thériault (2016), Annick Ettlin (2017), Arild Bakken (2019), Margot Favard (2019), Laurent Mourey (2019) e Patrick Suter (2019) são alguns dos nomes que mais recentemente apresentaram trabalhos fundamentais nessa direção; mas antes deles, Damian Catani (2003; 2019), Alexandre Bleau (2007), Larissa Drigo Agostinho (2010; 2015), Jean-François Hamel (2014), Jean-Nicolas Illouz (2015), entre tantos outros, já haviam tomado parte nesse tipo de reflexão. Em meio aos pioneiros do novo século, Rancière (1996, 1997, 2007) se destaca com o seminal estudo *La politique de la sirène*, Durand (1998, 2008) com o que muito provavelmente é o primeiro estudo declaradamente relacional da prosa mallarmeana – logo debruço-me sobre isso –, Henri Scepi (1998) com a organização do número da revista *Licorne* sobre a prosa de Mallarmé e Henri Meschonnic (1998), com o ensaio “Oralité, clarté de Mallarmé”. Por fim, há que se citar o nome de Marchal (2011, 2014, 2015, 2016, 2019), quem, apesar de ter um pé no século XX e outro no XXI, vem produzindo artigos de monta para o momento – tendo

9. “Il est temps de cesser de lire Mallarmé à travers les témoignages des rêves et des échecs de ses vingt-cinq ans [...]. Il est temps de le libérer de ce dont il s’est appliqué à se libérer”.

ainda, muito antes de tudo isso, escrito uma obra que pode sem dúvida ser tida como a primeira a realmente apontar para esse novo caminho crítico, *La religion de Mallarmé* (1988).

No entanto, mais do que mostrar que as pesquisas têm se preocupado com essas questões, interessa-me mostrar os modos como isso tem acontecido, a maneira como os estudiosos têm se resolvido com elas (ou, pelo menos, com uma dentre elas), o que, no meu entendimento, vai *pari passu* com a habilidade de enxergar as amarrações, as conexões entre os escritos que compõem a obra de Mallarmé, aquelas internas aos próprios textos e aquelas com suas língua-cultura, história e tradição poética. Exceto que esse pensamento da relação só é desenvolvido de maneira explícita no trabalho de dois pesquisadores, os quais, conquanto em meio aos pioneiros do novo paradigma de estudos, escrevem sobre a relação em momentos diferentes: Durand em 1998, como que inaugurando o século, e Marchal em 2019, sintetizando, ou antes iluminando, algumas das reflexões feitas ao longo das duas primeiras décadas.

No primeiro deles, Durand se preocupa com o problema das *Crises*, em livro homônimo.¹⁰ Na realidade, tal como a relação, a crise é uma ideia crucial para Mallarmé: associa-se a seu sentido etimológico, isto é, à palavra grega *κρίσις* (*krísis*) (Litré 2000), que nos reenvia, por sua vez, a uma “separação”, a um “julgamento”. A compreensão mallarmeana de crise implica, pois, uma oportunidade de “escolha” ou de “decisão”, consequências indispensáveis dos estados de ponderação e reflexão crítica. Ela é compreendida em seu papel de questionar discursos historicamente dados por verdade, em seu poder de retomar, de uma maneira crítica, precisamente, a história e o estado das coisas, bem como de aprender com essa mesma história, visando sempre, expressão mallarmeana, “uma outra coisa” (CC 1885[2019, p. 1385]). Evidencia-se, logo, o interesse da investigação de Durand. Mas mais interessante talvez sejam

10. O título completo de sua obra é *Crises. Mallarmé via Manet (de “The Impressionists and Édouard Manet” à “Crise de vers”)*.

os meios que a viabilizam, ou, se se quiser, a observação de como a crise se apresenta em dois momentos da obra de Mallarmé, o artigo de juventude “Os impressionistas e Édouard Manet” (1876), e o de maturidade, “Crise de verso” – com o bônus de eventuais comentários, no meio do caminho, sobre *A Música e as Letras*.

A tentativa, nessa ocasião, parece ser a de refrescar a leitura de um texto celebérrimo (caso de “Crise de verso”) por meio do estudo de um texto pouco ou nada conhecido (caso de “Os impressionistas e Édouard Manet”). Até porque, este último é, antes de mais nada, a primeira ocasião em que Mallarmé emprega o termo crise. Não se trata, atente-se, de um levantamento das aparições da palavra crise na prosa mallarmeana, o que poderia resultar numa leitura conceitual bastante arriscada, como mencionei, uma vez que esta pode beirar uma interpretação hermenêutica, em certo sentido, ou aproximar-se de uma nova retração interpretativa, de um retorno ao Mallarmé afastado do mundo exterior, fechado em sua torre de marfim, ensimesmado, ou então, ao Mallarmé da poesia filosófica, da cifração de significados, que exige uma leitura exegética. Absolutamente: no livro de Durand, esse tipo de postura é, em verdade, objeto de questionamento. A título de exemplo, o autor aponta (1998, p. 8) que, apesar de o Mallarmé dos textos em prosa ser frequentemente “lido por peças escolhidas”¹¹ e cultivado “a vácuo”,¹² principalmente no século XX,

destrinchar os textos mais construídos – e poucos são como os seus [de Mallarmé] – numa série de fórmulas descosturadas alimenta efetivamente uma visão descontextualizada das posições e proposições sustentadas

11. “Mallarmé théoricien se lit par morceaux choisis”.

12. “il [Mallarmé] se cultive aussi en vase clos”. Durand explica sua colocação na sequência desse trecho: “isto por conta daquilo e vice-versa” [“ceci à cause de cela et vice-versa”]. Isso significa, em suma, sem qualquer interferência do mundo exterior.

pelo poeta, e resulta em passar então a ganhos e perdas^[13] o trabalho de contextualizar e de colocar em relação [*mise en relation*] fenômenos aparentemente esparsos aos quais este [Mallarmé], pouco escutado nesse ponto, conferia tanta importância [...]¹⁴

Mas o estudioso (1998, p. 9) vai além. Sublinha que

O pensamento relacional [*pensée relationnelle*] que Mallarmé convocava em seus votos^[15] convoca uma leitura relacional [*relationnelle*] dos textos nos quais esse pensamento se elaborou; atenta, tanto à lógica de sua argumentação e de seu agenciamento retórico, quanto às relações [*rappports*] que ligam sua interioridade estrutural à exterioridade sociocultural que a formulou e para a qual ela aponta (nesse sentido, todo texto contém seu contexto).¹⁶

-
13. Curiosa a crítica de Durand, “passar a ganhos e perdas”, que não deixa de trazer à mente dos estudiosos de tradução uma certa forma de lê-la criticamente, que se restringe a contabilizar as soluções em perdas e ganhos, evitando uma visão de projeto, de poética, de recepção.
 14. “Émettre les textes les plus construits – et peu les sont autant que les siens – en une série de formules décousues alimement effectivement une vision décontextualisée des positions et propositions tenues par le poète, et fait passer du coup par profits et pertes le travail de contextualisation et de mise en relation de phénomènes apparemment épars auquel celui-ci, peu écouté sur ce point, attachait tant d’importance [...]”
 15. Os votos, no caso, são duas passagens em que o poeta se refere à questão da relação, uma de sua correspondência tardia e outra de *A Música e as Letras*. Elas são comentadas em maior detalhe mais adiante neste trabalho.
 16. “La pensée relationnelle que Mallarmé appelait de ses vœux x appelle une lecture relationnelle des textes où cette pensée s’est élaborée, attentive aussi bien à la logique de leur argumentation et de leur agencement rhétorique, qu’aux rapports reliant leur intériorité structurale à l’extériorité socioculturelle qui l’a informé et à laquelle elle renvoie (en ce sens, tout texte contient son contexte).”

Lançando mão dessa característica relacional associada ao pensamento de Mallarmé, Durand propõe *uma leitura relacional* dos textos daquele, o que “impõe não somente relacionar [*rapporter*] tanto os objetos tratados como os argumentos mobilizados pelo poeta a dados emprestados da história dos campos artístico e literário, mas também interrogar os modos, a lógica e as condições de legitimidade das relações que o próprio poeta estabelece”¹⁷ (Durand 1998, p. 10).

Dessa mesma maneira, para Marchal, em estudo inédito¹⁸ intitulado “Le double état de la parole: fortune et infortune”, é porque “o pensamento mallarmeano é um pensamento da relação [*rapport*]”¹⁹ que não se pode entender suas fórmulas como propostas que, numa mão, possuem cunho teórico e, na outra, não possuem vínculo algum com o texto e o contexto no qual estão inseridas – na contramão de como o fizeram pensadores tão ilustres quanto Valéry [1871-1945], Blanchot [1907-2003], Sartre [1905-1980], Barthes [1915-1950], Foucault [1926-1984] ou Todorov [1939-2017]. Marchal analisa esses discursos, investigando, num primeiro tempo, como cada um deu conta do “duplo estado da fala” de “Crise de verso”. Num segundo tempo, ele realiza uma leitura relacional dos textos de *Divagações* em que esse assunto aparece, para então examinar de que maneira Mallarmé dá conta disso, textualmente falando.

17. “[...] elle [l’exigence d’une lecture relationnelle] impose non seulement de rapporter les objets traités et les arguments mobilisés par Mallarmé à des données empruntées à l’histoire des champs artistique et littéraire, mais aussi d’interroger les modes, la logique et les conditions de légitimité des relations que le poète lui-même établit.”

18. Esse estudo de Marchal é, na realidade, uma comunicação apresentada no colóquio *Spectres de Mallarmé*, em Cerisy (França), em 2019. À época da escrita desse capítulo, o compêndio do evento ainda não havia sido publicado; sem ter acesso ao texto, utilizei minhas anotações realizadas durante a fala. Esse material, porém, foi recentemente lançado. Confira Marchal, B.; Steinmetz, J.-L.; Roger, T. (dirs. 2019[2021]). *Spectres de Mallarmé*. Hermann: Paris.

19. “la pensée de Mallarmé est une pensée du rapport”.

O pesquisador trabalha com “Apresentação ao ‘Tratado do verbo’ de René Ghil” (1886), “Crise de verso”, “A ação restrita”, “À venda”²⁰ e “O Mistério nas letras”. Mas para ilustrar do que se trata esse “duplo estado da fala”, cuja menção consistiria, realmente, de acordo com o próprio Mallarmé, numa concepção contemporânea a ele e não numa de sua criação, restrinjo-me tão somente a um olhar sobre “Crise de verso”. Escreve o poeta (OC II 1897[2003, p. 212, negritos meus, itálico de Mallarmé]):

Um desejo inegável de meu tempo é o de separar como em vista de atribuições diferentes o duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, ali essencial.

Narrar, ensinar, até descrever, **tudo bem e ainda que** a cada um bastaria para trocar o pensamento humano, tomar ou colocar na mão de outrem em silêncio uma peça de moeda, o emprego elementar do discurso atende^[21] à universal *reportagem*, da qual, à exceção da literatura, participam todos os gêneros de escritos contemporâneos.

Para quê a maravilha de transpor um fato de natureza em sua quase desapareição vibratória segundo o jogo da fala, **no entanto; se não for para** emanar, sem o incômodo de um próximo ou concreto lembrete, a noção pura.²²

-
20. “À venda” e “A ação restrita” pertencem à sessão “Quanto ao Livro” de *Divagações*.
21. De acordo com o Littré, o verbo “desservir”, em francês, possui um duplo sentido: pode significar tanto desservir no sentido de “desserviço” – isto é, algo que causa dano ou prejuízo – como desservir no sentido de “atender” – ou seja, “dar conta de”. Isto porque o prefixo *des-* pode possuir quer um valor negativo, quer um valor de continuidade. Optei por traduzir *dessert* por *atende* pois, em primeiro lugar, segundo o dicionário Caldas Aulete (online), esse duplo sentido não existe no verbo “desservir” em português; em segundo lugar, o uso desse termo mais próximo da época de Mallarmé, pelos exemplos do Littré, é em Chateaubriand, já no XIX, no sentido de “atende”; e finalmente, em terceiro lugar, ao analisar o trecho à luz do restante de “Crise de verso”, “atende” parece estar mais alinhado ao discurso de Mallarmé.
22. “Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d’attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

A observação desse trecho permite notar que, isolado, o segundo parágrafo pode, de fato, sugerir uma autoria de Mallarmé quanto à distinção entre os dois estados. Ao ser realizada contextualmente, entretanto, essa mesma leitura remete, antes, e de maneira nítida, a um *desejo inegável* da época em questão, o final do século XIX. No parágrafo seguinte, fica inequívoco também aquilo que Mallarmé problematiza ao perguntar-se, de outro modo, por qual motivo se faz literatura (*a maravilha de transpor um fato de natureza* – a fala – *em sua quase desapareição vibratória* – num discurso essencial, e não elementar). O que ele coloca em questão é a literatura que não se distancia das amarras do cotidiano, das convenções às quais as palavras estão sujeitas, às quais a fala se vê presa (*do incômodo de um lembrete* – um lembrete daquilo que chamamos de *real*). Por seu raciocínio, de nada valeria fazer literatura se não fosse para explorar as potencialidades da linguagem, para se permitir extrapolar, ir além do elementar.

Não é, logo, o caso de distanciar ou de separar, no sentido estrito, a literatura da linguagem do dia-a-dia; é apenas o de defender que fazer literatura significa levar a linguagem para lugares onde ela não está habituada a ir. E isso pode, por que não, significar um diálogo com essa fala do cotidiano. Mallarmé, a propósito, acaba fazendo-o em toda a extensão de *Divagações* – seja pelo uso de expressões populares, seja pela qualidade oral de sua sintaxe de tão difícil compreensão se mantida no regime da escrita,²³ seja pela evocação (e até pelo debate) de

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.”

23. Essa característica “oral” foi descrita por Illouz (2015), em seu estudo “Mallarmé proselibriste”, onde se aproxima mais de um registro do

temas de sua atualidade. Assim, o que se encena aí, de modo quase programático, é um diagnóstico crítico muito mais do que de uma teorização. Mallarmé discute uma questão de seu tempo, e entendê-lo dessa forma, ou seja, na relação com seu tempo, com sua própria vida e com a tradição na qual ele está inserido, é entendê-lo como alguém que está poeticamente pensando seu contemporâneo, testemunhando sua época. É, ademais, entendê-lo como um escritor cujo projeto poético se empobrece – e, no limite, aniquila-se – quando os textos que o compõem são vítimas de um isolamento – uns dos outros, de si próprios, dos diálogos que produzem com sua língua-cultura, sua história e a tradição poética à qual se vinculam.

Parece ser a isso, ainda, que Marchal se refere (2019, p. s/n), em dado momento de sua fala, ao sugerir que, na leitura de *A Música e as Letras*, perdemo-nos por não conseguirmos identificar de imediato que Mallarmé não está propriamente discutindo a música ou as letras, nem as está comparando de modo direto. Nesse título, o ponto principal parece ser, para além dos âmbitos musical e literato, o conectivo “e”, a música e as letras. Um trecho de “Crise de verso” (OC II 1897[2003, p. 212, negritos meus]) pode, parece-me, lançar luz sobre isso:

Certamente, eu nunca me sento nas bancadas dos concertos sem perceber em meio à obscura sublimidade tal rascunho de algum dos poemas imanentes à humanidade ou deles o estado original, ainda mais compreensível quando mudo, e que para determinar-lhes a vasta linha, o compositor passou por essa facilidade de suspender até mesmo a tentação de se explicar. Figuro-me por um inextirpável, sem dúvida, desejo de escritor de que nada ficará sem ser proferido; que

falado. No entanto, ela já havia sido apontada por Meschonnic (1998), em “Oralité, clarté de Mallarmé”, salvo que aqui “oralidade” se relaciona evidentemente com a teoria do ritmo meschonnicana. Para uma análise mais cuidadosa sobre a questão teórica da oralidade em Meschonnic e em outros teóricos, ainda que o foco não esteja especificamente em Mallarmé, confira Amaral 2019, p. 70.

nós estamos aqui, precisamente, procurando, diante de uma quebra dos grandes ritmos literários (tratou-se disso mais para cima) e seu espalhar em frissons articulados próximos da instrumentação, uma arte de terminar a transposição, ao Livro, da sinfonia ou somente de retomar nosso bem: pois, **não é das sonoridades elementares** pelos metais, as cordas, as madeiras, inegavelmente, **mas da intelectual fala em seu apogeu** que deve, com plenitude e evidência, resultar, enquanto **conjunto de relações [rapports] existente em tudo**, a Música.²⁴

Evidentemente, isso não significa que não haja em Mallarmé preocupações específicas com a música, mas não caberia aqui estender-me sobre suas particularidades. Chamo, antes, atenção para o final do parágrafo acima, momento em que o poeta se refere ao elementar (*sonoridades elementares*) versus o essencial (*intelectual fala*).²⁵ Está patente, ali, que a intelectual fala e logo a linguagem essencial e logo a literatura é aquilo que cria o conjunto de relações existente em tudo, e não as sonoridades elementares. Esse excerto tem especial significado para essa discussão – e, de certa forma, para se

24. “Certainement, je ne m’assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l’obscur sublimité telle ébauche de quelqu’un des poèmes immanents à l’humanité ou leur originel état, d’autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu’à la tentation de s’expliquer. Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d’écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l’instrumentation, un art d’achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n’est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l’intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.”

25. Em “Crise de verso”, as citações sobre o *duplo estado da fala* que comentei anteriormente vêm logo após esse parágrafo.

compreender aonde Mallarmé chega em suas reflexões quanto à música e à literatura. Isto porque nele sustenta-se, *grosso modo*, que a literatura dispõe de uma qualidade que lhe confere certo poder sobre a música: a possibilidade da inteligibilidade, de estar ao alcance de todos, simplesmente na medida em que todos se valem da língua.

Retorno a isso de outra forma na próxima parte, ao comentar em maior detalhe o modo como a *relação* como *rapport* aparece em *A Música e as Letras*. É também então que comento a *relação* como *relation* no discurso epistolar mallarmeano.

Manifestações da ideia de relação em Mallarmé

A Música e as Letras talvez seja, junto com “Crise de verso”, um dos textos mais complexos da prosa do autor do *Fauno* (1876). Uma das dificuldades é que, nele, são tratados diversos assuntos, os quais se entrelaçam formando uma aproximação daquilo que mais importa a Mallarmé, em todos os momentos de sua obra – a literatura. Uma dificuldade segunda é que, como no texto sobre a crise – quem sabe até mais, já que pensado para ser uma conferência –, há nesse outro uma preocupação e uma elaboração retóricas de grande refinamento, as quais refletem o fato de Mallarmé, como seus confrades franceses daquele fim de século, terem sido os últimos a receberem uma educação fincada na lógica da oratória clássica. Mesmo assim, *A Música e as Letras* guarda, em fim de contas, mais traços de poema em prosa do que de *lecture* – termo da língua inglesa que o poeta usa e afrancesa²⁶ em alguns momentos, justamente, para sinalizar que, embora seu público não seja o francês (a conferência foi

26. Cito um breve excerto, para exemplificar: “*Quant au Pembroke College – Poe eût lecturé, devant Whistler.*” [“*Quanto ao Pembroke College – Poe lecionar, diante de Whistler*”].

proferida em Oxford e Cambridge), o que se está propondo ali é um poema-crítico à francesa, à moda de Baudelaire.

É claro que muito mais está em jogo na conferência. Para este trabalho, porém, gostaria principalmente de destacar uma das discussões de fundo desse texto, aquela que dá conta da ideia de *ficção*. Como a *relação* e como a *crise*, a ficção é uma ideia que atravessa toda a obra mallarmeana. Em *A Música e as Letras*, essa ficção – cuja “desmontagem ímpia”²⁷ (OC II 1895[2003, p. 67]) é talvez a principal proposta de Mallarmé nesse trabalho – pode ser entendida, tal e qual, como um problema de discurso, e principalmente, do discurso que tem por pretensão o convencimento. De fato, em muitos de seus textos o poeta relaciona a ficção a tudo aquilo que costumamos considerar pura e simplesmente como verdade natural, mas que, em geral – isto é, salvo pela própria natureza –, não passa de construção: a sociedade, a família, o dinheiro, o Estado e assim por diante. Essas instituições, como as concebemos, nada seriam além de discursos dados por inquestionáveis, representativos de um regime que admitimos como o “real”. Por serem discursos, não obstante, constituiriam num problema da ordem das letras – daí Mallarmé se referir a sua operação de desmontagem como uma desmontagem do mecanismo *literário*²⁸ (OC II 1895[2003, p. 67]); problema de difícil ou impossível solução, como dá prova a qualidade retórica dessa desmontagem: *ímpia*, *cética*. Na concepção mallarmeana, esta é, *grosso modo*, a diferença do discurso poético para os demais discursos: a consciência de si próprio.

27. “demontage impie”.

28. Ettlin (2017, p. 17) talvez ajude a melhor compreender a questão: “gracias à literatura, a ideia, a verdade, o absoluto, os valores cultural e transcendental da língua existem, quando neles se crê, se a eles é dada uma forma e se se começa a agir ou a interagir por consequência.” [“grâce à la littérature, l’idée, la vérité, l’absolu, les valeurs culturelle et transcendante de la langue existent, quand on y croit, qu’ou leur donne forme et qu’on se met à agir ou interagir en conséquence.”]

É luminosa, nesse sentido, a maneira como Marchal resume (1997[2014, p. 293]) o gesto de *A Música e as Letras*:

um discurso para ser lido, o qual aparece, então, como metadiscurso, um discurso que diz, a seu modo, a impossibilidade do discurso, a inadequação do tratamento retórico, e que inventa, em suma, uma retórica, metafórica e reflexiva, na qual a digressão – a *divagação* – se sobrepõe à argumentação. Esse discurso não visa convencer, isto é, colocar para funcionar os mecanismos tradicionais do crédito, mas suscitar, ao contrário, uma prática da leitura que consiste em desconstruir esses mecanismos do crédito...²⁹

Pois suscitar esse tipo de prática de leitura só é uma via possível na medida em que nos damos conta de que a leitura, em si mesma, é uma prática relacional. Relações entre letras, entre palavras, entre orações, entre parágrafos, entre textos. É espantosa a frequência com a qual esquecemo-nos disso; e isso explica, em partes, uma das virtudes do projeto poético mallarmeano, sobretudo daquilo que, na leitura dos textos que o compõem, compreendemos como uma *dificuldade*. Perceber as relações. Escreve Mallarmé (OC II 1895[2003, p. 67, negritos meus]), em *A Música e as Letras*:

A Natureza tem lugar, não precisa de mais nada; apenas cidades, as vias férreas e várias invenções que formam nosso material.

29. “Ce discours à lire apparaît alors comme un métadiscours, un discours qui dit à sa façon l'impossibilité du discours, l'inadéquation du traitement rhétorique, et qui invente en somme une autre rhétorique, métaphorique et réflexive, où la digression – la *divagation* – prend le pas sur l'argumentation. Ce discours-là ne vise plus à convaincre, c'est-à-dire à faire fonctionner les mécanismes traditionnels du crédit, mais à susciter au contraire une pratique de lecture qui consiste à déconstruire ces mécanismes du crédit”.

Todo ato disponível, para sempre e unicamente, falta **perceber as relações** [*rappports*], entre tempos, raros ou multiplicados; de acordo com algum estado interior e que se queira a seu modo expandir, simplificar o mundo.

Assim como criar: a noção de um objeto, fugidio, que faz falta.³⁰

Pesados os procedimentos poéticos com a sintaxe – sendo um deles a elipse da preposição “para” antes do determinante “todo” – típicos da prosa mallarmeana, sobressai o que soa como um paralelo – *assim como* – entre “criar” e “perceber as relações”. A *relação* como *rappport* aparece então, nesse trecho, em todo seu poder criador. Quer dizer: se a relação cria, não é a partir do nada, e sim a partir daquilo que já existe (em potência ou não) – eis porque Mallarmé fala em “perceber”. Ele insiste, ao longo de *A Música e as Letras*, que o sensível e o inteligível não estão dissociados, já que as coisas passam a ter lugar a partir do momento em que lhes conferimos um lugar em nosso imaginário. Insiste, em outras palavras, na *existência* das coisas, o que pode ser flagrado em vários momentos da conferência: “O mecanismo **existe**, mostrarei como, para satisfazer até mesmo a curiosidade.”³¹ (OC II 1895 [2003, p. 61, negrito meu]); “– Uma coisa como as Letras **existe**; outra (uma convenção foi, nas épocas clássicas, isso) que não o refinamento, para sua expressão burilada, noções, em todo domínio.”³² (OC II 1895[2003, p. 65, negrito meu]); “– Sim, que a Literatura **existe** e, se quisermos,

30. “La Nature a lieu, on n’y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.

Tout l’acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d’après quelque état intérieur et que l’on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

À l’égal de créer : la notion d’un objet, échappant qui fait défaut”.

31. “Le mécanisme existe, je montrerai comment, pour satisfaire jusqu’à la curiosité.”

32. “– Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ; autre (une convention fut, aux époques classiques, cela) que l’affinement, vers leur expression burinée, des notions, en tout domaine.”

só, à exclusão de tudo. Feito, pelo menos, para o qual não há nome melhor dado”³³ (OC II 1895[2003, p. 66, negrito meu]).

Diante dessa *existência* das coisas, caberia a nós a tarefa de estabelecer as relações [*rappports*], pois são, na lógica da música e das letras, essas relações, esse conjunto de relações que formam os versos e as peças musicais – e nessa perspectiva, o que vale para a poesia, vale para a música. Por isso, na verdade, o título do texto, *A Música e as Letras*. Pelo sentido que o poeta lhe atribui nesse texto, o “e”, a relação como *rapport* é aquilo que constitui a ficção. É, também, um dos indícios que apontam para a reflexão – ou talvez a síntese – a que Mallarmé chega, menos de um mês antes de sua morte, sobre o problema da relação como *relation*, ocasião em que ele responde, por via postal, a uma entrevista realizada pelo homem de letras e colaborador do *Figaro*, Jean-Bernard Passerieu. Consta na missiva (CC 1898[2019, p. 3263, negritos meus, itálicos de Mallarmé]):

Valvins perto de Fontainebleau
[Quarta-feira] 17 de agosto de 1898
Monsieur

*Qual era meu ideal com vinte anos, nada de improvável que eu tenha mesmo fracamente exprimido, visto que **o ato, por mim escolhido, foi o de escrever**. Agora, se a idade madura o realizou, este julgamento pertence às pessoas únicas tendo-me estendido o interesse. Quanto a uma apreciação autobiográfica íntima, dessas às quais entregamo-nos particularmente, sós ou em presença de um anfitrião raro, eu acrescentaria, no jornal, como o senhor desejar, para proferir alguma coisa, que suficientemente, **fui-me fiel, para que minha vida humilde guardasse um sentido. O meio, torno-o público, consiste cotidianamente em espanar, de minha nativa iluminação, o contributo aleatório [hasardeux] exterior, que é recolhido, em***

33. “– Oui, que la Littérature existe et, si l’on veut, seule, à l’exclusion de tout. Accomplissement, du moins, à qui ne va nom mieux donné.”

geral, sob o nome de experiência. Feliz ou vã, minha vontade dos vinte anos sobreviveu intacta.
Queira, Monsieur, aceitar...
Stéphane Mallarmé.

I. Eu não tenho aqui, em minha estadia de verão, meu retrato aos vinte anos e lamento.

II. Nunca um pensamento se apresenta, para mim, solto, eu não os tenho desse tipo e fico aqui embaraçado; os meus formam o traço, musicalmente posicionados, de um conjunto e, quando isolados, sinto-os perderem sua verdade e soarem falsos: no final, essa confissão, talvez consista numa, própria à folha branca de um álbum.³⁴

34. “- À Jean-Bernard Passerieu

Valvins près Fontainebleau

[Mercredi] 17 Août 1898

Monsieur

Quel était mon idéal à vingt ans, rien d'improbable que je l'aie même faiblement exprimé, puisque l'acte, par moi choisi, a été d'écrire : maintenant, si l'âge mûr l'a réalisé, ce jugement-ci appartient aux personnes seules m'ayant prolongé leur intérêt. Quant à une appréciation autobiographique intime, de celles à quoi on se livre particulièrement, seul ou en présence d'un hôte rare, j'ajouterai, dans le journal, selon votre souhait, en vue de proférer quelque chose, que, suffisamment, je me fus fidèle, pour que ma vie humble gardât un sens. Le moyen, je le publie, consiste quotidiennement à épousseter, de ma native illumination, l'apport hasardeux extérieur, qu'on recueille, plutôt, sous le nom d'expérience. Heureuse ou vaine, ma volonté des vingt ans survit intacte.

Veillez, Monsieur, agréer

Stéphane Mallarmé.

I. Je n'ai point ici, en mon séjour d'été, mon portrait à vingt ans et regrette.

II. Jamais pensée ne se présente, à moi, détachée, je n'en ai pas de cette sorte et reste ici dans l'embaras ; les miennes forment le trait, musicalement placées, d'un ensemble et, à s'isoler, je les sens perdre jusqu'à leur vérité et sonner faux : après tout, cet aveu, peut-être, en figure-t-il une, propre au feuillet blanc d'un album.”

Na enquete endereçada a alguns dos homens célebres da época, Passerieu interrogava o entrevistado sobre seu ideal aos 20 anos de idade. A resposta de Mallarmé, nota-se, comporta a afirmação de que seu ideal dos 20 anos era igual ao de então: ele havia escolhido para si o *ato de escrever*.³⁵ O poeta declara ter sido fiel a si mesmo, buscando assim guardar um sentido para sua vida. Para tal, confessa ter precisado *espanar, de sua nativa iluminação, a experiência*. Pois sendo consolo e fardo simultaneamente, o que se entende como experiência pode limitar o indivíduo àquilo que lhe parece mais cômodo, de tal maneira que, para se manter fiel a si mesmo, há que se estar sempre aparando as pontas do que se fez ou pensou, e essa é uma reflexão importante ao considerarmos os diversos processos de edição que Mallarmé operou em sua própria obra. Volto a isso nos próximos parágrafos.

Interessa-me, agora, pensar nessa maneira que Mallarmé encontrou para que seu ideal dos 20 anos sobrevivesse intacto. Como se vê via de regra nos textos da correspondência, o trecho mais revelador dessa carta não está no corpo, e sim no *post scriptum*. Recopio, com negritos meus: **“Nunca um pensamento se apresenta, para mim, solto, eu não os tenho desse tipo e fico aqui embaraçado; os meus formam o traço, musicalmente posicionados, de um conjunto e, quando isolados, sinto-os perderem sua verdade e soarem falsos:** no final, essa confissão, talvez consista numa, própria à folha branca de um álbum.” Como se pode observar, Mallarmé não utiliza a palavra relação nesse trecho. Nem como *relation*, nem como *rapport*. Mallarmeanamente, no entanto, ele não está descrevendo nada além da relação e como ela define o modo de funcionamento de sua própria concepção das coisas.

Essa confissão, como a chama o poeta, é um dos fatores que alimentam, de certa maneira, a hipótese metodológica de Durand e Marchal para ler a obra em prosa; hipótese de que

35. Recordo o trecho de *A Música e as Letras* que acabamos de ler: “[a] todo o ato disponível [o de Mallarmé é a escrita], para sempre e unicamente, falta perceber as relações...”

a produção de Mallarmé ganha com um pensamento sobre a *relação* como *relation*. Concebo, entretanto – como aliás também fazem os dois estudiosos –, que tal confissão só pode ser considerada como argumento porque pode ser lida em perspectiva com aquilo que é proposto e realizado nos textos poéticos. Como acontece em *A Música e as Letras*, ocasião em que a revelação do pensamento que nunca ocorre isolado ganha força, não se limitando ao âmbito do confessional, mas se espalhando pelo projeto poético. Na relação de um para o outro, esses dois exemplos – da carta como da conferência – mostram duas ocorrências diferentes de um Mallarmé que, em diversos momentos de sua obra, direta ou indiretamente, em correspondência ou em textos poético-críticos, dá espaço ao debate sobre a necessidade de um pensamento relacional e/ou da relação. Na próxima parte, trago esse pensamento relacional – que, por vezes (como em *A Música e as Letras*), se desdobra também num pensamento sobre a relação – para o campo estrutural de sua prosa crítica.³⁶

A relação na arquitetura da obra mallarmeana em prosa

No que concerne o âmbito arquitetural ou, para dizer de maneira mais simples, construtivo da prosa crítica de Mallarmé, a relação parece manifestar-se por meio de pelo menos cinco procedimentos, dos quais pretendo dar apenas exemplos, conquanto fosse necessário, em outra oportunidade, analisá-los em maior detalhe. São eles: 1) a adaptação de certas proposições para novos textos; 2) o rearranjo de certas temáticas de um texto a outro; 3) o recorte de trechos de um dado texto que passam a existir como texto independente; 4) a extração de um excerto que passa a ter parte, *ipsis litteris*, em outro texto; e 5) a

36. Embora no presente estudo eu me concentre mais nessa parte da produção, acredito que tal reflexão possa se estender para outros trabalhos de Mallarmé.

reunião de diversos trechos, provindos de diferentes trabalhos, para constituir um único texto.

Em se tratando desse primeiro procedimento (a adaptação de certas proposições pra novos textos),³⁷ um caso exemplar é o do artigo de juventude “Os impressionistas e Édouard Manet”, objeto de Durand no livro discutido algumas páginas atrás. Esse texto é um dos que contêm partes adaptadas e certas expressões provindas de escritos anteriores. A observação dos textos de crítica de arte escritos por Mallarmé na década de 1870 revela que esse grande estudo sobre Manet – de 1876, lembro – é fruto de reflexões de menor fôlego produzidas um ou dois anos antes, entre as quais o artigo “O júri de pintura para 1874 e M. Manet” (1874, justamente), e algumas das notas que Mallarmé escreveu sobre o meio artístico francês para a revista inglesa *The Athenaeum*, conhecidas como *gossips* artísticas e publicadas entre 1875 e 1876. Em se comparando, por exemplo, o texto da *gossip* do 10 de abril de 1876 e o de “Os impressionistas e Édouard Manet” vê-se convergências notáveis. Naquela: “Um dos quadros enviados por M. Manet ao salão de pintura, *Le linge*, **marcava, como dizíamos, uma data na carreira do pintor ao mesmo tempo que uma das evoluções da Arte moderna**”³⁸ (OC II 1876 [2003, p. 439, negrito meu]). Neste: “sua [de Manet] magnífica obra, este ano recusada pelo Salão, mas exibida ao público por si própria, intitulada *Le linge* – **trabalho que marca o momento de uma vida, talvez, mas que certamente marcará a história da arte**”.³⁹

37. Esse procedimento foi identificado em minha dissertação de mestrado, onde o observo de maneira mais detida. Confira Micaelia 2019, p. 164.

38. “– un des tableaux envoyés par M. Manet au salon de peinture, *Le Linge*, marquait, comme nous l’avons dit, une date dans la carrière du peintre en même temps qu’une des évolutions de l’Art moderne.”

39. “his [Manet’s] truly marvelous work, this year refused by the Salon, but exhibited to the public by itself, entitled *Le Linge* – a work which marks a date in a life-time perhaps, but certainly one in the history of art.”

Considerando o segundo procedimento (rearranjo de certas temáticas de um texto a outro),⁴⁰ penso, tal como Durand, na ideia de crise – poderíamos pensar igualmente na ideia de ficção, ou até na de relação, como de certa forma venho fazendo neste capítulo –, e no modo como tanto o trabalho sobre os impressionistas, quanto o sobre a música e as letras, como aquele sobre o verso, são perpassados, entre outras coisas, por esse problema, não sendo entretanto os únicos. Além desses trabalhos, Mallarmé desenvolve reflexões sobre a crise nas divagações “A glória” (1887, depois 1897), “Villiers de l’Isle Adam” (1890, depois 1897), “Conflito” (1895, depois 1897), “Solitude” (1895, depois 1897), “Rimbaud” (1896, depois 1897) e “Berthe Morisot” (1896, depois 1897). Não se trata, repito, de uma recorrência unívoca, de sentido fechado, mas talvez antes temática, expansiva, sempre com um pensamento para a literatura. Em “A glória”, por exemplo, a crise está ligada às então recentes concepções de espaço urbano; “Conflito” trata da crise em que se encontra o poeta na sociedade, entre o privilégio e o desprestígio; por sua vez, “Berthe Morisot” explora a crise de que a pintora impressionista envolve o uso da cor.

Os procedimentos três e quatro (o recorte de trechos de um dado texto que passam a existir como texto independente e a extração de um excerto que passa a ter parte *ipsis litteris* em outro texto) remetem, ambos, e uma vez mais, à *Música e as Letras*, poema-crítico, mencionei, de 1895. Dois anos depois, em 1897, seus 12 primeiros parágrafos tornam-se a divagação intitulada “Claustros” e, um único parágrafo, já perto do fim, torna-se a divagação conhecida como “Acusação”. Tem-se aí o procedimento de número três. O de número quatro pode ser exemplificado por um excerto de parágrafo, do meio dessa mesma conferência, que foi acrescido à divagação “Crise de verso” (OC II 1897[2003, p. 65, em negrito a parte que consta em “Crise de verso”]):

40. Procurei mapear essas aparições num estudo de 2018, intitulado “A ideia de ‘crise’ no percurso da prosa poético-crítica de Mallarmé”. Confira Micaelia 2018.

Tempestade, lustral; e, nas reviravoltas, em benefício da geração recente, o ato de escrever se escrutou até a origem. Muito antes, ao menos, quanto a um ponto, formulo: – A saber, se escrever tem lugar. **Os monumentos, o mar, a face humana, em sua plenitude, nativos, conservando uma virtude de outro modo atraente que não os velará uma descrição, evocação digam, alusão eu sei, sugestão: tal terminologia, uma pitada de acaso atesta a tendência, muito decisiva, talvez, que sofreu a arte literária, aquela a limita e isenta. O sortilégio dela, se não é liberar, fora de um punhado de poeira ou realidade, sem enclausurar, no livro, mesmo como texto, a dispersão volátil ou seja o espírito, que não tem que fazer nada além da musicalidade de tudo.**⁴¹

Como o leitor bem pode reparar, há muitos obstáculos à interpretação dessa passagem. Novamente, e para expô-lo de modo breve, o ponto central consiste nas potencialidades da literatura. Mallarmé se pergunta – retoricamente, ainda – sobre o lugar da escrita, referindo-se a certa tendência (explicitada pelos termos “descrição” e “evocação”) que, embora em alguns casos seja suficiente, acaba cumprindo um papel de isenção e de limitação no que diz respeito à arte literária. Daí a oposição a “alusão” e “sugestão” (termos que, em “Crise de verso”, passam a aparecer em itálico), posto que o sortilégio, ou seja, o feitiço da literatura seria, justamente, liberar (no livro, mas sem nele enclausurar) a “dispersão volátil”, expressão reformulada na

41. “Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l’acquit de la génération récente, l’acte d’écrire se scruta jusqu’en l’origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : – À savoir s’il y a lieu d’écrire. Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je sais, suggestion : cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu’ait subie l’art littéraire, elle le borne et l’exempte. Son sortilège, à lui, si ce n’est libérer, hors d’une poignée de poussière ou réalité sans l’encloure, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l’esprit, qui n’a que faire de rien outre la musicalité de tout.”

palavra “espírito” (e cabe lembrar que *esprit* em francês pode ser traduzido também como “mente”), cujo objetivo primeiro seria “fazer a musicalidade de tudo”, ou, se seguirmos o texto de *A Música e as Letras*, criar, *perceber as relações*.

Essa mesma lógica pode ser flagrada em “Crise de verso”, com um foco maior na discussão sobre o uso da alusão. “Crise de verso” que nada mais é do que um *pot-pourri* de trechos adaptados de trabalhos que Mallarmé publicou no curso dos dez anos que antecedem *Divagações*, mostrando-se, em razão disso, como um claro exemplo do quinto e último procedimento por meio dos quais se configura o pensamento relacional do poeta. Precisamente como os demais, trata-se, em alguma medida, de um modo de compor que, nos termos do prefácio ao *Lance de dados* (1897), poderia se associar a “subdivisões prismáticas da Ideia”⁴² (OC 1897[1945, p. 455]), principalmente porque os textos vão se subdividindo e se desdobrando em diferentes camadas para formar outros textos. De certa forma, a imagem do conjunto entrevê a tentativa de dar corpo à uma crise.

Não surpreende, com efeito, que tal palavra apareça de maneira incessante nos textos mallarmeanos a partir dos anos 1870. Daí que, tanto quanto um poeta da relação – como busquei mostrar ao longo desse capítulo –, os estudos recentes venham observando, com razão, que Mallarmé é um poeta da crise. Uma crise, mencionei, como crítica, como possibilidade de observar o mundo criticamente; ideia bastante poderosa para se estudar

42. “Subdivisions prismatiques de l’Idée”. Propõe o poeta em *A Música e as Letras*: “Coloco, por meu risco esteticamente, essa conclusão [...]: que a Música e as Letras são a face alternativa aqui alargada em direção ao obscuro; cintilante ali, com segurança, de um fenômeno, o único, eu o chamei de Ideia.” [“Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur ; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai l’Idée.”] Ora, a *Ideia* mallarmeana sugeriria um pensamento da relação na medida em que a Música e as Letras são, cada uma, sua face alternativa. Marchal analisa a questão em detalhe no trabalho “Mallarmé. Poésie et économie politique”, de 2015.

literatura em nosso tempo. O pensamento mallarmeano da crise é um pensamento da oportunidade, da chance, da brecha para a escolha; ele convoca uma reflexão sobre os modos de permanência das obras poéticas, mais ainda daquelas já muito comentadas – e o que isso diz da situação do próprio Mallarmé não é, por certo, mera coincidência.

Precisamente nesse sentido, e acrescentando às observações desses estudos mais recentes, é que Mallarmé se mostra um poeta da tradução; um poeta cuja obra não depende única e exclusivamente da língua francesa para existir. E porque sua obra pede outras formas de existência, ou ainda, para falar com Mauricio Cardozo (2019, p. 318), em seu trabalho “Tradução e o (ter) lugar da relação”, porque sua obra que pede outras “formas de vida”, é desconcertante notar a ausência de pesquisas partindo da abordagem (re)tradutória – ou mesmo sobre questões de (re)tradução, de modo geral – nos últimos dois colóquios internacionais sobre o poeta, *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière* (Lille/França 2019) e o prestigioso *Spectres de Mallarmé* (Cerisy/França 2019), bem como em todos os volumes da revista internacional mais importante da área, *Études Stéphane Mallarmé* – com seis números publicados desde 2013. Terminei meu desenvolvimento observando esse problema de mais perto.

Considerações finais

Não é novidade que, a despeito de estar cada vez mais presente nos debates sobre literatura, a (re)tradução ainda é vista como abordagem periférica quando o assunto é uma língua de ampla divulgação, caso do francês, e um poeta pertencente a uma literatura tradicionalmente central no contexto europeu (Even-Zohar 2000), caso de Mallarmé. O que se esquece com assombrosa frequência, entretanto, é que estudar essas obras pelas lentes da (re)tradução consiste, na realidade, numa

aproximação crucial para os estudos literários, justamente na medida em que, entre outras coisas, essa aproximação não pode ser dada exclusivamente por meio da língua em que uma obra foi escrita.

Em se tratando de Mallarmé, a (re)tradução como abordagem de leitura é sem paralelo, pois, para ela, o pensamento relacional é quase uma segunda natureza: está sempre colocando o autor (e o tradutor) face a seu tempo, sua vida e a tradição com a qual tal autor trabalhou. (Re)traduzir, pensar Mallarmé a partir da (re)tradução são, em outras palavras, formas pertinentes de estudar uma poética complexa a ponto de ter permitido à crítica a criação de um Mallarmé para cada modernidade.

Neste trabalho, por exemplo, nivelei quase que o tempo todo as diferenças entre as palavras *rappor*t e *relation*; a bem da verdade, distingui-as, ou talvez marquei a existência de uma distinção entre elas, sem contudo mecanizar tais diferenças. Mesmo porque o próprio Mallarmé, em construções muito similares, varia entre um termo e outro: em “O Livro, instrumento espiritual” (*Divagações* 1897), escreve “relações [*relations*] existentes entre tudo”⁴³ (OC II 1897[2003, p. 224]), ao passo que em “Crise de verso”, menciona as “relações [*rappor*ts] existentes em tudo”⁴⁴ (OC II 1897[2003, p. 212]).

-
43. A citação completa é: “As qualidades, requisitadas nessa obra, com certeza o engenho, apavoram-me um entre os desprovidos: não se interromper e, admitido o volume, não comportar nenhum signatário, o que é: o hino, harmonia e alegria, como puro conjunto agrupado em alguma circunstância fulgurante, relações [*relations*] entre tudo.” [“Les qualités, requises en cet ouvrage, à coup sûr le génie, m’épouvantent un parmi les dénués : ne s’y arrêter et, admis le volume ne comporter aucun signataire, quel est-il : l’hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout.”]
44. Citei anteriormente: “... não é de sonoridades elementares pelos metais, as cordas, as madeiras, inegavelmente, mas da intelectual fala em seu apogeu que deve, com plenitude e evidência, resultar, como conjunto de relações [*rappor*ts] existentes em tudo, a Música.” [“... ce n’est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniable-

É claro que se fosse proposto aqui um rápido estudo quantitativo dos textos de *Divagações*, o que se constataria é que o número de ocorrências de *rapport* no sentido de relação é maior do que o do próprio termo *relation*. Insisto, porém, que quando o assunto é a obra de Mallarmé, é imperativo ir além da pesquisa terminológica. Ou seja, se outras palavras do português brasileiro poderiam ter sido utilizadas para traduzir *rapport*, o que procurei fazer foi justamente ocupar essa espécie de “interregno”⁴⁵ (OC II 1897[2003, p. 209]), para falar com a palavra do poeta, entre as duas palavras francesas, buscando criar uma tensão e sugerir, justamente, que se um termo recorrente na poética mallarmeana é sempre ressignificado, potencialidade análoga pode ser conservada se dois termos são traduzidos por um único – obviamente considerando, nesse caso, as ressonâncias analisadas até aqui entre o que chamei de “pensamento relacional” e de “pensamento da relação”.

Essa é, a meu senso, apenas uma maneira de pensar Mallarmé a partir da (re)tradução. Outra seria, como venho fazendo em meu trabalho com *A Música e as Letras*, retraduzir.

Esse texto, inédito em português⁴⁶ passados mais de cem anos de sua publicação na França, apresenta uma possibilidade interessante para ler o poeta de modo relacional. Pois “Claustros”, “Acusação” e o parágrafo de “Crise de verso” – seus componentes, como mostrei –, já tiveram retraduições em nossa língua: *Divagações* de modo completo, em 2010, por Fernando Scheibe, e “Crise de verso”, fora a retradução que consta no livro de Scheibe, conta com três retraduições brasileiras (Álvaro Faleiros e Luiz Carreira 2007; Ana Alencar 2008; e Gilles Abes 2010) e uma portuguesa (Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras 2011). Retraduzir, então, *A Música e as Letras* –

ment mais de l’intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.”]

45. “interrègne”.

46. À época de escrita deste trabalho, relembro.

considerando, de maneira muito prática, a retradução em sua acepção imediata, de um texto que foi traduzido mais de uma vez numa mesma língua – exige, de saída, uma preocupação não só com suas retraduições parciais, mas com o próprio espaço da retradução – no sentido de Antoine Berman (1990, 1991) – da prosa de Mallarmé no Brasil ou, de modo ainda mais amplo, com a presença do poeta em nosso país – no sentido de Castañon Guimarães (2010) –, especialmente pela necessidade de estar atento a um só tempo ao trabalho de muitos tradutores e a distintos contextos de recepção.

São, ademais, formas produtivas de se relacionar com esses tantos Mallarmés construídos entre o final do século XIX e este começo de XXI, e chegar a um outro sem para isso ter de destruir os demais, nem relativizar o lugar daquilo que se encontra, escrito, nos próprios textos do poeta – sem conceber Mallarmé sempre como o “outro eu” (Cardozo 2019, p. 291) daqueles que o leram. Ou talvez, ainda valendo-me da reflexão de Cardozo, demonstrando um tipo de “responsabilidade” necessária – pelo menos em potência – ao se tratar dessa obra, ou mesmo, pensando, de outra forma, no Édouard Glissant de “Langues et langages” (1996, p. 37), uma maneira de ser si próprio “sem se fechar ao outro” e uma maneira de “consentir ao outro, a todos os outros, sem renunciar” a si próprio.⁴⁷

Assim sendo, uma leitura relacional como forma de aproximação, como forma de estudo conclama uma prática relacional como a da (re)tradução. Até porque, se “toda tradução constitui ocasião propícia para a percepção não apenas de um outro, mas, também, de si mesmo e da ordem relacional que é fundante desse eu e desse outro da relação tradutória” (Cardozo 2019, p. 287), ler Mallarmé e (re)traduzir Mallarmé soam como atividades complementares, se não por outra coisa, por serem, antes de tudo, práticas relacionais.

47. Nas palavras de Glissant: “comment être soi sans se fermer à l’autre et comment consentir à l’autre, à tous les autres sans renoncer à soi ?”

Referências bibliográficas

- AMARAL, H. P. (2019). *Praia negra, praia ardente: uma leitura do oral em Poétique de la Relation, de Édouard Glissant*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- AUSTIN, L. J. (1980) “How ambiguous is Mallarmé? Reflections on the captive Swan”, *Literature and Society: Studies in Nineteenth and Twentieth Century French Literature* presented to R. J. North. Birmingham: John Goodman & Sons, pp. 102-114.
- AUSTIN, L. J. (1987). “Presence and poetry of Stéphane Mallarmé: international reputation and intellectual impact”, in: *Poetic principles and practice: occasional papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 19-47.
- CARDOZO, M. (2018). “Tradução e o (ter) lugar da relação”, in: LOPES, A. e SISCAR, M. (orgs.) *Pensando a política com Derrida: responsabilidade, tradução, porvir*. 1ª ed. São Paulo: Cortez.
- DAVIES, G. (1950). *Les “tombeaux” de Mallarmé. Essai d'exégèse raisonnée*. Paris: José Corti.
- DURAND, P. (1998). *Crises. Mallarmé via Manet (De “The Impressionists and Édouard Manet” à “Crise de vers”)*. Leuven: Peeters/Vrin.
- ETTLIN, A. (2017). *Le double discours de Mallarmé: une initiation à la fiction*. Genebra: Éditions d'Ithaque.
- EVEN-ZOHAR, I. (2000). “The Position of Translated Literature within the Literary System”. in: VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, pp. 192-197.
- GLISSANT, É. (1996). “Langues et langages”, in: *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard.

- LITTRÉ, É. (2000). *Dictionnaire de la langue française*. Versailles: Encyclopaedia Britannica France. Disponível em: littre.org. Acesso em: 14/08/2019.
- MALLARMÉ, S. (1854-1898[2019]). *Correspondance: 1854-1898*. Edição de B. Marchal. Paris: Gallimard.
- MALLARMÉ, S. (2003). *Œuvres complètes*. Edição de B. Marchal. Volume 2. Paris: Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard.
- MALLARMÉ, S. (1945). *Œuvres Complètes*. Edição de H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard.
- MARCHAL, B. (2019). “Le double état de la parole: fortune et infortune.” *Colloque Spectres de Mallarmé* Château de Cerisy, Cerisy-la-salle, julho.
- MARCHAL, B. (2015). “Mallarmé. Poésie et économie politique.” *Colloque d'hommage à James Lawler*, ENS et université de Chicago, Paris, 5-6 março, no prelo.
- MARCHAL, B. e STEINMETZ, J.-L. (dirs.) (1997[2014]). *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*. Paris: Hermann.
- MICAELIA, C. P. (2018). “A ideia de ‘crise’ no percurso da prosa poético-crítica de Mallarmé.” Congresso Internacional da ABRALIC, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.
- MICAELIA, C. P. (2019). *Mallarmé de volta à França. Retradução e recepção em “The Impressionists and Édouard Manet”*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- RANCIÈRE, J. (1996). *Mallarmé: la politique de la sirène*. Paris: Hachette Littératures.

LEGIBILIDADE E VISIBILIDADE EM RELAÇÃO NA TRADUÇÃO DOS *CAHIERS* DE SIMONE WEIL

Thiago Mattos

Breve história dos Cahiers

Irredutibilidades

Difícil estabelecer para Simone Weil [1909-1943] um único percurso crítico, uma única designação ou mesmo um único lugar de atuação no mundo: filósofa, professora, socióloga, mística, militante — são denominações enumeradas por Siân Miles (1986, p. 3), mas poderíamos acrescentar ainda operária, agricultora, tradutora, poeta e dramaturga.¹

Carmen Revilla (1995, p. 37) vê o pensamento de Weil situado “na fronteira entre a filosofia e a religião, entre a estética e a mística, dirigido simultaneamente às raízes da nossa cultura e à elaboração de um projeto político, atento à estrutura e à

1. Além de poemas espalhados pelos *Cahiers*, Weil escreve uma peça, *Venise sauvée*.

dinâmica da sociedade e da ciência”.² Para Florence de Lussy (1999, p. 27), Weil “assume livre e plenamente uma ‘posição de equilíbrio instável’ na interseção de todas as correntes de pensamento”, passando pelas mitologias antigas, pela filosofia de Ferécides de Siro, Tales, Anaximandro, Heráclito, Pitágoras, Platão e dos estoicos gregos, pela poesia grega, pelo folclore universal, pelos *Upanixades*, pelos escritos chineses taoístas, pelo budismo Zen japonês, pelo tantra tibetano, pelas escrituras sagradas egípcias, pelas obras dos místicos cristãos, pelo marxismo, pela poesia francesa, pela filosofia da ciência, pela matemática pura... Nicola e Danese (1991, p. 31), por fim, apontam para a dificuldade de caminhar pela obra de Weil de um ponto de vista teórico, tal é a proliferação assombrosa de correntes e referências que encontramos em seus escritos. No entanto, a dificuldade de caminhar por sua obra deve-se também, e talvez principalmente, à sua escrita supostamente inacabada, máquina de pensar infinita e desordenadamente.

Nesse contexto, é nos *Cahiers* de Simone Weil que encontramos de maneira mais visível (e, na medida do possível, legível) as irredutibilidades de Weil: irredutibilidade dos conteúdos (a multiplicidade espantosa de temas) e irredutibilidade das formas (sua escrita provisória, imediata, cumulativa, aparentemente inacabada e *inacabável*).

Edição e recepção crítica da obra de Weil

Morta durante o exílio na Inglaterra,³ em 24 de agosto de 1943, então com trinta e quatro anos de idade, Weil deixa

2. “un pensamiento en la frontera entre la filosofía y la religión, entre la estética y la mística, dirigido simultáneamente a las raíces de nuestra cultura y a la elaboración de un proyecto político, atento tanto a la estructura y dinámica de la sociedad como a la ciencia”. Doravante, citações cujo original estiver disponível em nota-de-rodapé foram traduzidas por mim.

3. A chegada de Weil à Inglaterra é parte da sua longa jornada pós-ocupação de Paris pelos nazistas: num primeiro momento, parte para Mar-

publicados alguns artigos avulsos. A quantidade de manuscritos não publicados até então é imensa. Na maioria dos casos, os títulos das obras publicadas postumamente, bem como a própria ideia de obra “acabada e publicada”, são uma decisão editorial, nem sempre explicitada pelos editores.

Antes da publicação pela editora Gallimard das *Œuvres complètes*,⁴ entre o final de 1980 e o início dos anos 2000, podemos identificar duas correntes paralelas (Juliano 2005, pp. 17-18) de publicação das suas obras, ilustrativas, por sua vez, de dois modos de ler e situar Simone Weil: uma corrente ligada a Gustave Thibon e ao padre Jean-Marie Perrin; e outra ligada a Albert Camus (talvez a figura mais importante no primeiro período editorial da obra de Simone Weil, introduzindo-a no campo intelectual europeu para além dos setores sindicais ou

selha, lugar que, como veremos, terá importância central na história dos *Cahiers*. Após prolongada hesitação, concorda em partir para os Estados Unidos com os pais. Sua real intenção é, tendo chegado à América, embarcar para a Inglaterra. Ela, que já participara da guerra civil espanhola, já trabalhara voluntariamente em fábrica e, nessa altura de 1942, dedica-se com surpreendente afinco ao trabalho manual agrícola, agora almeja juntar-se à resistência francesa estabelecida em Londres. Acumulando longos períodos de trabalho manual pesado e uma alimentação insuficiente, adoece e morre pouco tempo após sua chegada à Inglaterra.

4. Após longo trabalho de reorganização e retranscrição dos manuscritos pela equipe coordenada por André Devaux e Florence de Lussy, a editora Gallimard publica as *Œuvres complètes* da seguinte maneira: Tomo I) *Premiers écrits philosophiques*; tomo II) *Écrits historiques et politiques* – volume 1: *L'engagement syndical (1927-1934)*; volume 2: *L'expérience ouvrière et l'adieu à la révolution (1934-1937)*; volume 3: *Vers la guerre (1937-1940)*; tomo III) *Poèmes et Venise sauvée*; tomo IV) *Écrits de Marseille* – volume 1: *Philosophie, science et religion*; volume 2: *Les civilisations inspiratrices: la Grèce, l'Inde et l'Occitanie*; tomo V) *Écrits de New York et de Londres* – volume 1: *Questions politiques et religieuses*; volume 2: *L'enracinement*; tomo VI) *Cahiers* (volumes 1-4); tomo VII) *Correspondance* – volume 1: *Correspondance familiale*; volumes 2 et 3: *Correspondance générale*.

teológicos) e à sua família (especialmente Selma Weil, sua mãe, e André Weil, seu irmão, matemático reputado, que chegou a ensinar por dois anos na Universidade de São Paulo).

Num primeiro momento, as principais leituras da obra de Weil se concentram do final da década de 1940 até o final da década de 1950: Bataille, em 1949[1988], escreve sobre sua “atração pelo impossível” e sua “aspereza genial”; Lévinas, em 1952, descreve-a como “santa” e “genial” (dois termos sempre muito associados à autora), e menciona ainda o caráter póstumo da sua obra (e, portanto, a expectativa de escritos a serem descobertos); o posfácio de T. S. Eliot a *The need for roots*, em que o autor lamenta o estado inacabado dos escritos de Weil, data de 1952; Ingeborg Bachmann, nos primeiros meses de 1955, debruça-se sobre o dizível e o indizível em Simone Weil, reflexão disponível em *Das Unglück und die Gottesliebe – Der Weg Simone Weil*.

Também se encontram leituras significativas ao longo das décadas de 1960 e 1970. Blanchot comenta a obra de Weil em duas páginas de *L'entretien infini* (1969, pp. 158-159), analisando brevemente sua noção de *Bien* [“Bem”]. Susan Sontag lhe dedica um ensaio em *Against interpretation* (1966[1987]), colocando-a ao lado dos escritores que lemos mais pelo seu exemplo de seriedade e pela sua disposição a se sacrificarem por suas verdades do que pela concordância com suas ideias propriamente ditas. Cioran menciona-a em várias passagens dos seus próprios *Cahiers (1957-1972)*, referindo-se a ela como “mulher extraordinária”, dotada de um “orgulho sem precedentes” mais chocante até do que sua inteligência. E Agamben, conforme conta em entrevista de 2016, descobre Simone Weil em 1963, graças precisamente aos seus *Cahiers*; desse impacto chega a outros textos (mais acabados, digamos). Naquele momento, afirma Agamben, a autora era desconhecida na Itália. Décadas mais tarde, no entanto, o campo acadêmico e editorial italiano será um dos principais divulgadores de Weil.

Apesar dessas tantos marcos de recepção num primeiro momento de construção editorial e publicação mais ou menos

consistente de obras de Weil, é somente nas *Œuvres complètes* que teremos uma visão nítida do alcance da sua obra, da sua vastidão temática, da sua heterogeneidade de gêneros (aforismos, artigos, cartas, poemas, peça de teatro, tradução...) e da condição inacabada e processual da sua escrita. As *Œuvres complètes* são também a oportunidade de desfazer ambiguidades de títulos e estabelecer fronteiras mais precisas entre os diferentes textos ou projetos de textos. E são, finalmente, o marco editorial que inaugura uma espécie de segunda fase de recepção da obra de Simone Weil. Na França, Estados Unidos, Espanha e Itália, essa segunda recepção é facilmente notada, tanto no campo acadêmico quanto editorial. Revilla (2003, p. 17), por exemplo, afirma que a autora tem aparecido em pesquisas de filosofia (como não poderia deixar de ser) na Espanha, mas também em discussões sobre leitura e publicação de manuscritos. Desde 1990, por exemplo, acontece na Universidade de Barcelona o Seminário “Filosofia y género”, em que, explica Revilla (1995, pp. 9-10), são desenvolvidas discussões sobre o pensamento filosófico produzido por mulheres. Como historicamente a obra de mulheres filósofas foi frequentemente relegada à “não publicação”, há no seminário grupos de trabalho voltados para discussões filológicas: transcrição de manuscritos, estabelecimento de textos, ordenação, edição. Assim, o interesse por Weil vai além do puramente filosófico-conceitual. Percebe-se um interesse crescente pelo estado inacabado da sua obra, seus desdobramentos editoriais e sua relação com a materialidade da sua escrita, que talvez chegue até a fundar certa poética.

O percurso editorial dos *Cahiers*

No final de abril de 1942, Simone Weil deixa Marselha para acompanhar sua família aos Estados Unidos. Gustave Thibon (1947[1991, pp. 15-17]) conta que vê a filósofa pela última vez em maio de 1942. Weil entrega-lhe parte dos cadernos, “uma dezena de grossos cadernos nos quais ela tomava nota cotidianamente dos seus pensamentos,

entrecortados por citações em diversas línguas e anotações estritamente pessoais”,⁵ e, a partir daí, Thibon é o primeiro a trabalhar diretamente sobre os cadernos, montando *La paysant et la grâce* (1947). A seleção e a ordenação de Thibon se pautam pelo interesse de fundo filosófico-teológico que ele tinha nos escritos da autora, propondo linhas organizadoras como “La paysant et la grâce” [o peso e a graça] (que dá título à sua recolha), “Accepter le vide”, “La croix”, “L’athéisme purificateur” etc. Sem entrar nos meandros do recorte que faz dos *Cahiers*, o grande mérito da publicação de Thibon é o fato de inaugurar os trabalhos editoriais da obra de Weil. Como indica Lussy (1999, p. 8), a publicação de *La paysant et la grâce* é, junto com a publicação quase simultânea de *L’enracinement* (feita por Camus em 1949), a responsável por apresentar o nome e os escritos de Weil na primeira fase de recepção da autora, e ambas são reeditadas à exaustão, confirmando sua força editorial.

Após o trabalho de Thibon, o segundo marco da edição específica dos *Cahiers* é a publicação, pela editora Plon, de 1951 a 1956, de uma primeira possibilidade de edição integral e cronologicamente linear deles, sob os cuidados de Simone Pétrement. Na década de 1970 (1970, 1972 e 1974), André Weil junta-se a Pétrement e publica-se uma nova edição integral, acompanhada de um caderno até então ausente (os trabalhos da família Weil, como se vê, avançam). Em seguida, André Weil doa os manuscritos para a Bibliothèque Nationale de France, na esperança de que seja preparada a edição integral das obras da irmã, o que efetivamente acontece com as *Œuvres complètes* da editora Gallimard. Os *Cahiers* são retranscritos, expandidos e publicados cronologicamente, acompanhados de vasto aparato crítico. Voltarei a essa edição mais adiante neste ensaio.

5. “une dizaine de gros cahiers dans lesquels elle consignait au jour le jour ses pensées, entremêlées de citations dans toutes les langues et de notations strictement personnelles”

Pensamento, escrita e vida: inacabamento
e ensaísmo nos *Cahiers*

Para o crítico italiano Alfonso Berardinelli (2016, p. 53), Simone Weil seria, ao lado de George Orwell, a maior ensaísta do século XX. Ensaísta, defende, “na sua forma mais pura (nem filósofos ou acadêmicos, nem artistas, nem políticos)”.⁶ Não cabe entrar aqui nas considerações teóricas sobre o gênero ensaístico; basta saber que, para Berardinelli (2002[2008]; 2007[2011]), o ensaio é um gênero *literário*, tornando-se, nos melhores casos, espaço simultâneo de reflexão (investidas do pensamento crítico e teórico), de criação verbal (possibilidades expressivas na forma ensaística) e de relação direta com o mundo (a realidade e suas possibilidades de interpretação). Dito de outro modo, Weil teria uma escrita literária, para além da escrita filosófica.

Se o pensamento crítico é o aspecto mais evidente da obra de Weil (trata-se, afinal, de uma filósofa por formação), não se pode negligenciar nem sua dimensão literária nem sua aliança com a experiência, ou, se quisermos, com a vida. Para ela, pensamento (crítica, filosofia, reflexão teórico-epistemológica), escrita (criação verbal, ensaísmo) e vida (práxis, experiência) formam uma tríade indissolúvel. Segundo Luigi Bordin (2005, p. 94), “[Weil] não se satisfaz só com o pensamento, mas sente impelente a necessidade de experimentá-lo na vida. [...] [P]ensamento e ação devem conjugar-se: o pensamento encontrando sua verificação na ação e a ação concretizando o pensamento”. A própria Simone Weil (1994, p. 176) chega a declarar, numa passagem bastante conhecida dos *Cahiers*, que a “filosofia é uma maneira de conceber o mundo, os homens e a si mesmo. Ora, uma certa maneira de conceber implica uma certa maneira de sentir e uma certa maneira de agir”.⁷

6. “allo stato puro (né filosofi o studiosi, né artisti, né politici)”.

7. “Une philosophie, c’est une certaine manière de concevoir le monde, les hommes et soi-même. Or une certaine manière de concevoir implique une certaine manière de sentir et une certaine manière d’agir”

Nesse sentido, ganha relevância o caráter inacabado e processual da sua obra, escrita no decorrer das experiências que irrigam o corpo (Lussy, 1999, p. 12) e se performatizam na escrita descontínua, não revisada, cumulativa, imediata. Assim como o filósofo Alain, professor de filosofia de Weil no Lycée Henri IV, alistara-se voluntariamente na I Guerra para poder julgá-la e condená-la, a autora também decide, nos anos 1930, trabalhar nos postos mais básicos do setor fabril. Tal é um exemplo da sua “*folie de vérité*”, como afirmava Camus (1949). O gênero “diário” (*Journal d’usine*) foi uma primeira estratégia vislumbrada por Weil para dar conta da tripla relação pensamento, escrita e experiência. Esses diários serão a fonte de muitas ideias seminais retrabalhadas e desenvolvidas em artigos que publicará em jornais políticos e sindicais (*La révolution prolétarienne, Le libertaire, Syndicats et vigilance* etc.), mas Weil rapidamente abandona o gênero diário, demasiadamente cotidiano e impressionista, e lança-se aos indefiníveis “cadernos”, espaço em que se encena uma escrita processual que, apesar de inacabada (rascunho de algo por vir), também basta a si mesma (rascunho de algo por vir que, no entanto, já é algo em si mesmo, possibilidade de escrita ensaística).

Berardinelli (2007[2011, p. 31]) parece ver nos seus *Cahiers* até uma radicalização do gênero ensaístico. Weil alcançaria aí um tipo de escrita mais fluido e menos programado, cujas fronteiras oscilariam entre o confessional, o aforístico, o simples rascunho de algo por vir, a caderneta de notas de leitura, o esboço literário e o ensaístico propriamente dito. Trata-se de certo campo da criação verbal no qual a escrita filosófica e a escrita literária se confundem sob o signo do ensaio. Bordin (2005, p. 94) menciona Sêneca, Montaigne e Nietzsche (sobre o qual, aliás, ela guardava reservas), mas é possível mencionar ainda Pascal, Wittgenstein, Kierkegaard e mesmo Camus, que não por acaso buscou publicou seus próprios cadernos em vida.

O caráter disperso, circunstancial e inacabado da obra de Simone Weil não se deve apenas à sua morte precoce. Deve-se também à maneira como concebia a escrita e a filosofia:

atividades necessariamente relacionadas à experiência. Daí derivam, afirma Revilla (2003, p. 16), as “dificuldades de leitura de uma obra aparentemente dispersa e fragmentada, cuja unidade íntima e coerência se mantêm sempre desafiante, como um incentivo a um diálogo, possivelmente inacabável”.⁸

É possível ler os *Cahiers* de Simone Weil tão somente como mais uma de tantas “obras inacabadas”, mas é possível lê-los também como uma escritura em si — a escritura do rascunho, como cheguei a propor na pesquisa de doutoramento (Mattos 2018a), debruçando-me sobre o caso de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire.

Os *Cahiers* reúnem

tudo quanto ocupava sua vida mental, seja reflexões anotadas no decorrer de leituras, citações, desenvolvimentos de ideias em progresso, seja simples exercícios de tradução [...], ou então elaborados cálculos matemáticos, seja, enfim, meditações de caráter íntimo sobre o amor, a amizade e suas experiências místicas, ou intuições que no instante seguinte se transformavam nos fecundos e originais conceitos que atraíram a atenção do mundo sobre sua figura. Os *Cadernos* podem ser lidos como se fossem sua obra completa em estado bruto. Dada sua natureza, essas páginas estão longe de ter a perfeição formal de uma obra literária completamente polida em todos seus pormenores. [...] São apontamentos imediatos, aos quais a autora não voltava e deixava, portanto, sem revisão. [...] A leitura dos *Cadernos* supõe tomar parte no intenso processo de criação de um dos pensamentos mais audazes e necessários do nosso tempo.⁹ (Ortega 2001, s.p.)

8. “De aquí derivan, sin duda, las dificultades de lectura de una obra aparentemente dispersa y fragmentada, cuya íntima unidad y coherencia se mantiene siempre, desafiante, como incentivo a un diálogo, posiblemente, inacabable”

9. “todo cuando ocupaba su vida mental, ya fueran reflexiones al hilo de lecturas, citas, desarrollos de ideas en marcha, ya simples ejercicios de traducción [...] o elaborados cálculos matemáticos, ya, en fin, medita-

Thibon (1947[1991, p. 23]) associa a escrita desenvolvida nos *Cahiers às Pensées* de Pascal: “trata-se aqui, como em Pascal, de simples pedras preparatórias de uma construção por vir, colocadas no dia a dia e geralmente com pressa; mas a construção, infelizmente!, nunca se realizou”.¹⁰ Eliot (1952[2002, p. VIII]) achava os cadernos de Weil admiráveis no seu conteúdo e decepcionantes na sua forma, sugerindo que sua realidade fragmentária e inacabada era a prova de que Weil funcionava apenas por “flashes de inspiração” ocasionais, incapaz (interpretação minha) de desenvolver e *acabar* um texto que possa ser chamado de texto. Revilla (1995, p. 42), uma das poucas especialistas contemporâneas de Simone Weil a levar em conta a questão editorial da sua obra, defende que estamos diante de uma *proposta* de escrita, isto é, Weil parece consciente do tipo de escrita que elabora nos cadernos, alheios a uma “obra acabada por vir”. Escolhe estrategicamente gêneros fragmentadores do discurso (o artigo, a carta, o aforismo, a nota pessoal, o diário...), mais condizentes, portanto, com a dinâmica da existência e do pensar. Melhor lê-los como um espaço em que pensar e viver, filosofar e agir, escrever e experienciar se encontram numa forma possível — uma forma de escrita que é também, como diz certo Lukács (1910[2015]) pré-marxista, uma forma de vida e de pensamento.

ciones de carácter íntimo, a propósito del amor; de la amistad y de sus experiencias místicas, o intuiciones de un momento que al instante siguiente se convertían en los fecundos y originales conceptos que han atraído la atención del mundo sobre su figura. Estos *Cuadernos* pueden ser leídos como si se tratase de su obra completa en bruto. [...] Dada su naturaleza, estas páginas están lejos de poseer la perfección formal de una obra literaria completamente pulida en todos sus pormenores. [...] Son apuntes inmediatos sobre los que la autora no volvía y dejaba, pues, sin corregir. [...] La lectura de los *Cuadernos* supone participar en el intenso proceso de creación de uno de los pensamientos más audaces y necesarios de nuestro tiempo”

10. “il s’agit ici, comme chez Pascal, de simples pierres d’attente, posées au jour le jour et souvent en hâte, en vue d’une construction plus complète qui ne vit, hélas! jamais le jour”

André Devaux (1988, p. 48), um dos editores dos *Cahiers* das *Œuvres complètes*, explica que, após um período de hesitação (correspondente aos primeiros cadernos), a escrita de Weil estabelece-se minimamente e os cadernos de certa forma “estabilizam-se” na sua forma imediata e inacabada. Os retoques (rasuras, inserções etc.) são mínimos. Os pensamentos, uma vez anotados, raramente são repensados, isto é, reescritos, passados a limpo. Podem ser recuperados e desenvolvidos adiante, mas os gestos de escrita não se acumulam uns sobre os outros, em rasuras, inserções, palimpsestos. Acumulam-se serialmente, formando “uma sequência de reflexões, geralmente bastante curtas, nitidamente separadas uma das outras por espaços em branco”.¹¹

Os *Cahiers* de Weil não são algo a se realizar um dia, ou não apenas. Essa já é a escrita em si, possível e necessária na relação que estabelece entre o pensamento, a escrita e a experiência. Weil parece mais interessada no processual da vida em curso do que no pontual do texto sistematizado, definitivo, acabado. Ainda assim, é inegável que seus *Cahiers* funcionam também como o testemunho de um fracasso da escrita, ou melhor, da sua impossibilidade. Ela mesma parece consciente dessa impossibilidade. Ao partir de Marselha para os EUA, doa os cadernos que escrevera até então para Thibon e explica-lhe por carta:

Caro amigo, você me diz que encontrou nos meus cadernos coisas que você mesmo já havia pensado, e outras que nunca havia pensado, mas que o esperavam; elas também são suas, portanto, e espero que, após sofrerem em você alguma transmutação, possam reaparecer em uma das suas obras. [...] Isso diminuiria para mim o sentimento de responsabilidade, e o peso arrasador de pensar que sou incapaz, em razão das minhas diversas taras, de servir

11. “suite de réflexions, généralement assez courtes, nettement séparées les unes des autres par des espaces”

a verdade tal como ela se apresenta a mim.¹² (Weil *apud* Thibon 1947[1991, pp. 16-17])

E, no entanto, talvez aí esteja a força dos *Cahiers*: apesar do inacabado, do não realizado, do fracassado, do impossível, a escrita desses cadernos constituiria certo tipo de realização, certa possibilidade de obra, costurando uma relação possível e prolífica entre pensamento, escrita e vida, sob o signo do processual, do inacabado e até, no limite, do irrealizável.

Os *Cahiers* são um microcosmo mais ou menos caótico da obra completa de Weil, atravessando toda sua vida produtiva e radicalizando sua escrita ensaística. São, por assim dizer, o livro do desassossego weiliano, tanto pelos inumeráveis conteúdos que veicula (o que o texto diz) quanto pelo inacabamento da forma manifestada (o que o texto faz), duas dimensões que, como veremos, podem ser resumidas, em termos de estratégia tradutório-editorial, nas noções de *dar a ler* e *dar a ver* (Fenoglio 2011).

As relações entre legibilidade e visibilidade na tradução dos Cahiers

Na pesquisa de pós-doutorado, iniciei a tradução-edição de uma seleção dos *Cahiers* de Simone Weil, na tentativa de introduzi-los no campo filosófico-literário brasileiro. Para isso, foi necessário retomar e desenvolver algumas das reflexões

-
12. “Cher ami [...] Vous me dites que dans mes cahiers vous aviez trouvé, en plus des choses que vous aviez pensées, d’autres que vous n’aviez pas pensées, mais que vous attendiez ; elles vous appartiennent donc, et j’espère qu’après avoir subi en vous une transmutation, elles sortiront un jour dans un de vos ouvrages. [...] Cela diminuerait un peu pour moi le sentiment de la responsabilité, et le poids accablant de la pensée que je suis incapable, en raison de mes diverses tares, de servir la vérité telle qu’elle m’apparaît”

iniciadas nas pesquisas de mestrado e doutorado sobre retradução e tradução de obras ditas inacabadas.

Na pesquisa de doutorado, procurei traduzir e editar *Mon cœur mis à nu*, livro póstumo de Baudelaire, a partir dos seus inacabamentos. Ancorado pelas reflexões realizadas sobre o espaço da retradução como estratégia de tradução, propus duas (re)traduções simultâneas de *Mon cœur mis à nu*, cada uma voltada para um aspecto dos seus inacabamentos: uma *tradução manuscrita*, que reproduzia o fac-símile dos manuscritos do poeta francês, propunha uma transcrição-tradução diplomática e, por fim, alguns comentários sobre o processo de tradução, e um *comentário-tradução* sobre o texto original, o que, acompanhando Antoine Berman (1999 p. 18), torna-se eventualmente tradução do original.¹³ Nesse caso, preocupava-me com a falta de ordenação definitiva para suas notas, usando o comentário do original como maneira de traçar linhas de força que reorganizassem o material sem recorrer a uma “artificial e linear linha cronológica” (Galíndez 2009, p. 12). Foram estratégias construídas a partir da análise das peculiaridades do *corpus* e que me permitiram privilegiar tanto a materialidade dos manuscritos (sua condição de eterno rascunho) quanto sua impossibilidade de ordenação definitiva, questões relacionadas, por sua vez, à escrita de cólera, ao (quase) gênero *fusée* (Dessons 2015) e a certa crítica literária do *dernier* Baudelaire.

Apesar de mais extensos, os *Cahiers* são menos problemáticos enquanto objeto editorial. Diferentemente de *Mon cœur mis à nu*, não são folhas avulsas sem ordenação prévia, mas cadernos encadernados de antemão. Em termos de estruturação, há certa discussão sobre a ordenação dos cadernos uns em relação aos outros, mas o principal problema estrutural diz respeito sobretudo à seleção: diante de um material tão extenso, uma tradução-edição introdutória precisa cuidar da legibilidade. Os *Cahiers* disponíveis nas *Œuvres complètes* talvez funcionem, nesse sentido, como um arquivo, não tanto como um

13. Ver também Mattos 2018b.

material bibliográfico legível num campo literário-filosófico que ainda pouco editou e traduziu daquele material. Apesar disso, é preciso *dar a ver* o caráter inacabado e até certo ponto caótico desse mesmo material. Ora, haveria como conceber um caminho do meio, em que o “assombramento” e a “monstruosidade” de uma obra inacabada e altamente heterogênea convivam com a sua necessária legibilidade? Tal é o valor da dupla noção de *dar a ver* e *dar a ler*, conforme exposta por Fenoglio (2011) e por mim desenvolvida na pesquisa de doutoramento (Mattos 2018a).

Assombração e assombramento

A tensão a ser resolvida diz respeito, portanto, à tensão entre dar a ver e dar a ler um livro que só existe na condição de manuscrito não editado e publicado pelo seu autor.

De modo geral, é possível dizer que toda edição de obras ditas inacabadas precisa lidar, de maneira mais ou menos consciente, com essa questão. Por exemplo: *Sur le désir de se jeter à l'eau* (organizado por Fenoglio, 2011, Presses Sorbonne Nouvelle), de Pascal Quignard, dá mais a ver do que a ler (para mais detalhes, ver Galíndez 2017); o mesmo para os *Cahiers* de Weil nas *Œuvres complètes*, cujo ideal de integralidade e de ordenação cronológica afeta a legibilidade e mesmo a consulta do material (não há nenhuma estratégia editorial para encontrar certos termos, certas notas, certos temas de interesse); *La pesanteur et la grâce*, montado por Thibon, dá basicamente a ler, apagando seu aspecto monstruosamente processual. O mesmo acontece com muitas das edições ou traduções avulsas de obras de Weil: o texto limpo e acabado pela construção editorial; na maioria das vezes, sequer um prefácio que contextualize o processo de elaboração do texto.

A tensão entre dar a ler e a ver obras inacabadas como obras relevantemente inacabadas desdobra-se a partir de uma tripla relação: “manuscrito original”, “texto de partida editado” e “texto de chegada”.

Em ensaio publicado recentemente (2019), Mauricio Mendonça Cardozo trata da relação que se estabelece, no caso de “edições bilíngues” de poemas, entre o “poema da esquerda” e o “poema da direita”:

O poema à direita não é apenas um poema à direita, mas também um poema traduzido [...]. E não é apenas um poema traduzido qualquer, mas [...] o poema que se apresenta como tradução do poema à esquerda, que, em nossa cena de leitura, assumimos como o poema original. Sabemos disso, tratamos isso como sendo o óbvio. Mas vale lembrar que é no campo dessa obviedade que se constrói o lugar comum da compreensão do modo de ler cada um desses poemas. (Cardozo 2019, p. 5)

O poema à esquerda, o poema à direita - o que significa um em relação ao outro? O que *faz* um em relação ao outro?

Segundo Cardozo (2019), a relação que se estabelece entre o “original” e “sua tradução” corresponde à relação que estabelecemos nós mesmos, leitores (e tradutores), com ambos os poemas, de tal modo que o poema da esquerda se faz “original” (“o poema”) e o da direita simplesmente “sua tradução” (indireta, insuficiente):

diante dos dois poemas que se nos oferecem no livro entreaberto, é o poema à esquerda que dizemos ler, independentemente dos saltos e das piruetas que, ao longo da leitura, sejamos compelidos a arriscar pelo poema à direita, tido então, na prática, como mero apoio [...] de leitura. O estatuto desse poema à direita não muda nem diante da evidência de que a leitura do poema à esquerda só se torna possível a partir das incursões pelo poema traduzido. [...] [É] o espectro desse poema à esquerda, por mais opaco que nos seja, que desejaremos encontrar, que julgaremos ter encontrado, que deixaremos nos *assombrar* em nossa leitura do poema traduzido. (Cardozo 2019, p. 6, grifo meu)

O verbo “assombrar” empregado por Cardozo me conduziu de imediato a uma indagação feita por Verónica Galíndez em 2009 (no artigo “Descontinuidade e leitura de manuscritos”), indagação que me acompanhou desde o começo do meu trabalho com a tradução e edição de obras ditas inacabadas:

Tendemos a organizar para o leitor uma leitura que nunca foi a nossa, de pesquisador. Pergunto-me, por que não colocar ao leitor justamente esse *assombramento* que experimentamos quando nos deparamos com a monstruosidade do manuscrito? Como críticos, tendemos a apagar os traços do efeito que esse material produz sobre a forma como relemos aquele texto ou aquele autor. Afinal, construímos uma falsa memória de criação à revelia de autores e textos, em um movimento que se pretende sistemático ou, por vezes, científico. (Galíndez 2009, pp. 20-21, grifo meu)

No primeiro caso, a ideia de um “poema original” à esquerda da “sua tradução” assombra (faz sombra sobre) nossa experiência de leitura.

No segundo caso, vislumbra-se a possibilidade de disponibilizar para o leitor o mesmo assombramento (surpresa) que experimentamos quando nós, editores e tradutores de obras inacabadas, deparamo-nos com a “monstruosidade” do manuscrito.

Assombração e assombramento, bem como a relação construída entre “original” e “sua tradução”, “sua edição” (“sua edição-tradução”) - são os pontos dos quais me ocuparei a seguir, na tentativa de estabelecer a especificidade do meu projeto tradutório dos *Cahiers* e explicitar a relação aí construída entre dar a ler e dar a ver seus efeitos de inacabamento (elemento constitutivo da relação entre pensamento, escrita e vida em Weil).

Original manuscrito, sua edição, sua tradução

Para Cardozo, no caso da cena de leitura construída pelas edições bilíngues de livros de poemas, parecemos aceitar

naturalmente o jogo no qual condenamos o poema da direita a uma segunda ordem de relação, “sem percebermos que, em muitos casos, é predominantemente [...] a partir de uma relação de leitura com o poema traduzido, uma relação não raro assumida como secundária, que algo como um original terá lugar em nossa imaginação” (Cardozo 2019, p. 6). O poema traduzido, relegado a uma condição secundária, é responsável por fundar o próprio original (para ser “original”, algo precisa ser original em relação àquilo que não o é). Nosso modo de relação com o poema traduzido funda um certo *modo de relação* com o original – de tal modo que o nomeamos “original”... Ora, se nossa relação com o poema traduzido é constituída como uma relação indireta (afinal, ele não é “o original”), isso significa que de alguma maneira admitimos a possibilidade de uma relação direta com esse original, uma leitura capaz de nos dar acesso direto à totalidade do poema primordial, intacto, sem mediação, sem intermediários – sem relação, portanto?, pergunto-me. Essa relação “funda” um original que passa a “assombrar” nossa leitura do poema traduzido.

Da cena de leitura montada por Cardozo, passemos a uma outra: o fac-símile do manuscrito à esquerda, sua transcrição diplomática à direita. Ou: o fac-símile dos manuscritos – e nada mais.

Em todos esses casos está em jogo uma determinada relação entre o manuscrito e sua edição, mas também uma relação de nossa leitura com cada uma dessas instâncias.

Se nos dispomos a traduzir uma obra cujo original parece ser, no limite, o próprio manuscrito, onde entra o texto traduzido no conjunto que reúne o manuscrito e sua transcrição? Tal texto traduzido deveria ser construído a partir de que modo de relação com o original-manuscrito?

Indo além: manuscrito (original primordial), transcrição (original estabelecido, transcrito, editado) e tradução (texto traduzido) – o que significa um em relação ao outro? O que *faz* um em relação ao outro?

Não há resposta possível fora do nosso próprio horizonte de relações – de nossa própria pesquisa, de nossos projetos tradutórios: *Mon coeur mis à nu* e agora os *Cahiers* de Weil.

Resumidamente, percebem-se duas estratégias opostas: 1) relacionar-se com os manuscritos como “realidade última” (restituição cronológica; digitalização integral; transcrição diplomática, categorização de variantes etc.); 2) relacionar-se com os manuscritos como realidade indesejável, excessivamente caótica, matéria inclassificável (*Mon coeur mis à nu* se torna um “diário íntimo” de Baudelaire; os *Cahiers* de Weil se desdobram em obras avulsas cujo inacabamento é explicitado quando muito em um prefácio de edição).

No primeiro caso, o manuscrito assombra a relação editorial como “fonte primordial” a ser reconstituída, mimetizada. Parece subentendida a ideia de que o “texto editado” é secundário, necessidade prática de importância menor, derivação “impura” de algo “puro”, “como se representasse meramente um caminho, um meio ou um instrumento” (Cardozo 2019, p. 8) para que o leitor possa chegar ao manuscrito original – originalíssimo.

No segundo caso, o manuscrito assombra a relação editorial pelo que tem de indomável – precisando ser por isso mesmo contido e domesticado. O manuscrito (a realidade multidimensionalmente inacabada daquela obra) é escamoteado tanto quanto possível, reduzido a uma nota de prefácio (nem isso, como no caso de *La pesanteur et la grâce*). Seleções, escolhas de transcrição, estratégias de edição etc. são feitas sem aviso, como se os inacabamentos dessa escrita não constituíssem parte da escritura – como se o quase gênero *fusée* baudelaireano não tivesse a ver com o caráter inacabado e explosivo de *Mon coeur mis à nu*; como se a escrita cumulativa, apressada, nunca revisada dos *Cahiers* de Weil não tivesse a ver com a tríade pensamento, escrita e vida presente ao longo de todo seu pensamento, escrita e vida.

Como, via tradução, construir outro tipo de relações entre o manuscrito, sua edição e sua tradução? Como admitir

para cada uma dessas três instâncias uma “forma singular de vida” – retomando os termos de Cardozo (2019) –, que nem assombre (faça sombra) sobre as demais, nem suas sombras procure esconder? Como fazer surgir dessa triangulação tensa o assombramento (a surpresa) do original-manuscrito na sua tradução-edição?

Questões de tradução-edição

No projeto de *retradução* de *Mon coeur mis à nu*, essas perguntas foram respondidas com certo tipo de projeto tradutório: o espaço da retradução como estratégia de tradução (de um lado a tradução manuscrita, de outro o comentário ensaístico como tradução, ambas convivendo, ou competindo, num mesmo espaço de edições e traduções possíveis a partir do original-manuscrito).

No projeto de *tradução* dos *Cahiers* de Simone Weil, são outras as questões que se apresentam. Sucintamente:

- 1) Trata-se de um corpus relativamente extenso; muito mais extenso, por exemplo, que o curtíssimo *Mon coeur mis à nu*, o que impossibilita certas experiências (como a tradução manuscrita); não tão extenso, contudo, quanto os cadernos de Valéry (que até hoje colocam desafios sem fim em termos de viabilidade editorial); e um pouco mais extenso que o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, que conta com valioso arcabouço de experiências editoriais de certo caminho do meio entre visibilidade e legibilidade.
- 2) Trata-se de uma obra inédita no campo filosófico-literário brasileiro. Weil ainda circula pouco por aqui: após um primeiro movimento de tradução nos anos 1970 (graças ao trabalho de Ecléa Bosi), parece que começamos a ver um segundo movimento: em 2016, a editora Ayiné publicou

Pela supressão dos partidos políticos; uma nova tradução de *La pesanteur et la grâce* saiu em 2020 pela Chão da Feira; a nova tradução da *Ilíada* (Editora 34, 2020, trad. Trajano Vieira) conta com um posfácio de Weil (o ensaio “A *Ilíada* ou o poema da força”). Ainda assim, nada temos dos seus *Cahiers*. Portanto, trata-se de tradução que *introduz* a obra e de certo modo tenta cristalizar o nome de Weil entre nós.

- 3) Nas *Œuvres complètes*, os *Cahiers* são integralmente transcritos, ainda que não em transcrição diplomática (são muitos manuscritos, afinal). Há somente uma seleção de fac-símile de alguns poucos manuscritos. Na abertura de cada novo caderno, há também uma descrição da capa do respectivo caderno e do caderno como um todo (muitos deles, por exemplo, só foram preenchidos pela metade, entre outras informações do gênero). Diante de um corpus como esse, no contexto da publicação das *Œuvres complètes*, pode-se dizer que são escolhas editoriais bastante razoáveis. Ao mesmo tempo, esse *tudo* transcrever, *tudo* publicar, seguindo rigorosamente a ordenação interna dos *Cahiers*, traz certos problemas de legibilidade. Há páginas e páginas de contas matemáticas, por exemplo. Algumas de finanças pessoais. “Bilhetinhos pessoais”, como dizia Barthes (apud Compagnon 1998), ironicamente, sobre a mania dos editores de querer “tudo publicar” dos escritores. Temos até listas de endereços pessoais anotados por Weil num canto de caderno. Ora, não faria mais sentido, para uma primeira tradução brasileira, desenhar outro tipo de seleção e ordenação? Tanto por questões mais práticas de edição, publicação e introdução no campo filosófico-literário brasileiro, como também para enfatizar o fato de seus *Cahiers* serem um microcosmo constelar da sua obra

completa. A própria Simone Weil distribuía alguns signos pelas margens de certos trechos dos *Cahiers*, sugerindo possíveis agrupamentos e ordenações que apontam para uma dinâmica interna que vai além do puramente cronológico e do “tudo publicar” (por exemplo: “c.e” para “loi de condition d’existence”; um Ω para “physique”; etc.). O leitor dos *Cahiers* nas *Œuvres complètes* interessado em cada uma dessas linhas de força terá forçosamente que folhear todos os volumes correspondentes aos cadernos, porque a construção editorial escolhida privilegia a transcrição integral de todo o manuscrito, ordenado conforme a encadernação prévia dos cadernos em si. Apesar de prejudicar a legibilidade, não se pode negar que enfatiza a visibilidade de certa dimensão do inacabamento dos *Cahiers*.

Não sendo possível algo como uma tradução manuscrita, tampouco algo tão extenso como a construção das *Œuvres complètes*, como dar a ver a materialidade do manuscrito? A tradução espanhola (*Cuadernos*) traz uma estratégia interessante, que não abre mão da legibilidade, da viabilidade editorial: um prefácio com a história detalhada dos *Cahiers*, descrevendo características gerais dos manuscritos weilianos, informações sobre o processo de escrita ao longo dos anos e uma tabela detalhando cada caderno (K1, K2, etc.) e o ano de sua escrita. Ainda que mantenha a ordenação canônica, não propondo nenhum tipo de reordenação dos cadernos a partir de outras linhas de força possíveis, empreende algum trabalho crítico de seleção, na medida em que suprime (com o devido aviso em nota) partes de relevância aparentemente menor (as páginas com contas matemáticas, por exemplo). Há certa preocupação em buscar uma justa distância na relação com o manuscrito bruto (visibilidade) e seu estabelecimento (legibilidade).

Em *Mon coeur mis à nu* podíamos ter um projeto mais visível do que legível (projeto de retradução com outras

especificidades). Nos *Cahiers*, temos outra inserção no campo filosófico-literário; outras questões da sua própria escrita. Escritas distintas demandam projetos de tradução distintos, já que não há uma metodologia *a priori* para a tradução de obras ditas inacabadas.

Desfechos

Alguns desfechos tradutório-editoriais

Tendo em vista a relação entre *dar a ver* e *dar a ler* tanto a irredutibilidade dos conteúdos (a inacreditável proliferação de temas) quanto a irredutibilidade das formas (sua escrita provisória, imediata, cumulativa, aparentemente inacabada e inacabável) dos *Cahiers* de Simone Weil, tenho adotado algumas estratégias de tradução-edição. Sem a pretensão de explorá-las exaustivamente, tampouco de registrá-las aqui como soluções definitivas, sem possibilidade de revisão e alteração até a conclusão do processo de tradução, tentarei resumi-las a seguir.

Em relação à irredutibilidade dos conteúdos, tracei duas linhas de força (“o belo”; “o infortúnio”) e daí derivei uma terceira (“o belo infortúnio”). Os títulos são expressões originadas da própria Simone Weil em variados momentos dos *Cahiers*. Não se trata, como é possível constatar desde já, de uma antologização dos “melhores trechos” dos cadernos, mas de uma seleção de linhas de força dentro de certo campo temático altamente relevante nos *Cahiers* e nas *Œuvres complètes* de maneira geral. A partir dessas três linhas de força organizadoras, sublinhas mais sutis, que não chegaram a ser nomeadas, organizaram-se orbitando esses três eixos – ciências naturais, filosofia pré-socrática, literatura, matemática, budismo, filosofia indiana, folclore universal, política, misticismo cristão etc. Essas três linhas de força têm o mérito de ativar uma importante constelação conceitual weiliana:

supranatural, força, bem, atenção, desejo, gravidade, pesar, infelicidade, energia, enraizamento... Na medida do possível, procurei destacar trechos que trazem muitos desses temas *ao mesmo tempo*, exemplificando o quanto esses “assuntos” nem sempre aparecem como blocos isolados nos *Cahiers* – pelo contrário, Weil estava obcecada pela relação entre *tudo* (uma das dimensões do seu misticismo), não tendo qualquer pudor em procurar aproximações entre, por exemplo, a natureza de Deus e as leis da termodinâmica.

Em relação à irredutibilidade das formas, selecionei os trechos que, no conjunto, apresentam um panorama tanto da heterogeneidade de temas quanto de gêneros do discurso (aforismos, notas de leitura, lembretes pessoais, equações, rompantes diarísticos...). Para dar a ver o manuscrito weiliano, optei por trazer uma breve seleção de fac-símiles dos manuscritos: são duas versões manuscritas do mesmo texto (algo muito raro nos cadernos), seguidas da transcrição-tradução. O leitor interessado nesse tipo de materialidade poderá ter acesso a um mostruário dos seus manuscritos, pequeno, é verdade, mas suficiente para perceber a caligrafia notavelmente legível de Weil, o que podemos entender como uma inegável *vontade de se fazer ler*.¹⁴ Outro traço dessa vontade de leitura é o cuidado que dedica à capa dos cadernos: ricamente adornadas com formas geométricas e citações em grego e sânscrito.¹⁵

Alguns desfechos teóricos

Traduzir obras aparentemente inacabadas significa se relacionar não somente com um original mais ou menos estável (o texto editado e publicado), mas se relacionar também com o original manuscrito em estado bruto, isto é, com a necessidade de estabelecimento do texto.

14. Agradeço à Prof^a. Luciana Carvalho Fonseca (USP) pela observação.

15. Alguns fac-símiles dos *Cahiers* estão disponíveis neste link: www.facsimilesweil.blogspot.com.

Paradoxo do estabelecimento de um texto: ‘estabelecer’ significa desvencilhá-lo das incertezas que o caracterizam (seus diferentes ‘esboços’, ‘versões’, suas ‘variantes’) para chegar a um texto ‘pronto’, ou significa, ao contrário, devolvê-lo à multiplicidade de estados que ele carrega em si, abri-lo à fabulosa complexidade do seu estabelecimento pela escrita? (Neefs 1985, p. 333)

Podemos responder, via tradução, a esse paradoxo.

Podemos nos posicionar de tal modo que a dimensão inacabada de obras ditas inacabadas seja elemento *relevante* da equação tradutória, posto que é elemento relevante da sua escritura.

As estratégias de tradução-edição elaboradas para cada caso não são tanto uma solução para o “inacabamento”, mas a explicitação de uma dupla tensão incontornável: o fato de que não é possível nem fugir totalmente da assombração do “original manuscrito” nem da necessidade de torná-lo legível; ao mesmo tempo, o fato de que a dimensão matérica desse manuscrito precisa se fazer visível numa edição-tradução que se afirme como forma singular de vida, sem negar, ao mesmo tempo, sua relação com esse “original manuscrito”. O manuscrito resta como lugar de assombração (fazendo sombra sobre toda tentativa de estabelecimento *tout-court*), mas podemos colocá-lo também como lugar de assombramento (surpresa). Para além de esconder o manuscrito e para além de sacralizá-lo, podemos simplesmente *dar a ver e a ler* essa tripla tensão no corpo da edição-tradução.

Tratando da relação entre “poema original” à esquerda e “sua tradução” à direita, Cardozo (2019, p. 13) conclui que

cabe a nós, leitores do poema em tradução, repensar as possibilidades que se abrem num horizonte em que o poema traduzido possa ser lido, também, como forma singular de vida: para além da condição naturalizada em que o costumamos ler, para além da medida estrita do original, para além de um cálculo em que a relação tradutória se reduza aos assombros de uma negatividade – no horizonte de alguma forma de surpresa.

Cardozo propõe que o poema da direita (o poema traduzido) seja lido para além da relação original-tradução, isto é, para além do carácter secundário que a relação tradutória parece conferir ao poema da direita. Isso não significa negar o poema da esquerda, tampouco a tensão original-tradução, mas desnaturalizar tal relação no fio da experiência de leitura (e talvez mesmo de edição de poesia traduzida, ainda que o autor não toque no assunto). Ao propor que o poema traduzido possa ser lido “também” (isto é, tanto quanto o “original”) como “forma singular de vida”, Cardozo redesenha essa relação tradutória em outros termos, mantendo certo teor da tensão original-tradução, mas distribuindo os pesos a partir de outras escalas de medida.

Na equação de edições bilíngues de poesia, temos dois elementos: o “poema original” e o “poema traduzido”. Na equação de edição e tradução de obras inacabadas, temos uma triangulação: original manuscrito, texto estabelecido, texto traduzido. Não é o caso de elegermos um desses elementos como mais relevante em detrimento dos demais. É nessa relação triangular que podemos construir projetos tradutórios que deem a ver e a ler diferentes instâncias e relevâncias do inacabamento. Elaborar modos de explicitar esse espaço tenso de relações, e como cada uma delas em relação às demais pode nos informar sobre determinado aspecto dessa escrita supostamente inacabada. A questão é como e em que medida dar a ver e a ler essa tripla relação, o que depende, como já afirmamos e mostramos, de cada caso, de cada obra, de cada tipo de inacabamento preponderante, de cada história editorial, de cada vida e de cada obra naquele campo de chegada.

A relevância das estratégias que tenho proposto até aqui não está na suposta recuperação de um gesto passado primeiro (a escrita do manuscrito de Simone Weil), mas numa dupla representação: a reencenação da cena da escrita e a reencenação da cena da edição-tradução. Ao trazer essas duas cenas para a boca do palco, dobrando uma sobre a outra, podemos chegar a um tipo de estratégia em que não são necessariamente negadas nem a assombração do manuscrito original nem o

assombramento da monstruosidade da obra inacabada. Pelo contrário, essas dimensões se integram em um projeto que não se pretende final, mas que procura se deixar atravessar pela irredutibilidade do texto em tradução – e da irredutibilidade do próprio processo de edição-tradução. Ao ler o “original”, o leitor não necessariamente lê “a edição”, “o estabelecimento”, tampouco o “manuscrito”. Ao ler o “texto traduzido”, o leitor não necessariamente lê “a tradução” (o projeto tradutório, por assim dizer). No caso de obras inacabadas em que a dimensão inacabada é *relevante* (*Mon coeur mis à nu* e a escrita de cólera/a *fusée*; os *Cahiers* de Weil e a relação entre pensamento, escrita e vida), talvez seja o caso de propor um complexo tradutório-editorial em que manuscrito, texto estabelecido e tradução propriamente dita podem habitar um mesmo espaço relacional, sem negar as assombrações de uns sobre os outros (as tensões), mas sem perseguir (rechaçar ou ir atrás a todo custo) os assombraamentos possíveis.

A visibilidade dos inacabamentos do original manuscrito, em estreita e tensa relação com a necessária legibilidade desse mesmo original e da sua edição-tradução, pode ser explorada não como assombração, origem intocada a ser decifrada, mimetizada, organizada cronologicamente (ou simplesmente escamoteada), mas como a escritura inacabada em processo de tradução. Construir diferentes relações possíveis entre as diferentes possibilidades de original, texto de partida e texto de chegada.

Ao explicitar essa assombração do original-manuscrito, explicita-se uma assombração que está em todo “original” (uma vez que é assim nomeado). E a tradução no fundo talvez seja o gesto necessário de dar a ler não uma totalidade, mas uma possibilidade de legibilidade e, no caso das obras inacabadas, uma possibilidade de visibilidade dos seus inacabamentos. O que tem a ver com irredutibilidade – e retradução. A própria noção de irredutibilidade só é viável a partir de uma certa maneira de se relacionar com o fazer tradutório e com o texto em tradução (com o “original”, finalmente). Reconhecer e explicitar que há um outro para além da minha relação com ele, e que talvez eu

não o alcance *totalmente* – daí a relação entre irredutibilidade e retradução. A irredutibilidade (a “singularidade”, para retomar os termos de Cardozo) do outro (o manuscrito, o texto de partida), mas também de si mesmo (a tradução-edição), isto é, a singularidade da relação que se estabelece nesse encontro pleno de tensões, furos, linhas de força e linhas de fuga. Querer um acabamento (para o outro e para si; para “o original” e para “a tradução”) é querer resolver o irredutível, fazer cessar o contínuo. Toda tradução é uma aparição possível, assombração e assombramento.

Nem escamotear (o manuscrito) nem mimetizá-lo. O assombramento não é tanto de um manuscrito original mimetizado (assombração), mas dessa tripla tensão (manuscrito, estabelecimento editorial, tradução) que de algum modo podemos encenar no corpo da obra editada e traduzida. Fazer da assombração do original manuscrito (incontornável talvez) assombramento – surpresa.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2016). “Credo nel legame tra filosofia e poesia. Ho sempre amato la verità e la parola”, in: *La Repubblica*, Roma, 15 de maio. Entrevista concedida a Antonio Gnoli.
- BACHMANN, I. (2005). “Das Unglück und die Gottesliebe – Der Weg Simone Weil”, in: *Kritische Schriften*. Munique: Piper, pp. 155-186.
- BATAILLE, G. (1949[1988]). “La Victoire militaire et la banqueroute de la morale qui maudit”, in: BATAILLE, G. *Oeuvres complètes*, Tomo XI. Paris: Gallimard.
- BERARDINELLI, A. (2002[2008]). *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Veneza: Marsilio.

- _____. (2007[2011]). “A forma do ensaio e suas dimensões.” *Remate de Males*, vol. 31, nº 1-2. Campinas: Unicamp, pp. 25-33.
- _____. (2016). *Direita e esquerda na literatura*. Trad. Pedro Fonseca. Belo Horizonte; Veneza: Âné.
- BERMAN, A. (1999). *L'âge de la traduction*. Paris: PUV.
- BLANCHOT, M. (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- BORDIN, L. (2005) “Ética em Simone Weil”, in: NICOLA, G. P. di e BINGEMER, M. C. L. (orgs.) *Simone Weil: ação e contemplação*. Bauru: Edusc, pp. 93-110.
- CAMUS, A. (1949). “Simone Weil.” *Bulletin de la NRF: juin 1949*. Paris: Gallimard.
- CARDOZO, M. M. (2019). “Tradução e surpresa: vida e alteridade do poema em tradução.” *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. 3. Santa Bárbara: Universidade da Califórnia Santa Barbara, pp. 1-15.
- CIORAN, E. (1997). *Cahiers (1957-1972)*. Paris: Gallimard.
- COMPAGNON, A. (1998). *Le démon de la théorie*. Paris: Éditions du Seuil.
- DESSONS, G. (2015). *La voix juste. Essai sur le bref*. Paris: Éditions Manucius.
- DEVAUX, A. A. (1988). “Simone Weil ou La passion de la vérité”, in: WEIL, S. *Œuvres complètes. Premiers écrits philosophiques*, Tomo 1. Paris: Gallimard.
- ELIOT, T. S. (1952[2002]) “Preface”, in: WEIL, S. *The Need for Roots*. Londres e Nova York: Routledge Classics, pp. VII-XIV. Trad. Arthur Wills.
- FENOGLIO, I.; QUIGNARD, P. (2011). *Sur le désir de se jeter à l'eau*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- GALÍNDEZ, V. (2009). “Descontinuidade e leitura de manuscritos.” *Revista Manuscrita*, nº 16. São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 10-24.

- _____. (2017) “*Sur le désir de se jeter à l’eau*. E o manuscrito virou livro.” *Revista Manuscrita*, nº 32. São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 106-115.
- JULIANO, M. (2005). “Perfil de Simone Weil”, in: NICOLA, G. P. Di e BINGEMER, M. C. L. (orgs.) *Simone Weil: ação e contemplação*. Bauru: Edusc, pp. 17-48.
- LÉVINAS, E. (1983). “Simone Weil contre la Bible”, in: *Difficile liberté: essais sur le judaïsme*. Paris: Albin Michel.
- LUKÁCS, G. (1910[2015]). *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica.
- LUSSY, F. de (1999). “Introduction”, in: WEIL, S. *Œuvres*. Paris: Quarto Gallimard.
- MATTOS, T. (2018a). *O rascunho contínuo: duas retraduições de Mon cœur mis à nu, de Charles Baudelaire*. Tese de Doutorado em Letras Estrangeiras e Tradução. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- _____. (2018b). “O comentário ensaístico como tradução: o exemplo de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire.” *Cadernos de tradução*, vol. 38, número especial. Florianópolis: PGET/UFSC.
- MILES, S. (1986). “Introduction”, in: WEIL, S. *An anthology*. Nova York: Weidenfeld & Nicolson.
- NEEFS, J. (1985). “Page à page”, in: GRÉSILLON, A. e WERNER, M. (orgs.) *Leçons d’écriture: ce que disent les manuscrits*. Paris: Lettres Modernes – Minard.
- NICOLA, G. P. Di e DANESE, A. (1991). *Simone Weil: abitare la contraddizione*. Roma: Dehoniane.
- ORTEGA, C. (2001). [Paratextos], in: WEIL, S. *Cuadernos*. Madrid: Editorial Trotta.
- PÉTREMENT, S. (1973). *La vie de Simone Weil*. Paris: Fayard.
- REVILLA, C. (1995). “Descifrar el silencio del mundo”, in: REVILLA, C. (org.) *Simone Weil: descifrar el silencio del mundo*. Madri: Editorial Trotta.

- _____. (1995). "Introducción", in: REVILLA, C. (org.) *Simone Weil: descifrar el silencio del mundo*. Madri: Editorial Trotta.
- _____. (2003). *Simone Weil: nombra la experiencia*. Madrid: Editorial Trotta.
- SONTAG, S. (1966[1987]). "Simone Weil", in: *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM.
- THIBON, G. (1947[1991]). "Préface", in: WEIL, S. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Plon.
- WEIL, S. (1947[1991]). *La Pesanteur et la Grâce*. Paris: Plon.
- _____. (1951-1956). *Cahiers*, vols 1, 2 e 3. Paris: Plon.
- _____. (1970-1975). *Cahiers*, vols. 1, 2 e 3. Paris: Plon.
- _____. (1970). *First and last notebooks*. Londres; Nova York; Toronto: Oxford University Press. Trad. Richard Rees.
- _____. (1982-1993). *Quaderni*, vols. 1, 2, 3 e 4. Trad. Giancarlo Gaeta. Milão: Adelphi.
- _____. (1986). *An anthology*. Nova York: Weidenfeld & Nicolson.
- _____. (1994). *Cahiers (1933-septembre 1941)*, vol. 1, in: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- _____. (1995). *Pensamientos desordenados*. Trad. Maria Tabuyo e Agustin López. Madri: Editorial Trotta.
- _____. (1997). *Cahiers (1941-février 1942)*, vol. 2, in: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- _____. (1999). *Œuvres*. Seleção e organização de Florence de Lussy. Paris: Quarto Gallimard.
- _____. (2001). *Cuadernos*. Trad. Carlos Ortega Bayon. Madri: Editorial Trotta.
- _____. (2002). *Cahiers (février 1942-juin 1942)*, vol. 3, in: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- _____. (2004). *The notebooks of Simone Weil*. Trad. Arthur Wills. Londres e Nova York: Routledge.
- _____. (2006). *Cahiers (juillet 1942-juillet 1943)*, vol. 4, in: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.

TRADUÇÃO E DERIVAÇÃO: TRÊS OLHARES

Mateus Roman Pamboukian

Considerações iniciais

Ainda que se escreva sobre a tradução desde a antiguidade (são conhecidos, por exemplo, os comentários de Cícero [106-43 a.C.] em *De finibus bonorum et malorum*), é somente na segunda metade do século XX que o ocidente começa a conferir aos estudos da tradução o estatuto de área de pesquisa independente:

Após séculos de atenção incidental e esporádica de um punhado de autores, filólogos e acadêmicos da literatura, bem como de um teólogo aqui ou de um linguista idiosincrático acolá, o assunto da tradução vem gozando, nos últimos anos, de um aumento visível e constante do interesse pela parte de acadêmicos, sendo a Segunda Guerra uma espécie de ponto de viragem. Conforme o interesse se solidificou e se expandiu, mais e mais acadêmicos migraram para a área, especialmente das áreas adjacentes da linguística, da filosofia da linguagem e dos estudos literários, mas também de áreas que parecem

tão remotas quanto a teoria da informação, a lógica e a matemática. (Holmes 2000, p. 173¹)

Na contramão de certas concepções que vigoraram no passado, segundo as quais a tradução não só seria uma atividade de importância secundária, “voltada sobretudo para uma adequação imediata ao texto de partida” (Lages 2002[2007 p,74]), como também marcada pelo estigma da traição a um original concebido como “objeto inaferrável” (Lages 2002[2007, p. 74]), passa-se à tentativa de “ultrapassar as aporias da reflexão tradicional sobre o tema, por meio de uma enfática valorização do tradutor e de seu trabalho, ou de sua *tarefa*” (Lages 2002[2007, p. 73). Entre os importantes teóricos desse período estão Lawrence Venuti [1953 -], Mary Snell-Hornby [1940 -], Susan Bassnett [1945 -], Antoine Berman [1942-1991], Rosemary Arrojo [1950 -] e André Lefevere [1945 - 1996], autores que trabalham com uma concepção da atividade tradutória para além da relação de reprodução servil entre “original” e “tradução”.

Ao mesmo tempo, florescia na crítica literária o estudo da intertextualidade: autores como Julia Kristeva [1941 -], Michael Riffaterre [1924-2006], Harold Bloom [1930-2019], Jacques Derrida [1930-2004] e Gérard Genette [1930-2018] ocupam-se, cada um à sua maneira, do estudo da rica cadeia de relações que existe entre qualquer texto e a tradição que o

-
1. After centuries of incidental and desultory attention from a scattering of authors, philologists, and literary scholars, plus here and there a theologian or an idiosyncratic linguist, the subject of translation has enjoyed a marked and constant increase in interest on the part of scholars in recent years, with the Second World War as a kind of turning point. As the interest has solidified and expanded, more and more scholars have moved into the field, particularly from the adjacent fields of linguistics, linguistic philosophy, and literary studies, but also from such seemingly more remote disciplines as information theory, logic, and mathematics [...].”

precede. Embora a tradução não seja o objeto central desses teóricos, a flexibilização do fetiche da “originalidade”, posto a nu pelo estudo dos múltiplos processos de derivação textual que perpassam toda a literatura do mundo, também enseja novos olhares sobre o tema da tradução literária.

Entre nós, nunca é demais ressaltar a importância do grupo concretista, em cuja produção tanto ensaística quanto tradutória se pode identificar não só “uma tendência afinada com a reversão da perspectiva teórica e crítica, presente nas reflexões mais recentes sobre tradução” (Lages 2002[2007 p. 74]), mas também uma convergência com certa teoria intertextual no que diz respeito à concepção da literatura como um processo ininterrupto de empréstimos e influência, conforme procuraremos demonstrar.

No passo a seguir, exporemos brevemente alguns conceitos de três teóricos (André Lefevere, Gérard Genette e Haroldo de Campos [1929-2003]) à luz dos quais discutiremos mais tarde um fenômeno tradutório peculiar. A complementaridade dessas três perspectivas nos parece profícua para pensar a tradução como processo relacional.

André Lefevere: Tradução como refração

O fenômeno da refração, do ponto de vista da física clássica, diz respeito a um desvio: “s.f. (Do lat. *refractio, refractionis*). 1. Mudança da direção de propagação de uma onda eletromagnética ou acústica ao passar de um meio para outro.” (Larousse 1998, p. 4959). Lefevere toma de empréstimo, à guisa de metáfora, o nome do fenômeno físico para designar uma ampla gama de processos de derivação textual, incluindo a crítica, o comentário, a historiografia, a adaptação teatral e a própria tradução *stricto sensu*:

Refrações podem ser encontradas na forma óbvia da tradução, ou nas formas menos óbvias da crítica (a alegorização indiscriminada da literatura da antiguidade pelos Pais da Igreja, por exemplo) do comentário, da historiografia (do tipo ‘resumo do enredo de obras famosas com avaliação’, em que a avaliação é desavergonhadamente baseada na concepção vigente do que deva ser ‘boa’ literatura), do ensino, da coleção de obras em antologias, da produção de peças. (Lefevere 2000, p. 235)²

Para Lefevere, portanto, a tradução é um dentre os vários processos de reescrita que inevitavelmente desempenham um papel na difusão de autores e obras. A extensão de tal papel é frequentemente subestimada:

Refrações, portanto, existem, são influentes, mas não foram muito estudadas. No melhor dos casos, sua existência foi lamentada (no final das contas, elas são infiéis ao original); no pior dos casos, foi ignorada dentro das abordagens de matriz romântica pelos motivos muito óbvios de que o que não deve existir não pode existir, embora exista. É certo que as refrações não foram analisadas de nenhuma forma que faça justiça ao enorme papel que desempenham, não só na disseminação da obra de um certo autor, mas também no desenvolvimento de uma certa literatura.³ (Lefevere 2000, p. 235)

-
2. “Refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious forms of criticism (the wholesale allegorization of the literature of Antiquity by the Church Fathers, e.g.), commentary, historiography (of the plot summary of famous works cum evaluation type, in which the evaluation is unabashedly based on the current concept of what “good” literature should be), teaching, the collection of works in anthologies, the production of plays.”
 3. “Refractions, then, exist, and they are influential, but they have not been much studied. At best, their existence has been lamented (after all, they are unfaithful to the original), at worst it has been ignored within the Romanticism-based approaches, on the obvious grounds that what should not be cannot be, even though it is. Refractions have certainly

Tais produções “refrativas” não seriam neutras, mas condicionadas por “fatores de controle” (Lefevere 1992[2007, p. 33]) tanto internos quanto externos ao sistema literário: de um lado, os próprios “profissionais” da literatura e suas concepções poético-ideológicas sobre o que deve ser a literatura; de outro, o “mecenato”, isto é, quem pode “fomentar ou impedir a leitura, escrita e reescrita de literatura” (Lefevere 1992[2007, p. 34]), tal função podendo caber a instituições, pessoas, partidos etc. Assim, na concepção de Lefevere

O paradigma da tradução no Ocidente teria sido estabelecido não tanto por São Jerônimo, mas por Santo Agostinho, que aconselhava tomar por sentido figurado o sentido “literal” de passagens bíblicas que poderiam ser interpretadas em desacordo com a ideologia do cristianismo e, dentro desse espírito, reescrevê-las. (Lages 2002 [2007, p. 76])

Se é sobretudo por ter chamado atenção para esse aspecto (a manipulação ideológica frequentemente operada pela reescrita de textos) que Lefevere é mais lembrado, para os propósitos deste trabalho, interessa-nos prioritariamente sua discussão sobre a *poética*:

Podemos dizer que uma poética é constituída de dois componentes: um deles é um inventário de recursos literários, gêneros, motivos, personagens e situações protótipos, e símbolos; o outro, um conceito do que é, ou deveria ser, o papel da literatura no sistema social em geral. Esse último conceito influencia a escolha de temas que devem ser relevantes para o sistema social, para que a obra literária seja notada. (Lefevere 1992[2007, pp. 51-52])

not been analyzed in any way that does justice to the immense part they play, not just in the dissemination of a certain author’s work, but also in the development of a certain literature.”

Assim, por exemplo, “muitas traduções do século XIX do segundo poema de Catulo [...] rimam, ainda que o original não rime” (Lefevere 1992[2007, p. 162], e o tradutor setecentista de Homero busca corrigir suas inadequações: “Libertei as falas de tudo o que eu considerava contrário à paixão que elas expressavam” (*apud* Lefevere 1992[2007, p. 145]).

Gérard Genette: Tradução como hipertextualidade

Em sua obra de 1982 *Palimpsestes*, Gérard Genette se propõe a estudar uma relação entre textos que batiza de “hipertextualidade”. Genette chama de hipertexto “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples [...] ou por transformação indireta” (Genette 1982, p. 16).⁴ Assim, a um hipertexto subjazeria (ao menos) um hipotexto:

Entendo por isso [a hipertextualidade] toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto A (que chamarei, é claro, *hipotexto*), sobre o qual ele se enxerta de uma maneira que não a do comentário. (Genette 1982, p. 13)⁵

Tais relações teriam diferentes graus, uma vez que, como o próprio autor considera, qualquer texto literário é hipertextual em alguma medida, uma vez que “não há obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, não evoque algum outro texto”

4. “Tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte”.

5. “J’entends par là [l’hipertextualité] toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire”.

(Genette 1982, p. 18).⁶ Também é importante ressaltar que as subcategorias da taxonomia genettiana se diferenciariam, por exemplo, da taxonomia das ciências naturais, segundo a qual “cada indivíduo [...] se inscreveria necessariamente em somente um grupo”⁷ (Genette 1982, p. 292); pelo contrário, “todas as transposições singulares [...] dependem, de uma vez, de diversas dessas operações” (Genette 1982, p. 292).⁸

Os muitos processos de derivação categorizados por Genette se agrupam em dois blocos de relação: transformação e imitação.

Quadro geral de práticas hipertextuais

relação	Regime	Lúdico	Satírico	Sério
Transformação		PARÓDIA (<i>Chapelain Décoiffé</i>)	TRAVESTIMENTO (<i>Virgile Travesti</i>)	TRANSPosição (<i>Doctor Faustus</i>)
Imitação		PASTICHE (<i>L’Affaire Lemoine</i>)	CHARGE (À maneira de...)	FORJAÇÃO (<i>la Suite d’Homère</i>)

Fonte: Genette 1982 [2010, p. 36].

Embora a tradução não seja o tema central do livro, ela é rapidamente abordada como uma das muitas formas de derivação por transposição:

6. “Il n’est pas d’œuvre littéraire qui, à quelque degré selon les lectures, n’en évoque quelque autre”.
7. “[...] chaque individu, comme dans les taxinomies des sciences naturelles, viendrait nécessairement s’inscrire dans un groupe et un seul.”
8. “[...] toutes les transpositions singulières [...] relèvent à la fois de plusieurs de ces opérations.»

A forma de transposição mais chamativa e certamente mais difundida consiste em transpor um texto de uma língua para outra: trata-se, evidentemente, da tradução, cuja importância pouco se pode contestar, seja porque se deve traduzir as obras-primas, seja porque algumas traduções são elas mesmas obras-primas. (Genette 1982, p. 293⁹)

Em que pese pouco desenvolvida (Genette dedica cerca de 6 páginas ao tema da tradução), parece-nos muito útil a concepção da tradução dentro do esquema da hipertextualidade, isto é, como um dentre muitos processos possíveis de derivação textual: ao equiparar a operação textual tradutória com outras operações de derivação textual que estão na base de muitas produções “originais”, torna-se possível desierarquizar textos “originais” e textos “traduzidos”.

Haroldo de Campos: Tradução como plagiotropia

Outra abordagem teórica interessante a respeito do processo de derivação e reescrita é a ideia de plagiotropia de Haroldo de Campos:

A plagiotropia (do gr. plágios, oblíquo; que não é em linha reta; transversal, de lado), tal como a entendi no curso que ministrei na primavera de 1978 na Universidade de Yale sobre a evolução de formas na poesia brasileira, se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. [...] Tem a ver, obviamente, com a ideia de *paródia* como “canto paralelo”, generalizando-a para designar o

9. “La forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, consiste à transposer un texte d’une langue à une autre: c’est évidemment la traduction, dont l’importance littéraire n’est guère contestable, soit parce qu’il faut bien traduire les chefs-d’œuvre, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d’œuvre”.

movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata. Conjuga-se com minha concepção da operação tradutora como o capítulo por excelência de toda possível teoria literária (e literatura comparada nela fundada). Assim, o nosso Gregório de Matos é tradutor (transformador) ostensivo de Góngora e Quevedo, como, de maneira menos explícita, mas num profundo sentido de diálogo com as inflexões (tropismos) da tradição, Camões e Shakespeare o são, em português e inglês respectivamente, de certas conquistas da dicção dantesca. (Campos 1981, pp. 75-76)

Ao embaçar as fronteiras entre tradução e criação, aproximando a tradução de outras formas “menos explícitas” de derivação textual, a plagiotropia de Campos converge com a hipertextualidade de Genette, que vê a tradução como uma das muitas formas de derivação por transposição. A exemplo da concepção da literatura como hipertextualidade, a concepção da história da literatura como um movimento ininterrupto de derivação textual “paródico” (não deve ser entendido em seu sentido estrito de inversão cômica) também nos permite uma desierarquização salutar entre texto “original” e “traduzido”.

Diferentemente de Genette, no entanto, que se ocupa de forma marginal da tradução em *Palimpsestes*, Campos lhe confere lugar central em sua reflexão sobre a plagiotropia, que ilumina sua própria prática como tradutor criativo. Assim,

A recriação de um poema não seria, por tais caminhos, uma versão fiel do ‘conteúdo’ do original, como também não seria fiel nem à língua de origem, nem à língua de chegada, em termos dos limites de uma de outra, tanto relativamente a seus ‘significados’, como a sua sintaxe. Assim, ligando-se a uma tradição do pensamento romântico alemão, que inclui as ideias de Schleiermacher, de Rudolf Pannwitz e do próprio Benjamin, a atividade da tradução poética poderia envolver a ampliação dos limites das línguas, como

agente transformador de ambas as envolvidas no processo.
(Fernandes 2012, p. 129)

Munidos desse instrumental teórico, consideremos três casos (trata-se, no entanto, de quatro traduções) muito curiosos de tradução poética.

Os cavalos de Guillermo Valencia

O livro *Ritos* (1899) do poeta colombiano Guillermo Valencia [1873-1943] inclui um interessante caso limite entre tradução e produção original: o poema “Los Caballos de Herodes”. Trata-se de uma tradução com rimas e métrica (alternam-se o hendecassílabo e o octossílabo espanhóis, conforme se pode ver abaixo na escansão dos primeiros 5 versos) de um trecho do conto “Hérodias” de Gustave Flaubert [1821-1880].

Flaubert	Valencia
Alors laçim applica ses deux mains contre la porte. Elle glissa dans le mur. Un souffle d'air chaud s'exhala des ténèbres. Une allée descendait en tournant ; ils la prirent et arrivèrent au seuil d'une grotte, plus étendue que les autres souterrains. Une arcade s'ouvrait au fond sur le précipice, qui de ce côté-là défendait la citadelle. Un chèvrefeuille, se cramponnant à la vouûte, laissait retomber ses fleurs en pleine lumière. À ras du sol, un filet d'eau murmurait. [...]	lacín movió con ímpetu la puerta que resbaló en el muro, mientras bajaban por el antro oscuro sintieron ambos en la faz un soplo túbio que de la bóveda salía. Tortuosa galería pérfidamente los llevó ante el quicio de colosal caverna que se abría en el linde fatal de un precipicio que allí la ciudadela defendía. En ágiles festones trepadores los brazos de la fecunda madre selva caer dejaban a la luz sus flores, y al ras del suelo perezosamente un claro hilillo de agua murmuraba en la oquedad de la discreta roca. [...]
(Flaubert 1877 [2001, p.121])	(Valencia 1899 [1952, p. 172])

1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11/
 la/cín/ mo/vió/ con/ ím/pe/tu/ la/ puer/ta/
 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8/
 Que/ res/ba/ló / en/ el/ mu/ro/,
 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11/
 Mien/tras/ ba/ja/ban /por/ el/ an/tro os/cu/ro/
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Sin/tie/ron/ am/bos/ en/ la/ faz/ un/ so/plo/
 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11/
 Ti/bio/ que/ de/ la/ bó/ve/da/ sa/ lí / a/

Um cotejo rápido entre os dois textos mostra que o processo de transformação textual não se limita a uma transposição do francês para o espanhol, tampouco àquilo que Genette chamou de “versificação” (Genette 1982, p. 300), transposição de prosa para verso: embora seja ilusório postular uma perfeita identidade no plano do conteúdo entre texto-fonte e texto-alvo (a rigor, todo texto-alvo é *outro* em relação ao texto-fonte, e não existe equivalência perfeita entre os lexemas de duas línguas diferentes), percebemos que Valencia opera alterações mais radicais no plano do conteúdo do que as que costumeiramente se veem em traduções em sentido estrito. Para preencher a métrica e obter as rimas, o poeta colombiano não só criva o texto de advérbios e adjetivos inexistentes na prosa sintética e objetiva do texto flaubertiano (“*pérfidamente*”, “*perezosamente*”, “*fatal*”, “*fecunda*”, “*claro*”) como insere elementos ora glosados (“*antro oscuro*”), ora totalmente estranhos ao original (“*en ágiles festones trepadores*”, “*la oquedad de la discreta roca*”). Apenas para efeito de comparação do plano do conteúdo, cotejemos uma tentativa de tradução para o português (em prosa) de ambos os trechos (buscou-se preservar a sintaxe do texto de Valencia):

<p>Então lacím aplicou suas duas mãos contra a porta. Ela escorregou na parede.</p> <p>Um sopro de ar quente exalava das trevas. Uma aleia descia contornando; eles a tomaram e chegaram ao limiar de uma gruta, mais extensa que os outros subterrâneos.</p> <p>Um arco se abria no fundo sobre o precipício, que naquele lado defendia a cidadela. Uma madressilva, agarrando-se à abóbada, deixava cair suas flores em plena luz. Ao nível do solo, um fio de água murmurava.</p>	<p>lacím moveu com ímpeto a porta, que resvalou na parede.</p> <p>Enquanto desciam pelo antro escuro, sentiram ambos na face um sopro túbio que da abóboda saía.</p> <p>Tortuosa galeria perfidamente os levou até o limiar de uma colossal caverna que se abria no limite fatal de um precipício, que ali a cidadela defendia. Em ágeis grinaldas trepadeiras, os braços da fecunda madressilva cair deixavam à luz suas flores, e ao nível do solo, preguiçosamente, um claro fiozinho de água murmurava na oquidão da discreta rocha.</p>
--	--

Como se percebe, para além de adaptações simples que a passagem da prosa para o verso implica (uso de pronomes relativos, hipérbatos, supressões e acréscimos de palavras etc), o *mot juste* da descrição flaubertiana dá lugar a um texto palavroso e grandiloquente, ao gosto de uma certa poética tardo-oitocentista que vigorou na América Latina, seja em nossa poesia parnasiano-simbolista, seja em sua contraparte de língua espanhola, o *modernismo*, movimento a que pertenceu Valencia. Tal poética parece se refletir na atividade tradutória sul-americana desse período:

Contrariamente ao que acontece na França no século XIX, em que a tradução da poesia oferece a ocasião de experimentar poeticidade em prosa ou versos livres, os tradutores latino-americanos exploram um horizonte de tradução sempre caracterizado por aquilo que chamamos de metromania. Constata-se, assim, a permanência do verso regular, mais

ou menos ‘naturalizado’ nas traduções poéticas hispânicas e portuguesas.” (Serrurier 2017, p. 241¹⁰)

Nesse sentido, talvez seja útil retomar a discussão de Lefevere sobre o papel das poéticas nas traduções de um dado período, especialmente seu comentário a respeito do uso de rimas em traduções do poema número 2 de Catulo (84 a.C. – 54 a.C.) feitas no século XIX (como se sabe, a rima é um procedimento inexistente na poesia latina clássica):

A necessidade da rima, portanto, não deriva de forma alguma da “estrutura” do original; muito pelo contrário. Ela é imposta aos tradutores pela “poética da tradução” de seus dias, que, no século 19, considerava que traduções de poemas aceitáveis deveriam fazer uso das estratégias ilocucionárias do metro e da rima. (Lefevere 1992[2007, p. 162])

Assim, parece-nos que a reflexão de Lefevere sobre como a poética de um dado período influencia não só as produções literárias “originais”, mas também as refrações de toda espécie, pode nos ajudar a explicar tanto a “metromania” que Serrurier identifica na prática tradutória latino-americana do XIX quanto os procedimentos de reescrita estilística¹¹ que o poema-tradução de Guillermo Valencia opera a partir de seu hipotexto flaubertiano.

10. “Contrairement à ce qu’il se passe en France au XIXe siècle, où la traduction de la poésie offre l’occasion d’expérimenter poéticité en prose ou vers libres, les traducteurs latino-américains explorent un horizon de traduction caractérisé toujours par ce que nous nommons la métromanie. On constate ainsi la permanence du vers régulier, plus ou moins « naturalisé » aux traditions poétiques hispaniques et portugaises.”

11. Lembre-se que uma das categorias de transposição propostas por Genette é, justamente, a transposição de estilos, a “transestilização” (p. 315).

Os cantos de *Bug-Jargal*

O próximo caso foi abordado mais detidamente em minha dissertação de mestrado (Pamboukian 2019). Trata-se de um trecho em prosa de *Bug-Jargal* (1826), romance de Victor Hugo [1802-1885], que recebeu versões poéticas de Gonçalves Dias [1823-1864] (“Canto do Bug-Jargal”) e Castro Alves [1847-1871] (“Canção do Bug-Jargal”). Assim como nos dois casos precedentes, os poemas-traduições dos dois grandes poetas românticos foram incluídos em livros autorais: *Últimos Cantos* (1851) e *Os Escravos* (1883).

O processo nos interessa na medida em que, via tradução, “desentranha-se” de um fragmento um texto novo, que se torna outro apesar da manutenção do sentido global, pois que objeto de uma transposição de gênero e de código retórico-formal. Originalmente um fragmento de prosa, o texto é “promovido” a um poema autônomo, que figura em antologias poéticas e até mesmo suscita traduções em verso. Isto é, compõe uma tradição de literatura traduzida no Brasil e integra um corpus de poemas de Victor Hugo traduzidos para o português, com a ressalva de que não se trata nem de um poema, nem de um texto de Victor Hugo em sentido estrito, uma vez que, como assinalamos, o fragmento original se transformou radicalmente em outro texto ao ser reestruturado segundo outros pressupostos retórico-formais. (Pamboukian 2017, pp. 14-15)

Para além dos processos transpositivos propostos por Genette, que incluem a tradução (Genette 1982, p. 293), transposição de uma língua para outra, e a versificação (Genette 1982, p. 300), transposição de prosa para verso, criamos uma nova categoria de derivação hipertextual por transposição para dar conta desse processo: a transposição de gênero. Pareceu-nos que a mera categoria da versificação não dava conta de escrever o processo, que passa pelo que chamamos de “promoção” de um trecho de romance à condição de texto autônomo. O texto, que no universo diegético do romance é uma serenata em língua espanhola cantada pela protagonista para uma das personagens (Pamboukian 2019, p. 31), é uma espécie de poema em prosa que invade a narrativa, recurso aliás frequente em Victor Hugo.

<p>Victor Hugo</p> <p>« Pourquoi me fuis-tu, Maria ? pourquoi me fuis-tu, jeune fille ? pourquoi cette terreur qui glace ton âme quand tu m'entends. ? Je suis en effet bien formidable ! je ne sais qu'aimer, souffrir et chanter !</p>	<p>Gonçalves Dias</p> <p>Maria, por que me foges, Por que me foges, donzela? Minha voz! o que tem ela, Que te faz estremecer; Tão temível sou acaso? Sei amar, cantar, sofrer.</p>	<p>Castro Alves</p> <p>Por que foges de mim? Por que, Maria? E gelas-te de medo, se me escutas? Ahl sou bem formidável na verdade, Sei ter amor, ter dores e ter cantos!</p>
<p>« Lorsque, à travers les tiges élançées des cocotiers de la rivière, je vois glisser ta forme légère et pure, un éblouissement trouble ma vue, ô Maria ! et je crois voir passer un esprit !</p>	<p>E quando através dos troncos Descubro de altos coqueiros Junto às margens dos ribeiros A sombra tua a vagar; Julgo ver passar um anjo Que os meus olhos faz cegar.</p>	<p>Quando, através das palmas dos coqueiros Tua forma desliza aérea e pura, Ó Maria, meus olhos se deslumbra, Julgo ver um espírito que passa.</p>
<p>« Et si j'entends, ô Maria ! les accents enchantés qui s'échappent de ta bouche comme une mélodie, il me semble que mon cœur vient palpiter dans mon oreille et mêle un bourdonnement plaintif à ta voix harmonieuse. [...] »</p>	<p>E dos lábios teus se escuto Deslizar-se a voz, Maria, Cheio de estranha harmonia Pulsa o peito meu queixoso, Que mistura aos teus acentos, Têne suspiro afanoso. [...]</p>	<p>E se escuto os acentos encantados, Que em melodia escapam de teus lábios, Meu coração palpita em meu ouvido Misturando um queixoso murmúrio De tua voz à lânguida harmonia. [...]</p>
<p>(Hugo 1826 [1910, p. 392-393])</p>	<p>(Dias 1851[2016, p. 234])</p>	<p>(Alves 1883[[S.a.], pp. 56-57])</p>

Como se pode ver pelos excertos, as escolhas tradutórias dos dois poetas são muito diferentes. O recurso a um verso mais longo e o maior prosaísmo do verso branco (em oposição ao verso rimado de Gonçalves Dias) viabilizam, por exemplo, no caso do poema-tradução do autor baiano, um texto com menos omissões semânticas e reelaborações sintáticas menos drásticas do que as que observamos no poema-tradução do autor maranhense. Não nos deteremos aqui nas diferenças formais, sintáticas, lexicais e estilísticas dos dois poemas-traduições, uma vez que já o fizemos alhures. Aqui, interessa-nos prioritariamente discutir o percurso de derivação textual que se dá desde o trecho de *Bug-Jargal* até as traduções-poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves. Embora outras abordagens teóricas tenham sido acionadas em minha dissertação, especialmente a de Haroldo de Campos, a teoria da hipertextualidade de Genette foi dominante no desenvolvimento do texto, norteando esquemas de relações mapeadas entre os três textos. Assim, em um primeiro esquema, o romance de Hugo funciona como um primeiro hipotexto (Hipotexto 1), do qual deriva o texto intermediário de Gonçalves Dias, ao mesmo tempo hipertexto do romance (Hipertexto 1) e hipotexto auxiliar (Hipotexto 2) do poema-tradução de Castro Alves, um hipertexto de ambos (Hipertexto 2).

Relações hipertextuais entre *Bug-Jargal*
e as traduções de Gonçalves Dias e Castro Alves

<i>Bug-Jargal</i> (Victor Hugo) Hipotexto 1	“Canção de Bug Jargal” (Gonçalves Dias) Hipertexto 1 – Hipotexto 2	“Canto de Bug Jargal” (Castro Alves) Hipertexto 2
---	--	---

Fonte: Pamboukian 2019, p. 25.

Mais adiante, o esquema anterior foi incrementado pelo acréscimo da primeira versão e *Bug-Jargal*, uma novela publicada seis anos antes (1819) que continha significativas diferenças com relação à segunda versão (Pamboukian 2019, p. 19). Assim, é a própria versão definitiva de Bug-Jargal que passaria ao estatuto Hipertexto 1 – Hipertexto 2 (e assim sucessivamente).

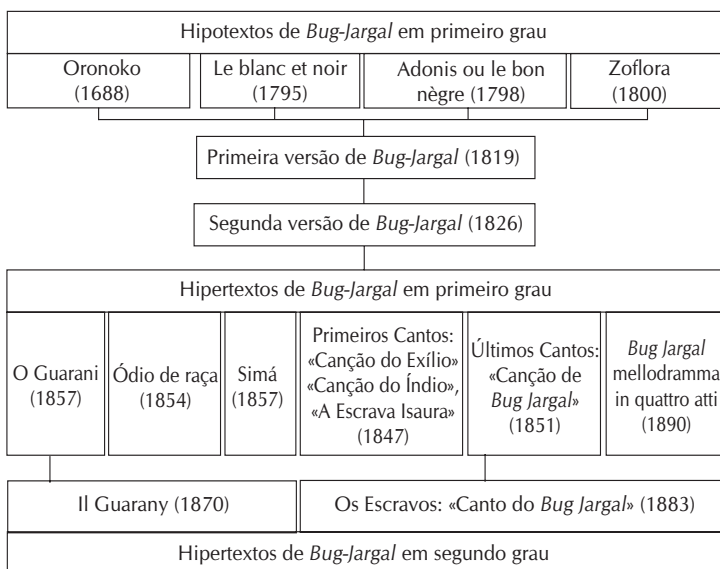
Relações hipertextuais entre *Bug-Jargal*
e as traduções de Gonçalves Dias e Castro Alves

Bug-Jargal – 1819 Hipotexto 1	Bug-Jargal 1826 Hipotexto 1 Hipotexto 2	“Canção de Bug-Jargal” (Gonçalves Dias) Hipotexto 2– Hipotexto 3	“Canto de Bug-Jargal” (Castro Alves) Hipotexto 3
-------------------------------------	--	--	---

Fonte: Pamboukian 2019, p. 28.

Tais esquemas podem ser expandidos quase indefinidamente, estabelecendo uma complexa urdidura taxonômica entre textos (aqui, nos aproximamos da concepção de Haroldo de Campos sobre o “movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata”). Com base no artigo de Maria Aparecida Ribeiro (Ribeiro 2003), propusemos, a título de exercício, um “mapa hipertextual” mais extenso em torno do romance de Victor Hugo, suas fontes e derivações:

Mapa hipertextual de *Bug-Jargal*



Fonte: Pamboukian 2019, p. 39.

No fim das contas, conforme o próprio Gerard Genette admite, “a hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação de textos sem a qual a literatura não valeria a pena” (Genette 1982[2010, p. 7]). Tal concepção da literatura (que, como vimos pontuando, se aproxima da de Haroldo de Campos) é bem expressa na metáfora que dá título ao livro do teórico francês:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entendemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Esse meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (Genette 1982 [2010, p. 10])

O Telêmaco de Raimundo Correia

Outro caso interessante em que se reflete a “metromania” finissecular da América Latina se encontra no livro *Versos e Versões* (1887) do poeta parnasiano Raimundo Correia [1859-1911]. Como permite supor o título da obra, coligem-se tanto poemas “autorais” (versos) quanto derivações mais explícitas (versões), assim identificadas ora por vagas indicações entre parênteses (“versão”, “paráfrase”, “Leconte de Lisle”, “V. Hugo”, “Th. Gautier” etc.), ora pelos próprios títulos dos textos (“Um soneto de Lope de Vega”, “Um trecho de H. Heine” etc). Embora as fontes exatas das “versões” de Correia não sejam sempre evidentes, nota-se que a categoria inclui tanto aquilo que costumamos considerar traduções em sentido estrito (caso, por exemplo, das versões de “O enterrado vivo” de Maurice

Rollinat e de “Cœrulei Oculi” de Théophile Gautier) quanto formas mais livres de reescrita. Novamente, trata-se de algo típico das recolhas de poesia do período, em que se observam frequentemente:

a) inclusão de traduções em livros de poemas dos poetas-tradutores; b) adoção da tradução quase como texto próprio pelos tradutores-poetas; c) ampla liberdade de intervenção nos textos originais. Essa prática revelaria “um dado próprio do estatuto da tradução até esse período”. (Faleiros 2021, p. 19)

No caso de Raimundo Correia, especificamente o primeiro ponto, a inclusão de traduções em livros autorais, é bastante recorrente:

A prática da tradução acompanha a elaboração de todas as recolhas de Raimundo Correia. Com efeito, seu primeiro volume, *Primeiros Sonhos* (1879), de acentos românticos que o próprio poeta reconhecerá anacrônicos, já contém três traduções: duas de Victor Hugo e uma de Pope. A recolha seguinte, *Sinfonias* (1883), é aquela da consagração e integra ainda mais traduções: dezesseis, dentre as quais versões de Hugo, Coppé, do “príncipe dos bardos bretões” Auguste Brizeux, do fabulista e cancionero Pierre Lachambaudie, dos espanhóis Blasco, Zorrilla e Campoamor. (Serrurier 2018, p. 83¹²)

-
12. “La pratique de la traduction accompagne l’élaboration de tous les recueils de Raimundo Correia. En effet, son premier volume, *Primeiros sonhos* (1879), aux accents romantiques que le poète reconnaîtra lui-même anachroniques, contient déjà trois traductions : deux de Victor Hugo et une de Pope. Le recueil suivant, *Sinfonias* (1883), est celui de la consécration et en intègre encore davantage : seize, dont des versions d’Hugo, de Coppée, du ‘prince des bardes bretons’ Auguste Brizeux, du fabuliste et chansonnier Pierre Lachambeaudie, des espagnols Blasco, Zorrilla et Campoamor.”

Aqui, interessa-nos especialmente o poema “Lendo o “Telêmaco””, cuja única indicação de um possível caráter intertextual é a referência no título à obra de Fénelon [1651-1715]. O que chama a atenção, no entanto, é que embora o livro primeiro de *Les Aventures de Télémaque* faça uma brevíssima menção à educação de Baco por Sileno (Fénelon 1699[1841, p. 7]), cena descrita no poema de Correia, é outra a obra de Fénelon que parece ter servido de fonte ao poeta maranhense: *Fables et opuscules pédagogiques*, especialmente a fábula “Le jeune Bacchus et le Faune”.¹³

Fénelon	Correia
<p>Un jour, le jeune Bacchus que Silène instruisait, cherchait les Muses dans un bocage, dont le silence n'était troublé que par le bruit des fontaines et par le chant des oiseaux. [a]</p> <p>Le soleil n'en pouvait, avec ses rayons, percer la sombre verdure. [b]</p>	<p>Baco, quando pequeno, Pelo chorudo semideus Sileno Era educado.</p> <p>Um dia, juntamente, Buscam, mestre e discípulo, o recesso Mais escuso, recôndito e tranquilo Do antigo bosque consagrado a Apolo; Sítio, onde a luz solar, escassamente, Com precaução, entre o aranhol espesso Por sicômoros filtra; e, em cujo solo, Misturadas a sombra e a claridade, N'um crepúsculo vago, arfam confusas... É este o ameno asilo, Que entram, propício a conversar as musas; Aí do estio o ardor penetra a custo, Fresco o recinto, amplo silêncio o invade, Favorável a cismar, temperado Pelo barulho alegre da água, apenas, Que entre cascalhos se deriva clara, E as frenéticas, doidas cantilenas Dos ninhos vivos. . . [a'] [b']</p>

13. Na transcrição dos dois textos cotejados, procuramos agrupar os trechos que nos parecem correspondentes, assinalados por letras de [a] a [k] e [a'] a [k']. A ortografia do poema de Raimundo Correia foi atualizada segundo os padrões ortográficos atuais da língua portuguesa.

<p>L'enfant de Sémélé, pour étudier la langue des dieux, s'assit dans un coin, au pied d'un vieux chêne du tronc duquel, plusieurs hommes, de l'âge d'or, étaient nés. [c]</p> <p>Il avait même autrefois, rendu des oracles et le temps n'avait osé l'abattre de sa tranchante faux. [d]</p>	<p>Para Dos deuses estudar a língua, ao lado De alto carvalho sólido e robusto Assentam-se ambos...</p> <p>Era Um carvalho, que o tempo não pudera Tombar; que de seu rijo tronco vira Varões surgir da idade de ouro, e, outrora, Oráculos, solene, proferira... [c'] [d']</p>
<p>Auprès de ce chêne sacré et antique, se cachait un jeune Faune qui prêtait l'oreille aux vers que chantait l'enfant et qui, marquait à Silène, par un ris moqueur, toutes les fautes que faisait son disciple. [e]</p>	<p>Trás d'ele, vê-se um jovem Fauno agora; Baco aí a lição começa, e, atento, Uns versos em Calíope aprendidos Recita ao mestre... O esperto e malicioso Fauno o escuta; e a sorrir, de quando em quando. A Sileno, o bom velho pachorrento, Com gestos ia, os erros cometidos Pelo pueril discípulo, indicando... [e']</p>
<p>Aussitôt, les Naiades et les autres Nymphes du bois souriaient aussi. [f]</p>	<p>As Náiades e as ninfas da sagrada Selva, também sorriam zombeteiras Em roda... [f']</p>
<p>Ce critique était jeune, gracieux et folâtre ; sa tête était couronnée de lierre et de pampre ; ses tempes étaient ornées de grappes de raisin ; de son épaule gauche, pendait sur son côté droit, en écharpe, un feston de lierre : et le jeune Bacchus se plaisait à voir ces feuilles consacrées à sa divinité. [g]</p> <p>Le Faune était enveloppé, au-dessous de la ceinture, par la dépouille affreuse et hérissée d'une jeune lionne qu'il avait tuée dans les forêts. [h]</p>	<p>O Fauno era um censor gracioso; Bela cabeça pampinosa, e ornada Dos rubicundos cachos das parreiras; Qual verde charpa, em linhas sinuosas, Da espadua varonil, máscula e dura, Pendia-lhe um festão de heras viçosas; E o corpo envolto, abaixo da cintura, Tinha por feia pele hirsuta e grossa De uma pantera, que escorchado havia... [g'] [h']</p>
<p>Il tenait dans sa main une houlette courbée et noueuse. [i] Sa queue paraissait derrière, comme se jouant sur son dos. [j]</p>	<p>Ø</p>

<p>Mais, comme Bacchus ne pouvait souffrir un rieur malin, toujours prêt à se moquer de ses expressions, si elles n'étaient pures et élégantes, il lui dit d'un ton fier et impatient : « Comment oses-tu te moquer du fils de Jupiter ? — Le Faune répondit sans s'émouvoir : Hé ! comment le fils de Jupiter ose-t-il faire quelque faute ? » [k]</p>	<p>Baco impaciente, enfim, porque não possa Já suportar, mais tempo, a zombaria D'esse aristarco intruso e provocante, Que pronto sempre a escarnecer estava, Quando ele, em tono menos elegante, O verso lia, ou quando o verso errava: — “Por que ousas tu zombar”, com voz terrível, Diz — “de um filho de Júpter?!” <p style="text-align: right;">Soturno,</p> <p>Assim falando, com despeito cerra O cenho ao Fauno. E o Fauno por seu turno: — “Por que ousas tu errar?!”, calmo e impassível Diz — “Um filho de Júpter não erra!” [k']</p> </p>
<p>(Fénelon 1718 [1898, p.1])</p>	<p>(Correia 1887, p.147)</p>

Como se pode notar ao cotejar os dois textos, o poema de Raimundo Correia claramente deriva da fábula em prosa de Fénelon, com relativa correspondência semântica. Assim como nos casos anteriores, a transposição entre línguas é acompanhada por uma transposição de prosa para verso. No entanto, a relação entre o poema de Correia e a fábula de Fénelon é ainda mais tortuosa que nos demais exemplos. Com efeito, o hipertexto ora se aproxima, ora se afasta de seu hipotexto, operando, na maior parte do tempo, mais no regime da paráfrase do que no da tradução em sentido estrito. Há uma linha narrativa principal que podemos reconhecer, mas há omissões (note-se, por exemplo, as seções [i] e [j], que desaparecem no poema de Correia), reescritas e numerosos acréscimos. Talvez seja este o motivo pelo qual Correia parece entender “Lendo o “Telêmaco”” como um poema autoral, diferentemente das traduções de Gautier, Rollinat, Lope de Vega etc que também integram o florilégio.

Como se sabe, este não é o único caso de fonte escamoteada na poesia de Raimundo Correia. É conhecida a

polêmica levantada pelo artigo de Luís Murat [1861-1929], que o acusou de ter plagiado de Théophile Gautier [1811-1872] em seu famoso soneto “As pombas”¹⁴. Com efeito, a apropriação e paráfrase de autores estrangeiros são constantes na obra do poeta maranhense. Se isso era desabonador em 1880, certamente o é muito menos para a percepção moderna, como admite um poeta da estatura de Ezra Pound: “Grandes poetas raramente fazem tijolos sem palha. Eles amontoam todas as coisas excelentes que podem pedir, tomar de empréstimos ou roubar de seus predecessores e contemporâneos e acendem sua própria luz no topo da montanha” (*apud* Campos 1981, p. 76).

Na história da literatura, polêmicas semelhantes suscitaram argumentos a favor de apropriações intertextuais *avant la lettre*. Acusado por Lord Byron (1788-1824) de ter plagiado Shakespeare em um trecho de *Fausto*, Goethe defendeu-se assumindo a fonte:

Então meu Mefistófeles entoia uma canção de Shakespeare?
E por que não poderia fazê-lo? Por que eu me deveria dar ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo que era preciso? [...] Não pertence, tudo o que se fez, desde a Antiguidade até ao mundo contemporâneo, *de jure*, ao poeta? Por que ele haveria de hesitar em colher flores onde as encontrasse? Somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação de tesouros alheios. (*apud* Campos 1981, pp. 75-76)

As citações de Pound e Goethe, ambas recolhidas por Haroldo de Campos em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1981), são muito esclarecedoras quanto ao entendimento da relação entre criação e tradução do próprio Campos, para

14. “Uma vez um olhar viu a sua mão saindo sorrateiramente das algibeiras do Sr. Teófilo Gautier [...] Para prova, – As Pombas [...] Dissemos que o Sr. Raimundo Correia era um plagiário. [...] Não é permitido a ninguém em literatura utilizar-se do que é dos outros” (*apud* Correia 2013, p. 21).

quem “a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório” (Campos 1984, p. 240). Trata-se de um processo de “tradução da tradição” através de um “novo texto que usurpa” (Campos 1984, p. 241), ao mesmo tempo que atualiza a tradição segundo o princípio poundiano do *Make it new*.

Tal concepção do ato tradutório como um ato também de criação (ou transcrição) passa pela concepção de Campos da literatura como “movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata” (Campos 1981, p. 75), que aproxima a tradução em sentido estrito de outras formas de derivação textual. É assim que, conforme vimos, Campos considera Gregório de Matos um “tradutor (transformador) de Góngora”, assim como “Camões e Shakespeare o são, em português e inglês respectivamente, de certas conquistas da dicção dantesca” (Campos 1981, p. 76). Nesse sentido, a abordagem haroldiana da plagiotropia nos parece particularmente útil quando se trata da obra de um poeta como Raimundo Correia, em que é difícil separar a atividade criadora da atividade tradutória/transformadora.

À guisa de (in)conclusão: tradução e relação

Esse homem, por exemplo, é rei apenas porque outros homens comportam-se como súditos diante dele. Eles pensam, ao contrário, que são súditos porque ele é rei.

Karl Marx, *O Capital*

Sabe-se que a questão da alteridade é central para a discussão moderna da tradução, como se vê, por exemplo, no combate ao etnocentrismo “domesticador” travado por eminentes teóricos como Antoine Berman e Lawrence Venuti. Para Mauricio Mendonça Cardozo:

O pensamento dito moderno sobre a tradução, sem pressupor necessariamente uma superação das questões discutidas desde a Antiguidade [...] viria somar a estas uma dimensão de alteridade *na* e *da* tradução, dando estatuto de questão tanto à ideia de que toda tradução articula um modo de relação com o outro quanto ao pressuposto de que, ao fazer isso, toda tradução constitui ocasião propícia para a percepção não apenas de um outro, mas, também, de si mesmo e da ordem relacional que é fundante desse eu e desse outro da relação tradutória. (Cardozo 2013, p. 288)

Assim, pode-se dizer que o ato tradutório institui um movimento dialético ambíguo de estranheza e reconhecimento entre dois textos:

Quanto melhor uma tradução, tanto menos ela é apenas uma tradução. Ela só se cumpre plenamente quando consegue aperfeiçoar-se a ponto de negar a si mesma. Especialmente a tradução literária, mais ainda o caso-limite que é a tradução de poesia, precisa levar avante o projeto implícito no original e que também é a sua proposta de tradução. A eventual infidelidade ao texto e à estrutura de superfície pode ser a maior fidelidade ao texto subjacente que é almejado. Nesse caso, o original como que entra no espelho da tradução e a tradução sai do espelho do original. E ambos se contemplan em dupla estranheza e mútuo reconhecimento. (Kothe 1996, p. 291)

Destaque-se, no entanto, que essa dimensão relacional vai muito além de uma dialética especular, em que a identidade se constitui negativamente a partir da alteridade, em que o “texto original” só existe hierarquicamente em relação a um “texto traduzido” (e vice-versa). Isto porque

[...] há um outro que vai além do que represento desse outro para mim; há um outro que não corresponde simplesmente à forma decalcada de um outro eu; há um outro cuja existência não se define exclusivamente à minha diferença

- nenhum outro se esgota nos termos da relação com um determinado eu, à revelia de meus buracos ou mesmo à parte o fato de eu ser alguém que tem ou não buracos. (Cardozo 2013, p. 291)

Se a consciência da impossibilidade de apreensão total do outro – e, conseqüentemente, de certos limites de toda tradução – pode ensejar a atitude melancólica do tradutor-traidor, a renúncia (decorrente da mesma consciência) à tarefa inexequível da tradução como equivalência perfeita abre novos horizontes.

[...] Diante da descontinuidade do outro, a relação tradutória não pode ser entendida simplesmente como via de acesso. Aliás, nem como via, nem como acesso. Antes, a tradução é a ocasião de um esforço relacional, é o acontecer de uma *poiesis* da relação com o outro, que, como tal, é sempre, em alguma medida, transformadora do outro e do eu: do outro apartado, recortado, transformado, assinado; e do eu, que ao apartar, recortar, transformar e assinar o outro, opera, também, em si e para si, uma transformação de seus valores. Tradução é *trabalho de relação*. (Cardozo 2013, p. 315)

Foi a partir dessa perspectiva relacional que procuramos, ao longo deste trabalho, pensar a tradução à luz de três abordagens que, embora distintas, comungam de uma certa consciência da alteridade no fazer tradutório. Em todos os exemplos que analisamos (os textos de Guillermo Valencia, Gonçalves Dias, Castro Alves e Raimundo Correia), deparamo-nos com casos que tensionam os limites entre criação e tradução, bem como as dimensões de hierarquia implicadas pela dicotomia original-tradução em seu sentido corrente. Assim, pareceu-nos profícuo este exercício, cujo gérmen foi uma apresentação que realizamos na I Jornada do Grupo de Estudos Tradução em Relação em setembro de 2019.

Referências bibliográficas

- ALVES, A. F. de C. (1883[S.a]). *Os escravos*. [S.l.]: Galex.
- CAMPOS, H. de (1981). *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1984). “Tradução, ideologia e história.” *Remate de Males*, vol. 4, pp. 239-247.
- CARDOZO, M. M. (2019). “Traduzir e o (ter) lugar da relação”, in: LOPES, A. C. e SISCAR, M. (orgs.) *Pensando a política com Derrida: responsabilidade, tradução, porvir*. São Paulo: Cortez, pp. 285-321.
- CORREIA, R. (1887). *Versos e Versões*. Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira Maximino & C, 1887.
- _____. (1891[2013]). *Aleluias*. Porto: Edições Copy.
- DIAS, A. G. (1851[2016]). *Últimos cantos*. Londrina: Redacional.
- FALEIROS, Á. (2012). “Três Mallarmés: traduções brasileiras.” *Aletria*, vol. 22, nº 1, Belo Horizonte, pp. 17-31.
- FÉNELON, F. (1699[1841]). *Les Aventures de Télémaque*. Paris: Didot.
- _____. (1898). *Fables de Fénelon*. Paris: Librairie Ch. Delagrave.
- FERNANDES, M. T. (2012). *Diferentes percursos de tradução da épica homérica como paradigmas metodológicos da recriação poética: Um estudo propositivo sobre linguagem, poesia e tradução*. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- FLAUBERT, G. (1877[2001]). *Trois contes*. Paris: Librio
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- _____. (1982[2010]). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de extratos. Belo Horizonte: Edições Viva Voz.
- HOLMES, J. (2000). “The name and nature of translation studies”, in: VENUTI, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. Nova York: Routledge, capítulo 13, pp. 172-185.

- KAMPPF LAGES, S. (2002[2007]). *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp.
- KOTHE, F. R. (1996). “A questão da tradução”, in: MARX, Karl *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Editora Abril.
- LEFEVERE, Andre. (2000). “Mother Courage’s Cucumbers”, in: VENUTI, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, capítulo 15, pp. 192-197.
- _____. (1992 [2007]). *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc.
- MARX, K. (1867[1996]). *O capital: crítica da economia política*. São Paulo: Editora Abril.
- PAMBOUKIAN, M. R. (2019). *Bug-Jargal: Hipertextualidade e transposição de gênero no romantismo brasileiro*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- LAROUSSE CULTURAL, Grande Enciclopédia (1960[1998]). São Paulo: Nova Cultural.
- RIBEIRO, M. A. (2003). “A aurora e o crepúsculo: recepção de Bug-Jargal e a questão racial do Brasil.” *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, nº 1, pp. 87-110.
- SERRURIER, C. (2018). “Autorité et auctorialité du poète-traducteur-anthologue: Raimundo Correia et Balbino Dávalos, passeurs de poésie française au Brésil et au Mexique”, in: BERTHIN, Christine; EELLS, Emily e SANSONETTI, Laetitia (orgs.) *Auteurs-traducteurs : l’entre-deux de l’écriture*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Nanterre, pp. 82-104.
- _____. (2017). “Gautier, nuestro Gautier... : sur quelques traductions poétiques de Gautier en Amérique Latine”, in: GEISLER-SZMULEWICZ, Anne e GIRARD, Marie-Hélène (orgs.) *Gautier et la langue*. Bulletin de la Société Théophile Gautier, nº 39, pp. 237-256.
- VALENCIA, G. (1952). *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguil.

Parte 2 – ESPAÇOS DE TRANSFORMAÇÃO

PROLEGÔMENOS PARA UMA ONTOLOGIA DA TRADUÇÃO: PARTE I

Leandro T. C. Bastos

Ainda me lembro de quando uma nuvem pairava sobre o planeta de maneira fluída e monocromática. Era viscosa, tinha um cheiro neutro, cobrindo qualquer truculência ou impureza do seu processo de criação. Andávamos no meio dela cegos, exceto aqueles que submergiam. Aí estavam todas as categorias naturais, além dos humanos que delas se aproximavam na (falta de) valor. Os gritos e ruídos de fora eram reduzidos a um murmúrio distante, sem maiores consequências nas nossas vidas, onde Realidade reinava absoluta. Porque Realidade era justamente isso, um filtro que selecionava o que ficava dentro ou fora do alcance da percepção. Era algo presente nos bairros centrais, onde ficavam as instituições de Realidade (governo, academia, instituições financeiras, culturais, mídia). Toda manhã, milhões emergiam da névoa, em todas as cidades do mundo e entravam em Realidade para prestar sua força de trabalho. Eram considerados privilegiados. Chutavam os submergentes com mais força do que qualquer habitante de Realidade (que se mostravam caridosos). Eu era um desses habitantes das bordas de Realidade. Eu também, de pele clara e do sexo masculino, um dia, fui um Homem-Branco. Mas naqueles tempos, todos

éramos. As mulheres, os negros, os orientais, todos se revestiam da névoa branca, quer dizer, todos que tinham suas existências atestadas nos estatutos ontológicos de Realidade. E para isso, a primeira coisa a saber era: em Realidade não existe ontologia. Epistemologia no máximo. As coisas se dão à vista, se põe à mostra, e só. As coisas imediatas ficam expostas como numa vitrine. E nesse processo outras categorias ganharam o status de objetos: a natureza e populações distantes. Tudo está exposto para ser avaliado, eventualmente precificado ou descartado.

Na Inglaterra do século XVI encontramos um fabricante de luvas chamado John. Ele se encontra numa situação singular em relação à realidade europeia, assim como em relação à sociedade inglesa de um período anterior não tão distante. John ainda é artesão. Não passa pela cabeça dele adotar uma divisão social do trabalho. Ele tem assistentes, mas esses assistentes estão na condição de aprendizes. Como qualquer membro de oficina da época, John recebe encomendas basicamente da nobreza e da igreja. A singularidade da sua situação vêm de uma particularidade inglesa. Lá, devido ao atraso estrutural inglês, o absolutismo não se desenvolveu plenamente, como na França, onde a hierarquia social, conjugando economia e militarismo nas mãos da aristocracia, era rigidamente organizada com a ajuda do segundo estado, a igreja católica. Pois bem, o nosso artesão, John, estava no meio desse processo. Além de aceitar encomendas do primeiro e segundo estados, nobreza e clero, ele também aceitava trabalhar para uma parcela independente, anônima, do público. Enfim, aí estava a peculiaridade inglesa: antes da revolução industrial e das revoluções burguesas lá se constituiu um mercado pré-capitalista. Outra categoria formada recentemente, a de impressores, também frequentava a oficina de John. O comércio de livros prosperava porque comerciantes e artesãos como John queriam mandar seus filhos para as escolas da época, que atendiam esse público, as *grammar schools*. A ideia era que esses filhos da nascente burguesia pré-industrial inglesa fossem indicados para alguma universidade e pudessem entrar no serviço público. Mas a franca ascensão que ele testemunhou no seu tempo de amadurecimento se arrefeceu na época do seu filho, que acabara caindo onde os

estudantes desempregados caíam: o teatro. Mas nem tudo estava perdido para o filho de John. De fato, os Shakespeares estavam destinados a serem uma das famílias que prosperaram com o desenvolvimento burguês na Inglaterra. Quando chegou em Londres, William não conseguiu ser mais que um dos atores de uma companhia. Mas que companhia! A *Lord Chamberlain's men* era subordinada ao cargo diretamente responsável por toda a regulamentação de licenças para eventos em Londres, e após a morte da rainha Elisabete, o rei Jaime assumiu diretamente o empreendimento e eles passaram a ser chamados pelo nome do novo cargo que os apadrinhava: *The King's Men*. Desse modo, o jovem William provaria não ser uma decepção para as pretensões burguesas de seu pai. E isso porque ele passaria por uma experiência nova, que o artesão John pouco passara em sua vida. William não só produzia para fins específicos, mas assinou contratos, *leases*, para ocasiões ainda não programadas. Não se deve subestimar esse fato, pois ele foi determinante para toda a história dos próximos cinco séculos. John Shakespeare recebia encomendas e produzia para atendê-las. Já William, e toda a cadeia de produção a que pertencia, produziam para uma aposta, uma incerteza. Ao contrário das luvas de seu pai, William não via antecipadamente o lucro do seu produto. Escrita, produção, encenação (o produto em si), recolhimento do lucro e pagamento aconteciam em momentos, em situações, e com personagens completamente diferentes. E o que unia esse ciclo todo era esse fantasma objetivo (pois era um ordenamento social) e subjetivo (pois condicionava as expectativas dos sujeitos): o valor abstrato. E ele, como uma névoa fantasmagórica, antecedida por canhoneiras, se espalhou e passou a reorganizar todo o planeta. As coisas nunca mais seriam apenas as coisas. Seriam elas e esse fantasma que se emanava delas, *profit*. Assim como as pessoas (não os humanos chamados de recursos, obviamente) nunca mais seriam apenas as pessoas sob seus olhos. Seriam elas e esse fantasma oculto, que precisaria sempre ser avaliado se é cúmplice ou algoz, seus *self-interest*.

As passagens entre a realidade dos Shakespeare pai e filho podem ser traçadas de duas maneiras. Numa, temos uma

troca da economia de favor, vivida por John, pela economia de contrato, vivida por William. Primeiro a recompensa monetária vinha do grupo cujo prestígio era a própria garantia de valor, seguiu-se uma economia de clientes anônimos e valor abstrato. Segundo Robert Kurz:

É um facto, como sublinha Le Goff, que já desde o «longo século XIII» se verificava um alargamento das relações de troca e de dinheiro, bem como tendências para uma monetarização dos pagamentos em géneros. Precisamente por isso, há quem goste de imputar o capitalismo a uma inovação «pacífica», civilizadora, de iniciativas mercantis e urbanas, o que afinal constitui a base da disparatada lenda do progresso. Mas tal expansão das trocas e da utilização de «dinheiro», que lentamente se reaproximava do nível da Antiguidade tardia, rompeu tão pouco como esta a antiga estrutura de relações de obrigação religiosas e pessoais. A passagem para uma relação do capital embrionária chegou somente a partir dos séculos XV e, sobretudo, XVI, com a revolução militar dos primórdios da Modernidade e o protestantismo. (Kurz 2012[2014, p. 115])

O outro fator de transição foi a revolução tecnológica advinda da construção das máquinas de guerra, já demonstrando um dos traços essenciais do capitalismo até nossos dias:

Ora, em que consistiram os passos ulteriores desta transformação? A «desvinculação» e a autonomização da máquina militar e estatal das armas de fogo do corpo social, bem como a conseqüente «desvinculação» e autonomização do dinheiro sem os seus autores disso estarem conscientes, transformou, pela primeira vez, a matéria do dinheiro num fim-em-si terreno - fim esse que se encontra incessantemente em processo. Isto pode ser compreendido com base na motivação primordial dos príncipes que constituíam Estados para dar rédea solta ao seu aparelho de angariação de dinheiro imposto pela corrida aos armamentos. Mesmo assim, a fome de dinheiro não foi saciada. Daí que este motivo se tenha afirmado e institucionalizado cada vez

mais como reacoplamento do dinheiro «liberto» de todos os seus aspectos de integração – por conseguinte, como a lógica de conseguir dinheiro para arranjar mais dinheiro. Com efeito, a insaciabilidade da nova máquina de guerra ainda serviu de fim exterior e específico durante muito tempo; mas com o aparelho de angariação a atingir o seu auge na forma transcendental do dinheiro, devido à sua crescente dinâmica própria, a insaciabilidade da forma foise desligando de seu fim original, tornando-se abstrata e um fim-em-si, emancipado de qualquer conteúdo material, em que os corpos-mercadoria apenas constituem o meio da multiplicação do dinheiro pela própria multiplicação. (Kurz 2012[2014, p. 116])

Não por coincidência, quando a névoa do valor abstrato começou a se levantar e esquadrinhar o mundo, o lugar dos submergentes foi imediatamente demarcado. Se aqueles que o espectro do lucro e do interesse próprio marcava como humanos propriamente ditos passaram a habitar em Realidade, os que não recebiam seu selo tácito passaram a integrar a massa indiferenciada de recursos a ser gasta, queimada, manipulada. Um trecho particularmente assombroso, citado por Stephen Greenblatt, ilustra bem esse fato. Tratasse do diário de um comerciante elisabetano chamado John Sarracoll, descrevendo a atitude da tripulação ao chegar na costa de Serra Leoa. Vale ser lido na íntegra:

Nós encontramos pouco em suas casas, exceto alguns tapetes, cabaças e alguns potes de barro. Nossos homens, ao partirem, incendiaram a cidade, que foi queimada (em sua maior parte) em um quarto de hora, as casas sendo cobertas com junco e palha.

Depois disso, vasculhamos o país ao redor, onde encontramos em vários lugares um bom estoque de arroz em pilhas, que nossos homens prepararam e trouxeram abordo no casco, na quantidade de 14 ou 15 toneladas em ambos os nossos navios.¹

1. Wee found little in their houses, except some matts, goards, and some earthen pots. Our men at their departure set the towne on fire, and it

Greenblatt se pergunta: “o mercador acha que incendiar a cidade não precisa de explicação?”²

No entanto, existe um problema na maneira como Greenblatt cita esse diário. Ele não cita o parágrafo seguinte, com que terminamos a nossa citação. Se o tivesse colocado, teria visto que John Sarracoll, o comerciante elisabetano, nunca embarcou numa expedição, nunca botou os pés em Serra Leoa, nunca apreciou a engenhosidade de construção, a limpeza de uma cidade, como ele se refere, de negros, para depois a incendiá-la. Quem fez todas essas ações tinha um objetivo que aparece no parágrafo seguinte: as 14 ou 15 toneladas de arroz. Mas tampouco estava interessado no arroz, mas no que poderia, em algum momento incerto, vir dele, seu *profit*. Portanto, quem fez todas essas ações não foi o homem John Sarracoll, mas seu homúnculo, seu duplo, seu espectro, *homo economicus*.

E essa divisão irá não só continuar, mas se aprofundar em toda a evolução, toda a cultura, todas as *aquisições do espírito* da sociedade ocidental, de tal modo que seus maiores pensadores não irão propor uma recuperação da unidade do homem consigo mesmo. Longe disso. Vão colocar a divisão calculadora, analítica, não apenas como natural, mas como o auge de todo desenvolvimento humano, considerando aqueles que não partilham dela como povos simplesmente atrasados, de mentalidade infantil ou primitiva, bárbaros.

Certamente o maior exemplo dessa mentalidade dividida, cuja influência ainda é determinante em qualquer campo de pesquisa nos dias de hoje, é Kant. No seu *Crítica da Razão Pura* o processo de naturalização e generalização da lógica dualística

was burnt (for the most part of it) in a quarter of an houre, the houses being covered with reed and straw. After this wee searched the countrey about it, where wee found in divers plaines good store of rice in stacks, which our men did beate out, and brought a bord in the huske, to the quantitie of 14. or 15. tunnes in both our ships (Greenblatt 1980, p. 194).

2. “Does the Merchant thinks the firing of the town needs no justification?” (Greenblatt 1980, p. 195).

ocidental chega ao auge. Podemos ver na maneira como ele trata a lógica, no seu capítulo sobre a “lógica em geral”:

O nosso conhecimento provém de duas fontes fundamentais do espírito, das quais a primeira consiste em receber as representações (a receptividade das impressões) e a segunda é a capacidade de conhecer um objeto mediante estas representações (espontaneidade dos conceitos); pela primeira é-nos dado um objeto; pela segunda é pensado em relação com aquela representação (como simples determinação do espírito). (A 75 B 51)

Apesar de insistir que impressões e representações são inseparáveis, conclui que “há sobejo motivo para os separar e distinguir cuidadosamente um do outro.” Aí se fundamenta a divisão entre intuição e razão, entre noumenos (coisas em si) e fenômenos (coisas como podem ser percebidas). E deste modo, se constrói um mundo inteiro dividido. Vejamos como isso aparece em sua “passagem à dedução transcendental das categorias”

Há dois casos apenas em que é possível que a representação sintética e os seus objetos coincidam, se relacionem necessariamente e como que se encontrem mutuamente. Quando só o objeto possibilita a representação ou quando só esta possibilita o objeto. No primeiro caso a relação é apenas empírica e a representação nunca é possível a priori. É este o caso dos fenômenos em relação ao que se refere à sensação. No segundo caso, porém, dado que a representação em si mesma (pois não se trata aqui da sua causalidade mediante a vontade) não produz o seu objeto quanto à existência, será contudo representação determinante a priori em relação ao objeto, quando só mediante ela seja possível conhecer algo como objeto. Há, contudo, duas condições pelas quais o conhecimento de um objeto é possível: a primeira é a intuição, pela qual é dado o objeto, mas só como fenômeno; a segunda é o conceito, pelo qual é pensado um objeto que corresponde a essa intuição. (B 125)

E daí temos a organização do mundo inteiro. A separação entre intuição e conceito é uma das marcas fundamentais do homem-branco. E foi esse ser mutilado, essa quimera, que se impôs como modelo universal. Consequência: das coisas em si, que se apresentam diante de nós como numa vitrine, como que expostas, sintetizadas por uma razão independente da intuição que as apreendeu, vamos para as distâncias infinitas da dominação total da razão instrumentalizadora, segundo o próprio Kant: “Esta quantidade completa da extensão, com referência a tal condição, chama-se universalidade (universalitas). Corresponde esta, na síntese das intuições, à totalidade (universitas) das condições.” Escuso dizer que essas pretensões de universalidade e totalidade correspondem, por uma incrível “coincidência”, às pretensões do próprio capital. E é este ser, que buscando se determinar para além de si mesmo, chega na condição da regressão infinita do pensamento, e com isso só encontra base na existência de um Ser Supremo, fundamentando seus imperativos categóricos (categoria que poderia ser o nome de uma instrução militar):

O sujeito das categorias, pelo fato de as pensar, não pode obter um conceito de si mesmo como de um objeto dessas categorias; pois para as pensar deve ter por fundamento a consciência pura de si mesmo, que também devia ser explicada. De igual modo, o sujeito em que, originariamente, tem o seu fundamento a representação do tempo, não pode, mediante esta, determinar a sua própria existência no tempo e se tal se não verifica neste caso, também no primeiro caso se não poderá efetuar a determinação do eu (como ser pensante em geral) por intermédio das categorias. (B 422)

Também fica escuso dizer que essa ideia de constante transbordamento, constante não se bastar, não poder parar, jamais estar contido em si mesmo, acompanha perfeitamente a ideia burguesa de que o valor deve gerar mais valor de maneira indefinida, sempre pairando e sem contato com as coisas em si, apenas observando quais “recursos” daí podem ser extraídos. Sempre de forma “imperativa”... e “categórica”.

Eis aí o homem-branco. O que tem seu duplo, que está sempre além de si mesmo, eternamente condenado à insatisfação, à frustração, pois, por mais que avance, seu duplo espectral estará sempre na frente dizendo “não, não é aí onde você deveria estar. Não vê o chão se desfazendo sob seus pés? Avance rápido. Tem mais chão para ser desfeito.” E foi esse ser basilarmente doentio que se espalhou sobre a terra e se impôs como o novo normal para todo o ser, vivente ou não vivente.

Desse modo a divisão entre homem e mundo se impôs, e esse homem dividido passou a ter sua natureza espectral explicada, disseminada, instrumentalizada e ampliada aos recantos mais recônditos do planeta e da alma humana. Por isso começamos esse “artigo” dizendo: todos somos homem-branco, independente de gênero, cor, procedência. Por que enquanto a lógica da cisão interna entre homem e mundo, homem e outro e homem e si próprio prevalecer, estaremos em Realidade, sob a condição de homem-branco.

Só que, quando menos se esperava, a névoa se rompeu. O ruído distante que ela recobria se tornou ferida aberta, e uma série de fenômenos começou a desmontar Realidade e o mundo montado pelo homem-branco.

Buscaremos demarcar mudanças nas demarcações de pensamento surgidas dentro da própria filosofia ocidental. Abordaremos o pensamento de Alain Badiou, pois encontramos aí um dos sistemas mais potentes de superação do Cogito cartesiano.

Nossa questão será posta de seguinte maneira: uma das categorias mais potentes de transição entre mundos é a tradução. Seria possível, então, abordá-la como uma atividade ontológica? Ou, melhor dizendo, num momento de decadência que leva ao cotejamento, reconhecimento, estranhamento, fusão ou sobreposição de diferentes mundos, não seria a tradução uma de suas práticas ontológicas fundamentais?

Badiou erigiu um gigantesco edifício ontológico. Partindo da matemática, cotejou filosofia analítica com existencialismo, colocando uma interpretação marxista em seu horizonte social.

É importante notar que a metafísica de Badiou possui uma diferença fundamental em relação às abordagens clássicas que foram até Hegel. Ele pratica uma metafísica plana. Quer dizer, para ele o Ser não precisa ser desvelado, descoberto, decifrado. Ele nega abertamente essas abordagens, que ele chama, se referindo a Heidegger, de metafísica da presença. Para ele, o ser já se encontra explicitamente na organização formal dos objetos, precisando apenas ser descrito pela matemática. Em relação à história, apesar de identificar um conjunto de situações genéricas que ele chama de “ideias eternas”, caracterizadas pela distribuição formal da lógica política, Badiou não coloca essa formalização lógica, identificada com a metafísica, como um plano superior, ou mais profundo, devendo ser descoberto ou desvelado. Para ele a história obedece a mesma relação com a metafísica que outros objetos: está em presença. Além disso, para ele, a situação histórica, mesmo sendo estruturalmente uma metafísica matemática, não é determinada por ela. Na história os agentes possuem capacidade de intervenção (um axioma matemático e ontológico descrito por Badiou, como veremos) o que garante livre arbítrio. A partir disso, uma situação histórica, ligada a uma descrição metafísica, pode tomar outro rumo e se ligar à outra descrição completamente diferente. Por isso que, para Badiou, a superfície do real pode determinar a metafísica, não apenas o contrário disso, como nas metafísicas tradicionais, anteriores a Hegel. Temos então uma metafísica (e uma matemática) que não anula a história, não submete o sujeito a uma pré-determinação que debilita sua atuação política e que leva à passividade e ao fatalismo. Para ele, a partir das intervenções sobre os múltiplos, descritas matematicamente, indivíduo e sociedade podem ser descritos como apenas outros conjuntos de múltiplos que se configuram, mal havendo separação entre eles. As distinções se dariam mais pela diferença entre processos, do que pelas dualidades tradicionais da razão ocidental.

Alain Badiou tem como livro central *O ser e o evento*, onde toma os conceitos da topologia matemática, principalmente a partir de Georg Cantor, e os utiliza como base para um novo e

original conceito de metafísica. Desde as formações mínimas (múltiplos), passa por toda a arquitetura do ser até chegar a seu destino final: o sujeito.

Badiou inicia *O Ser e o Evento* diagnosticando a atual situação. Por um lado, na filosofia, encontra tanto em Heidegger como na maneira como a racionalidade científica influencia a filosofia analítica os limites de um pensamento baseado no *logos*. Por outro, evoca fatores externos:

Está em desenvolvimento uma doutrina pós-cartesiana do sujeito, cuja origem pode ser atribuída a práticas não filosóficas (a política, ou a relação instituída com as “doenças mentais”), e cujo regime de interpretação, marcado pelos nomes de Marx (e Lenin), de Freud (e Lacan), está enredado em operações, clínicas ou militantes, que excedem o discurso transmissível. (Badiou 1996[1988, p. 11])

Vê, portanto, o “fecho de uma época inteira do pensamento”. Esses limites se mostram pela impossibilidade de uma “doutrina do nó ser/não-ser/pensamento” (Badiou 1988, P. 12), ou, como poderíamos complementar, pela separação entre sujeito e objeto. De fato, Badiou vai dizer que

esse tema da verdade atravessa Heidegger (que é o primeiro a subtraí-lo ao saber), os matemáticos (que no fim do século passado rompem tanto com o objeto quanto com a adequação) e as teorias modernas do sujeito (que excentram a verdade de sua pronúncia subjetiva). (Badiou 1988[1996, p. 13])

Nessa passagem, Badiou faz referência explícita a Heidegger, e implícita a Cantor e Lacan. Como consequência dos fatores mencionados, “o Sujeito contemporâneo é vazio, clivado, a-substancial, irreflexivo. Aliás, “Ele pode apenas ser suposto no tocante a processos particulares cujas condições são rigorosas” (Badiou 1988[1996, p. 12]).

A partir das condições apresentadas, Badiou conclui que se “a lógica pura era ‘ciência do real’, o real continua sendo, contudo, uma categoria do sujeito” (Badiou 1988 [1996, p. 13]) O sujeito contemporâneo, “vazio e clivado”, vai ser apresentado pela ontologização da matemática, mais especificamente, da teoria dos múltiplos transfinitos, de Cantor. De maneira muito, mas muito simplificada, podemos dizer que a noção de conjunto cantoriana, pelo menos aquela que será mais largamente aproveitada por Badiou, é de que estamos o tempo todo falando de múltiplos compostos de outros múltiplos. Mesmo o que chamamos de vazio seria apenas um regime de multiplicidade inconsistente, não apresentada ao pensamento. “Inconsistência” e “apresentação” estão, por isso mesmo, entre os conceitos fundamentais de Badiou. Entre essas duas categorias temos um outro conceito: o de “genérico”. No genérico temos o elo fundamental entre a matemática e a filosofia, porque é nele que se manifesta o que na matemática é um “descompasso interior”, mas na filosofia vai se manifestar como categoria fundadora: o vazio.

Foi finalmente ao acaso de pesquisas bibliográficas e técnicas sobre o par discreto/contínuo que passei a pensar que era preciso mudar de terreno, e formular, quanto às matemáticas, uma tese radical. Pois o que me pareceu constituir a essência do famoso “problema do contínuo” era que tocávamos aí um obstáculo intrínseco ao pensamento matemático, em que se dizia o impossível próprio que lhe funda o domínio. (Badiou 1988[1996, p. 14])

É a presença do vazio que vai possibilitar o enraizamento ontológico, já que sua própria definição, veremos, é a manifestação de uma intervenção no real a partir do vazio:

Toda a história do pensamento racional pareceu-me esclarecer-se a partir do momento em que adotávamos a hipótese de que as matemáticas, longe de serem um jogo sem objeto, extraem a severidade excepcional da sua lei do fato de estarem condenadas a sustentar o discurso ontológico. (Badiou 1988[1996, p. 14])

É nesse mais frágil dos pontos de contato que se justifica o fato da matemática ser, para Badiou, a própria historicidade do ser:

Fragmentada, a teoria dos conjuntos se mostra inapta para revelar sistematicamente o corpo inteiro das matemáticas, e até para resolver seu problema central, aquele que atormentou Cantor sob o nome de hipótese do contínuo. O orgulhoso projeto do grupo Bourbaki, na França, encalha. Mas a leitura filosófica desse remate autoriza, ao contrário, todas as esperanças filosóficas. (Badiou 1988 [1996, p. 14])

Os genéricos se manifestam no real em quatro situações: no amor, na arte, na ciência e na política. Cada uma dessas situações se manifesta num sujeito e não podem ser determinadas por nenhum conjunto pré-determinado, mas se ligam à intervenção a partir do vazio. São verdades de grupos, não enquanto particularidade manifestada.

O que se passa na arte, na ciência, na verdadeira e rara política, no amor (se é que ele existe), é a vinda à luz de um indiscernível do tempo, que não é, por isso, nem um múltiplo conhecido ou reconhecido, nem uma singularidade inefável, mas que detém em seu ser-múltiplo todos os traços comuns do coletivo considerado, e, nesse sentido, é verdade de seu ser. (Badiou 1988[1996, p. 22])

Essa multiplicidade apresentada é o que se configura como uma “situação”. Segundo Badiou: “chamo situação toda multiplicidade apresentada” (Badiou 1996[1988, p. 30]). Para que o pensamento se configure, é preciso que a multiplicidade da apresentação seja tirada de sua inércia e mostrada enquanto possibilidade estrutural. Esse processo Badiou vai chamar de “conta-por-um”. Isso porque, na apresentação, os múltiplos em si são inconsistentes. O processo de conta-por-um lhes confere consistência que pode ser estruturada, ou melhor, em que já configuram, potencialmente, estruturas de pensamento.

Segundo Badiou, “Toda situação admite um operador de conta-por-um, que lhe é próprio. É a definição mais geral de uma *estrutura* ser o que prescreve, para uma multiplicidade apresentada, o regime da conta-por-um” (Badiou 1988[1996, p. 30]). Após o processo de conta-por-um, os múltiplos saem da apresentação (inconsistente) e entram para a composição (consistente): “...há uma multiplicidade de inércia, a da apresentação, e uma multiplicidade de composição, que é a do número e do efeito da estrutura.” E aqui temos a primeira divisão fundamental no regime da multiplicidade: “Convencionemos chamar *multiplicidade inconsistente*, a primeira, e *multiplicidade consistente*, a segunda.” (Badiou 1988[1996, p. 30])

O processo de conta-por-um, de formação da consistência, implica, portanto, na seleção de um arcaçouço, seleção essa que exclui multiplicidades na apresentação infinita de múltiplos. “Por si mesmo, o nada não é senão o nome da inapresentação na apresentação” (Badiou 1988[1996, p. 52]) Possibilidade constituinte da composição, presente na sua própria base, é essa característica da apresentação, especificamente ontológica (só o que se liga ao vazio é ontológico, Badiou vai argumentar) que irá permitir que qualquer evento não se prenda ao determinismo: “se o vazio é tematizado, é preciso que ele o seja na apresentação de sua errância” (Badiou 1988[1996, p. 53]).

O passo seguinte de Badiou é determinar as condições em que os múltiplos podem se combinar para formação de estruturas. Para isso utiliza cinco axiomas. O primeiro é o da extensionalidade, que diz respeito à determinação e à delimitação de um múltiplo em relação a outro (Badiou 1988[1996, p. 56]). Os outros quatro, apesar de possuírem especificidades que fogem ao senso comum de seus nomes, ainda compartilham características o bastante com nossa compreensão mais imediata para que não precisemos esmiuçar, aqui, suas definições. Tratam-se dos axiomas da união, da separação, da substituição e da possibilidade de formar subconjuntos (Badiou 1988[1996, p. 57]). Por meio desse jogo distributivo poderíamos, segundo Badiou, descrever as

estruturas do ser, seja qual for o nível em que se apresente. O autor os resume da seguinte maneira:

O axioma da extensionalidade fixa o regime do mesmo e do outro. Conjunto dos subconjuntos e conjunto-união estabelecem que sejam retomadas sob a lei da conta as composições internas (subconjuntos) e as disseminações (união), e que nada seja encontrado aí, nem por cima nem por baixo, que impeça a uniformidade da apresentação enquanto múltipla. O axioma da separação subordina a capacidade da linguagem de apresentar múltiplos a que já haja apresentação. O axioma de substituição estabelece que o múltiplo está sob a lei da conta enquanto forma múltipla, ideia incorruptível do vínculo. Em suma, esses cinco axiomas, ou esquemas de axiomas, fixam o sistema das Ideias sob cujas leis toda apresentação, enquanto forma do ser, se deixa apresentar: a pertença (única Idéia primitiva, significante último do ser-apresentado), a diferença, a inclusão, a disseminação, o par linguagem/existência, a substituição. (Badiou 1988[1996, p. 61])

Essas formas de organização dos conjuntos e subconjuntos estariam ainda submetidas a uma distinção mais geral: a de pertença e a de inclusão.

Num caso (o caso \in), o múltiplo cai sob a conta-por-um que é o outro múltiplo. No outro caso (o caso \in), todo elemento apresentado pelo primeiro é também apresentado pelo segundo. (Badiou 1988[1996, p. 75])

Essa divisão implica que sempre existirão elementos que estarão incluídos no conjunto (pertença) e sempre existirão propriedades dos subconjuntos de um conjunto que estarão fora do conjunto inicial (inclusão). Por causa desse descompasso entre os elementos dos conjuntos, chegamos a uma das características básicas do Ser, chamada de ponto de excesso:

Trata-se de estabelecer que, dado um múltiplo apresentado, o múltiplo-um composto por seus subconjuntos, cuja existência é garantida pelo axioma dos subconjuntos, é essencialmente “maior” que o múltiplo inicial. (Badiou 1988[1996, p. 75])

É o ponto de excesso, a não coincidência entre as partes pertencentes e inclusas num múltiplo, que irá nos levar à próxima divisão do ser.

Enquanto falamos das propriedades básicas dos conjuntos estamos falando de apresentação. A partir do momento em que começamos a falar dos conjuntos já combinados, passamos a falar de representação: “Toda situação é duas vezes estruturada. Isto quer dizer também: há sempre, ao mesmo tempo, apresentação e representação.” (Badiou 1988[1996, p. 83]) Isso se dá justamente pelas diferentes combinações entre os múltiplos. Em algumas combinações, como na formação de subgrupos, estamos falando de inclusão, ou seja, os elementos que pertencem a um subgrupo estão totalmente incluídos no grupo maior em que o subgrupo se encontra. Em outras combinações, como na propriedade da união, estamos falando de pertença, ou seja, os múltiplos fazem parte da mesma conta-por-um, pertencem a mesma estrutura, mas nem todos os elementos de um subgrupo pertencem ao grupo que o contém. Temos aí a instituição de uma diferença fundamental entre inclusão e pertença (Badiou 1988[1996, p. 85]).

Temos de um lado uma estrutura inicial, que vale pela pertença, e, de outro, responsável pelo domínio das partes, uma meta-estrutura, que vale pela inclusão. Essa meta-estrutura se chama “estado de uma situação” (Badiou 1988[1996, p. 85]). Essa divisão, segundo Badiou, seria “a chave da análise do ser” (Badiou 1988[1996, p. 86]). Vale, portanto, uma retomada geral.

Os múltiplos infinitos, na sua inconsistência imediata, passam pela estruturação da conta-por-um, passando a pertencer a uma apresentação comum, tornando-se consistentes para a composição (pertença). As possibilidades de composição serão

dadas por uma meta-estrutura que irá incluir esses múltiplos no mesmo estado de situação (inclusão). Temos aí os níveis da estrutura e da meta-estrutura do ser. O primeiro se chama apresentação, o segundo se chama representação. Entre as duas se instala um descompasso. Isso porque, dentro de um estado de situação, podemos ter múltiplos que estão completamente nele incluídos, isto é, todos os elementos desses múltiplos pertencem ao referido estado, mas também podemos encontrar estados de situação em que seus múltiplos pertencem ao referido estado, mas cujos elementos não estarão totalmente aí inclusos. É daí que Badiou deriva suas definições dos tipos de ser:

...temos, de fato, no espaço completo, isto é, estatizado, de uma situação, três tipos fundamentais de termos-uns: os normais, que são apresentados e representados, os singulares, que são apresentados e não representados, e os excrescentes, que são representados e não apresentados. (Badiou 1988[1996, p. 87])

O primeiro tipo de ser diz respeito à natureza. Nela, todos os elementos de seus múltiplos são apresentados e representados. Não há excessos nem ilusões. Por isso é considerada como múltiplo “normal”:

normalidade, vínculo máximo entre pertença e inclusão, é bem apta a pensar a estase natural de um múltiplo. A natureza é o que é normal, o múltiplo re-assegurado pelo estado. (Badiou 1988[1996, p. 108])

Esse tipo de conjunto também é chamado de conjunto transitivo (Badiou 1988[1996, p. 111]). Outra propriedade associada a essa definição (inclusão igual à pertença) é a de ser um conjunto ordinal:

Um ordinal é, portanto, um múltiplo de múltiplos que são eles próprios ordinais. Este conceito vertebraliza

literalmente toda a ontologia, porque é o conceito mesmo da Natureza. (Badiou 1988[1996, p. 112])

Diferente, para Badiou, é o caso da história, onde há apresentação, mas nem sempre, representação:

É plausível pensar o a-normal, a antinatureza, portanto a história, como onipresença da singularidade — assim como pensamos a natureza como onipresença da normalidade. A forma-múltipla da historicidade é o que está inteiramente no instável do singular, aquilo sobre o que a metaestrutura estática não pode agir. É um ponto de subtração à reafirmação da conta pelo estado. (Badiou 1988[1996, p. 144])

Na história, portanto, sobram elementos em busca de representação. A isso Badiou chama de sítio eventual. Um sítio eventual é justamente um momento de apresentação sem representação, o que o caracteriza como estando na borda do vazio. A presença de um evento, nem que seja apenas um, é o que define o processo histórico. É a ausência de representação na apresentação que tornam os eventos capazes de movimento livre, ao contrário da natureza. E isso se dá, como já dito, pela presença do vazio, por isso o autor o define como fundador.

O último caso de apresentação, a situação da excrecência, em que mais elementos são representados do que efetivamente apresentados, é a do cotidiano.

Mas o regime da apresentação tem muitos outros estados, em particular estados em que a distribuição dos termos singulares, normais ou excrescentes não comporta nem múltiplo natural nem sítio eventual. É o gigantesco reservatório de que nossa existência é tecida, situações neutras, em que não se trata nem da vida (natural) nem da ação (história). (Badiou 1988[1996, p. 146])

Ora, se os únicos múltiplos com todos os elementos inclusos são os naturais, a história se torna sempre incompleta,

parcial, e seus critérios serão sempre locais. Isso exige o que Badiou chama de uma “topologia diferencial da ação”. O modo de se articular essa topologia vem no axioma da “intervenção”. Para o autor, “intervenção consiste, ao que parece, em apontar que houve indecidível, e decidir sua pertença à situação” (Badiou 1988[1996, p. 166]). Após isso o múltiplo se torna histórico, quer dizer, um evento: “Chamo intervenção todo procedimento pelo qual um múltiplo é reconhecido como evento” (Badiou 1988[1996, p. 165]). É através de um ato exterior aos eventos, portanto, que múltiplos históricos eventuais se configuram como eventos, como acontecimentos de sentido histórico. Após ser organizado, ganhar sentido próprio, o evento passa a ser dominado por outro axioma, o da fidelidade.

É nesse momento que podemos retomar as condições para a formação do sujeito mencionadas de início: “chamarei sujeito o próprio processo da ligação entre o evento (portanto, a intervenção) e o procedimento de fidelidade” (Badiou 1988[1996, p. 183]). O sujeito seria o momento, o ponto, em que as possibilidades abertas à história em toda sua multiplicidade (chamada de enciclopédia) ganha sentido num ato de intervenção. Esse ato é ontológico, pois não pertence às possibilidades já vislumbradas nos próprios múltiplos históricos, mas se enraíza no vazio. É aí que surge uma nova fidelidade, e é aí que se configura o sujeito. Por isso mesmo Badiou diz: “Fidelidade não pode depender só do saber. Não se trata de um trabalho erudito: trata-se de um trabalho militante” (Badiou 1988[1996, p. 261]). É fundamental nessa definição o fato de a intervenção vir do vazio. Isso, como já dito, garante seu caráter ontológico, mas garante também que não se confunda a intervenção com uma arbitrariedade de um indivíduo autônomo. O sujeito cria um processo de fidelidade, configurando eventos históricos através da intervenção, mas ele também é criado pela intervenção. Antes disso, nossa condição de sujeito não está assegurada. Antes disso integramos múltiplos entre múltiplos.

É na aliança entre procedimento e fidelidade que pode aparecer a verdade. Categoria ontológica, se diferencia do verídico, mera constatação de fatos dentro da enciclopédia.

Trata-se, portanto, de uma categoria do sujeito. A verdade aparece em três situações: no amor, no par arte/ciência e na política. Nos três casos o sujeito se põe entre o vazio e um procedimento. No caso do amor há um outro sujeito, no da arte / ciência há um material específico e na política há a coletividade.

Onde pode nos levar esse esfacelamento de múltiplos? Para onde vai um barco quando não se trata de sair do ponto A para o ponto B, mas quando se observa os pedaços do ponto A, do ponto B e do barco se afastando, procurando novas conjunções? E, pior, quando os próprios tripulantes já não reconhecem mais a si mesmos e buscam, numa miríade de partes, de pedaços, aqueles que ainda lhes pertencem, aqueles que podem estar se agregando. Afinal, os múltiplos não dizem respeito a uma realidade matemática isolada. Se assim fosse ainda estaríamos com os pés firmemente plantados no logocentrismo.

Cada pedaço que nos compõe é um conjunto em suspensão. Qualquer sítio eventual, no dizer de Badiou, situado à beira do vazio e, portanto, ontológico, está em plena movência, e, por isso mesmo, evidencia o vazio na sua própria composição. Manter uma perspectiva que parta do sujeito, ou da cultura, ou da razão, seria apenas mais uma negação da movência. Não se trata de promover uma perspectiva pós-estruturalista, que é um dos passos dessa movência. Mas se trata, também, de se perguntar sobre novas recombinações.

Para tanto, podemos contar com a trajetória de uma disciplina que já fez sua virada ontológica. Trata-se da antropologia. Não é à toa que, segundo Holbraad e Pedersen, grupos de antropólogos que estão interessados numa visão ontológica se comprometeram “com uma revisão metafísica em larga escala da maneira como o mundo é composto, inspirados por desenvolvimentos recentes na filosofia continental, assim como na ciência e nos estudos tecnológicos” (Holbraad e Pedersen 2017, p. 10). Desse modo, buscar uma visão ontológica de problemas que podem ser sociais, políticos etc, depende “da maneira em que isso exerce um chamado

para a própria reflexividade” (Holbraad e Pedersen 2017, p. 10). E isso não significa recorrer a um campo “mais sólido”, mas justamente em renegar qualquer eixo axiomático posto de antemão.

Outro aspecto fundamental é o fato de que na virada ontológica a etnografia é tratada como uma fonte. Se quisermos pensar numa abordagem ontológica da tradução o mesmo procedimento deve ser adotado. Opções tradutórias podem servir como um “ponto de partida” diante do qual não só a representação do outro está em jogo, mas sim a própria ideia do que deve ser representado (Holbraad e Pedersen 2017, p. 6). É fundamental a “necessidade de intensificar a reflexividade” (Holbraad e Pedersen 2017, p. 9). Daí a recusa em se comprometer com qualquer eixo de reflexão a priori. A noção de modular o conceito ou, para nós, o dado tradutório, é fundamental, pois é daí que vem a capacidade de deixá-lo “perpetuamente em aberto” (Holbraad e Pedersen 2017, p. 6). Citando Roy Wagner, tal reflexividade pressupõe uma reversão das percepções de figura e fundo (Holbraad e Pedersen 2017, p. 11). Poderíamos dizer que, se numa abordagem ética é preciso incluir o outro, numa abordagem ontológica é preciso buscar ser o outro do outro. Isso se dá na medida em que se confrontam as bases do seu próprio mundo, da formação do seu próprio sujeito. Desse modo, ambas as formas de mundo a serem confrontadas são apanhadas em plena viragem, abalando bases e fazendo convergir destinos, convergir alteridades num horizonte em aberto.

Por isso que Holbraad e Pedersen vão dizer que a abordagem ontológica transforma o procedimento negativo da desconstrução no procedimento positivo da reconstrução, na “relação entre o dado variável em questão e as crenças ontológicas variantes”³ do pesquisador. Essa seria, portanto, a condição da citada movência, ou, colocando de outra maneira, é preciso “tomar seus próprios pensamentos, e, portanto, seus

3. the relationship between the variable data in question and the varying ontological assumptions (Holbraad e Pedersen 2017, p. 13).

próprios conceitos sujeitos ao mesmo grau e idealmente ao mesmo tipo de intervenção experimental que os das pessoas cuja vida se estuda”⁴ ou, em nosso caso, cujas obras traduzimos.

Daremos exemplos do que entendemos que pode representar uma abordagem ontológica da tradução. No entanto iremos, antes, seguir parte do panorama da teoria da tradução feito por Barbara Godard. Ao longo do trajeto buscaremos apontar aspectos que nos ajudem a compor o que temos buscado chamar de tradução ontológica, assim como o que nos distanciamos.

A autora inicia seu artigo traçando uma linha entre Berman e os outros três autores que irá analisar: “A ‘visada pura da tradução’ de Berman se opõe à noção da ética da diferença e a uma política da tradução na teoria de Meschonnic, Venuti e Spivak”.⁵ Aqui trataremos apenas de Berman, pois é a partir dele que faremos algumas distinções fundamentais nos levando da ética para a ontologia.

De fato, a influência do último Heidegger sobre Berman fará com que a delimitação entre mundo e linguagem seja marcada. Como apontamos acima, essa divisão kantiana entre nomeno e fenômeno é justamente uma das características do dualismo humanista que queremos nos distanciar. Por outro lado, Berman propõe uma junção de tradução e reflexão que é uma das coisas que mais nos interessa:

Traduzir é inseparável do trabalho do pensamento, do esforço que se faz para compreender. A compreensão não

4. rendering their own thoughts (and therefore their own concepts) subject to the same degree – and ideally, the same kind – of experimental intervention as the people whose lives they study (Holbraad e Pedersen 2017, p. 24).

5. La “pure visée traduisante” de Berman s’oppose à la notion de l’éthique de la différence et à une politique de la traduction dans la théorie de Meschonnic, Venuti et Spivak. (Godard 2001). “L’Éthique du traduire : Antoine Berman et le ‘virage éthique’ en traduction.” *TTR*, vol. 14(2). Montréal, p. 48. Érudit.)

é imediata, mas deve ser experimentada constantemente em sua própria atividade, em um vaivém entre a prática e a teoria.⁶

As consequências desse gesto, no entanto, nos separam novamente. Berman encaminha para um “sistema racional de escolhas” que aproximaria a tradução da ciência. Para nós, a reflexão não se separa da tradução em momento algum. Por isso não é possível formar um sistema abstrato que identifique escolhas de antemão. Cada decisão é tomada no *hic et nunc*, de acordo com as possibilidades de (des)ligamento ontológico que cada caso permite. A presença da intuição e do sujeito em construção (como colocará Meschonnic) é fundamental, nos aproximando antes da arte do que da ciência (Godard 2001, *op. cit.*, p. 51). Nos deparamos, novamente, com um encaminhamento que nos aproxima, mas com consequências diversas. Berman coloca a tradução não como um texto derivado, mas como outro texto numa rede na qual o próprio original faz parte. Por isso, a tradução faria uma reatualização de todo o sistema textual em jogo, o que levaria a novas compreensões sobre as relações textuais e culturais em questão, constituindo uma análise. Ora, se a tradução instaura uma “temporalidade dos sentidos” e o “alargamento das redes” (Godard 2001, *op. cit.*, p. 51), ficaríamos numa analítica apenas ao manter a relação sujeito-objeto, no caso, entre tradutor e linguagem. Ao se colocar, e ao mundo em que se habita, como pontos na rede que a tradução põe em movimento, essa relação se torna impossível. Portanto, o distanciamento analítico só pode ocorrer em momentos de menor movência. Ao ser colocada em movimento, a rede aponta, ao contrário, para novas sínteses, quer dizer, outro momento de alguma estabilidade (menor movência). E na dialética desses momentos uma perspectiva ontológica se instaura.

6. Traduire est indissociable du travail de la pensée, de l'effort que l'on fait pour comprendre. La compréhension n'est pas immédiate mais doit sans cesse être expérimentée dans son activité même, dans un va-et-vient entre la pratique et la théorie (Godard 2001, *op. cit.*, p. 51).

E aqui chegamos num ponto fundamental, onde se separam as possibilidades éticas e ontológicas. Se Berman usou um aparato kantiano para sustentar sua ética da tradução, se mostra interessante seguir a análise de Godard para encontrar esse ponto decisivo.

Primeiro, Godard coloca as bases do pensamento kantiano, com sua incitação a “nos perguntarmos se os objetos devem se conformar às nossas intuições”.⁷ Em seguida, a autora estabelece os limites desse pensamento. O pensamento deveria se postular em relação a uma totalidade, mas que só é estabelecida a posteriori. Nessa totalidade, o pensamento poderia refletir a si mesmo, pois ele só é capaz disso em relação a um exterior, mesmo que desconhecido (Godard 2001, *op. cit.*, p. 52). Essa divisão exterior, do pensamento com o desconhecido, leva a uma divisão interna, “entre os objetos da experiência e os objetos da razão pura”.⁸ Por fim, Godard chega ao horizonte do pensamento de Kant, onde o “pensamento se manifesta na ampliação de conceitos durante a busca pela perfeição infinita da intuição pura”.⁹ São essas divisões que irão tornar o pensamento quase que externo à intuição e à ligação com o entorno (o que caracterizamos, acima, como a condição do “homem branco”). A autora, citando Kerzberg, faz uma síntese que nos permitirá chegar no ponto de separação apontado anteriormente:

Mas onde a revolução científica buscou libertar as ciências de seu status inferior pela leitura de sinais matemáticos no universo, Kant reverteu a revolução efetuada pela razão postulando a moralidade como a maior conquista da filosofia

7. nous demander si les objets devaient se conformer à nos intuitions (Godard 2001, *op. cit.*, p. 52)

8. entre les objets de l’expérience et les objets de la raison purê (Godard 2001, *op. cit.*, p. 52)

9. La pensée se manifeste dans un élargissement des concepts au cours d’une recherche pour la perfection infinie de l’intuition pure (Godard 2001, *op. cit.*, p. 52)

especulativa (Kant, 1996, A 831 / B 859) e não a matemática e suas sínteses arbitrárias (Kerzberg, 1997, p. 36).¹⁰

É o postulado da moralidade, portanto, que delimita o pensamento de Kant no momento em este se separa da ciência. Retomemos as divisões kantianas: ser e vazio, objetos da razão pura e objetos exteriores, razão e intuição, ciência e moralidade. Exploremos essa noção de limites. Isso nos permitirá questioná-las na perspectiva da filosofia hegeliana.

Assim Kant estabelece os limites do seu sistema:

Assim, todo o conhecimento humano começa por intuições, daí passa a conceitos e termina com idéias. Embora possua, relativamente a estes três elementos, fontes a priori de conhecimento, que, à primeira vista, parecem desprezar os limites de toda a experiência, uma crítica integral convence-nos, no entanto, de que toda a razão, no uso especulativo, nunca pode ultrapassar, com esses elementos, o campo da experiência possível e de que o verdadeiro destino dessa faculdade suprema do conhecer é o de se servir de todos os métodos e princípios desses métodos apenas para indagar a natureza, até ao mais íntimo, segundo todos os princípios possíveis da unidade, entre os quais o da unidade dos fins é o mais elevado, mas nunca para ultrapassar os seus limites, fora dos quais só há, para nós, o espaço vazio. (A 703 B 731)

Esses elementos vazios seriam totalmente indevassáveis, já que seria impossível “abstrair das mencionadas condições da sensibilidade, sem que se suprima a sua própria essência” (A 433 / B 461) Após a fronteira do ser “se abstrai de todas

10. Mais là où la révolution scientifique cherchait à libérer les sciences de leur statut inférieur en lisant des signes mathématiques dans l'univers, Kant a renversé la révolution effectuée par la raison en postulant comme la réalisation la plus haute de la philosophie spéculative la moralité (Kant, 1996, A 831/B 859) et non les mathématiques et leurs synthèses arbitraires (Kerzberg, 1997, p. 36) (Godard 2001, *op. cit.*, p. 53).

as condições da intuição do mesmo e em relação ao qual não é possível, portanto, nenhuma proposição sintética, nem afirmativa nem negativa” (A 433 / B 461).

O que fazer, então, com essas fatias, irreconciliáveis em si mesmas, da existência? Como garantir a unidade substancial do sistema feita retrospectivamente, como apontou Godard? Resposta kantiana:

De fato, embora do ponto de vista do conhecimento teórico do mundo não tenha eu nada a decidir que suponha necessariamente este pensamento como condição das minhas explicações dos fenômenos do mundo, antes esteja obrigado a servir-me da minha razão como se tudo fosse natureza, a unidade final é, contudo, uma tão grande condição da aplicação da razão à natureza, que não a posso deixar de lado, quando aliás a experiência me oferece tão numerosos exemplos dessa aplicação. Para essa unidade, que a razão me dá como fio condutor no estudo da natureza, não conheço outra condição que não seja a de pressupor que uma inteligência suprema tudo ordenou segundo os fins mais sábios. (A 826 / B 854)

Utilizando uma série de paralelos, Kant aproxima gradativamente suas categorias até atingir a síntese da necessidade da ideia sintética (não sua prova). Começa colocando a base na busca da felicidade, que chama de pragmática. Em seguida estabelece as ações necessárias para essa busca, que chama de moral. A primeira diz respeito ao empírico, a segunda à abstração universal. É aí que suas séries de categorias (moral e matemática) se encontram (A 806 / B 834). Nesse par, o universal é colocado como dominante, mas presumida da ação empírica dos particulares:

Mas este sistema da moralidade que se recompensa a si própria é apenas uma ideia, cuja realização repousa sobre a condição de cada qual fazer o que deve, isto é, de todas as ações dos seres acontecerem como se brotassem de uma

vontade suprema, que compreendesse nela ou subordinasse a ela todos os arbítrios particulares. (A 810 B 838)

A ética e a moral kantiana repousam, portanto, numa séria de fechamentos, num isolamento da razão em relação a qualquer “invasão” do ambiente ou da intuição. Vazio e fenômenos são apartados, enquanto a intuição, ainda numa situação exterior, consegue fazer um comércio entre razão e percepção. É essa categoria anfíbia que possibilita a expansão do intelecto em direção à inteligência suprema. É na busca da perfeição, que leva à felicidade, que procedimentos empíricos particulares e ideias morais universais se encontram.

Segundo Godard, o projeto kantiano de Berman substitui o saber supremo da moral kantiana por um alargamento linguístico tradutório: “O pensamento se manifesta na ampliação de conceitos durante a busca pela perfeição infinita da intuição pura”.¹¹

O que gostaríamos de reter aqui é a divisão geral entre razão e qualquer outro elemento, necessária para a fundamentação epistemológica do sistema kantiano, e o excepcionalismo humano, centrado na linguagem. Mas vejamos como Hegel vai dialogar com esses limites.

Ao discutir as antinomias kantianas, Hegel afirma que elas “pressupõe que o conhecer não tem nenhuma outra forma do pensar além das categorias finitas” (Hegel 1836[2016, p. 201]). Passa a questionar a completude dessas categorias a partir da própria natureza dialética da razão, afirmando que cada conceito é uma unidade de conceitos contrapostos (devir) (Hegel 1832[2016, p. 201]). As limitações kantianas só seriam válidas na medida que “duas determinações, enquanto elas estão contrapostas e são necessárias a um único e mesmo conceito, não podem valer na unilateralidade delas, cada uma

11. La pensée se manifeste dans un élargissement des concepts au cours d’une recherche pour la perfection infinie de l’intuition pure (Godard 2001, *op. cit.*, p. 52).

por si, mas elas têm sua verdade apenas no suprassumido, na unidade de seu conceito” (Hegel 1832[2016, p. 202]). Ou seja, as contraposições kantianas não são apenas delimitadoras da experiência, mas cada conceito particular precisa da sua alteridade para se configurar. Essa é uma das operações pela qual Hegel determina a equivalência entre ser e não-ser (“o puro ser e o puro nada são, portanto, o mesmo”) não por serem indiferenciados, mas porque, no devir, “cada um desaparece em seu oposto imediatamente” (Hegel 1832[2016, p. 86]). Da mesma forma, a “pureza” do pensar é colocada em jogo. Por um lado, a própria razão já estabelece uma relação com um objeto ao dobrar-se como objeto de si mesma. Por outro, o pensar não se aplica de forma mecânica aos objetos, mas se acomoda a eles numa unidade (Hegel 1832[2016, p. 46]). Por fim, o pensar nunca ultrapassaria completamente o objeto, também sendo determinado por este (Hegel 1832[2016, p. 47]). Mesmo as intuições “puras”, como o tempo e o espaço, não subsistiriam por si mesmas, mas precisariam ser conceitualizadas. Portanto, todas as distinções de Kant (ser / não ser, razão / intuição, pensamento / objeto) são problematizadas por Hegel, e relacionadas dialeticamente. Nenhum desses conceitos pode ser pensado separadamente, sem o outro, o que demonstra que só atingem sua verdade EM RELAÇÃO (Hegel 1832[2016, p. 209]).

Agora é possível perceber que, ao definir as categorias da tradutologia com conceitos kantianos (crítica, analítica e ética) não foi apenas à divisão entre julgamento analítico e sintético que Berman aderiu, como disse Godard (Godard 2001, *op. cit.*, p. 53), mas a todo edifício kantiano que essas categorias presumem, ou seja, o sujeito separado do objeto, a razão da intuição, o ser do não-ser. Justamente por se deter nos primeiros termos de cada uma dessas divisões é que é necessário, nesse raciocínio, separar o pensar do ser, quer dizer, uma epistemologia de uma ontologia. Por isso foi preciso ir até a raiz do pensamento bermaniano para expor a base racionalista / kantiana da sua epistemologia, que sustenta, por sua vez, o exclusivismo humanista e linguístico dentro do qual sua ética funciona. Pois essa ética age, justamente, numa correspondência linguística, e,

portanto, humana. E, ao fazer isso, não pretendemos prescindir de uma ética ou das análises linguísticas de Berman, mas sim abrir espaço para demonstrar a possibilidade de uma ontologia. Ao mostrar a possibilidade de transição entre as categorias da existência, Hegel inaugurou uma linhagem dialética da qual Badiou não deixa de ser devedor (o que desenvolveremos num outro momento), já que a ideia de múltiplos permite não só a passagem de uma categoria à outra, mas toda a sorte de combinações entre todas as categorias possíveis, linguísticas, humanas, ou não. Vejamos, agora, exemplos que acreditamos apontar para o que poderia ser uma prática ontológica da tradução.

O primeiro caso que analisaremos trata-se de um clássico: A tradução de *klêsis*, da Carta aos Romanos, por *Beruf*, na bíblia de Lutero. Iniciaremos com a explicação de Agamben do sentido do termo em seu uso original, pelo apóstolo Paulo.

Segundo o filósofo, “*klêsis* indica a transformação particular que todo o status jurídico e mundano passa por causa, e apenas por essa causa, do evento messiânico.” Seria uma questão de mudança de cada condição mundana pelo fato de ter sido chamado (Agamben 2000[2005, p. 22]). Essa transformação acarretaria no esvaziamento de toda a vocação humana, porém, sem substituição de conteúdo, tendo apenas a repetição da condição jurídica do chamado em si como não-substância, como nulificação (Agamben 2000[2005, p. 23]).

Esse “chamado do chamado”, que cria essa “suspensão anafórica”, revoga qualquer vocação de modo radical, ao mesmo tempo em que adere a ela (Agamben 2000[2005, p. 23]). O efeito seria um “chamado de dentro” da vocação, enquanto “nulifica para fora” qualquer outra vocação particular. Colocando a ação terrena sob o chamado divino, “a vocação chama a própria vocação” (Agamben 2000[2005, p. 23]). Trata-se, portanto, de uma transformação não apenas pessoal (novos céus e nova terra), mas de uma nova relação em que a centralidade do sujeito na sua relação com os objetos do mundo se transforma numa excentricidade do sujeito-objeto em relação a um outro

centro, vazio, porque ausente, mas, ao mesmo tempo, presente, preenchendo toda a condição humana-mundana. Vejamos como Lutero interpretou essa expressão.

Segundo Barbara Cassin, no seu “Dicionário dos Intraduzíveis”, *Beruf* “é um intraduzível recente” (Cassin 2004, *op. cit.*, p. 206). O problema se encontra “no duplo sentido da palavra, que oscila entre o secular (trabalho, profissão) e o religioso (vocação): “onde o alemão hesita, o francês é obrigado a escolher.” (CASSIN 2004, *op. cit.*, p. 206) Na interpretação clássica de Max Weber, essa palavra teria um “valor de emblema de todo o processo do capitalismo moderno”¹² No alemão moderno, *Beruf* ainda é utilizado para falar de profissão. O uso bíblico feito por Lutero cria uma sobreposição semântica:

Esta busca do lucro foi acompanhada, nos tempos modernos, por uma “ética social” portadora de “uma ideia específica da profissão como um dever (*Berufspflicht*)” (trad. Fr. K., p. 93) que conferia um valor moral no trabalho e na profissão em que é exercido.¹³

Historicamente, verifica-se que o uso tradicional da palavra era o de vocação no sentido eclesiástico (Cassin 2004, *op. cit.*, p. 207), e que foi Lutero que o secularizou (Cassin 2004, *op. cit.*, p. 208). É nesse entremeio entre temporal e espiritual que se encontra a particularidade de *Beruf*: “A peculiaridade do *Beruf* alemão é, de fato, a de reduzir o rigor dessa separação e dizer tudo de uma vez o que o francês deve distinguir, até mesmo opor”.¹⁴

12. valeur d’emblème pour tout le processus d’émergence du capitalisme moderne (Cassin 2004, *op. cit.*, p. 206).

13. Cette recherche du profit s’est accompagnée, à l’époque moderne, d’une « éthique sociale » portant « une idée spécifique du métier comme devoir (*Berufspflicht*) » (trad. fr. K., p. 93) qui conférerait une valeur morale au travail et à la profession dans lequel il s’exerce (Cassin 2004, *op. cit.*, p. 207).

14. La particularité du *Beruf* allemand est en effet d’atténuer la rigueur de

O caso de *Beruf*, portanto, nos apresenta uma situação em que a passagem de sentido se situa numa passagem de mundos. O caráter extático do uso paulino, parte de uma comunidade tradicional em que esse tipo de experiência se manifestava de maneiras diversas (judaísmo, politeísmo, mitraísmo) e onde ele buscava introduzir uma nova forma de manifestação (cristianismo), foi substituído por uma obrigação moral, de fundo místico, revestindo uma profissão mundana, de natureza capitalista. A suspensão, a nulificação em que se manifestavam as vocações dentro da vocação, deram lugar a uma ação profissional alienante, lida como nulificação do indivíduo, o que possibilitaria a ascese.

Esse lugar de margem, de entremeio, a que nos referimos, é o lugar ideal onde as mudanças ontológicas podem se dar. Cabe dizer que, na complexidade da existência, várias camadas de temporalidade e/ou espacialidade podem existir juntas. O que propomos chamar de “modalização” é justamente a capacidade do tradutor de escolher e localizar rompimentos, sobreposições, e a maneira de manifestá-los. Vimos uma mudança de múltiplos, para usar a linguagem de Badiou, ocorrida no tempo. Vejamos, agora, uma ocorrida no espaço.

Pedro Cesarino embasa suas pesquisas na virada ontológica da antropologia. Como já falamos dessa teoria ao apresentar nossa própria perspectiva (p. 18), passaremos direto ao problema abordado. Primeiro é preciso definir o conceito de cópula ontológica:

A cópula ontológica, dessa maneira, parece descrever de maneira muito genérica e pouco objetiva as estratégias não modernas de produção de vínculos, bem como de supostas fusões inexplicáveis pela separação desencantada entre material e imaterial, interior e exterior, humano e não humano, e assim por diante. (Cesarino 2018, ; “Virtualidade

ce partage, et de dire en une fois ce que le français doit distinguer, voire opposer (Cassin 2004, *op. cit.*, p. 207).

e equivocidade do ser nos xamanismos ameríndios.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, p. 20, p. 274)

Entre os vários exemplos dados pelo autor, podemos citar o de Severi, que estudou a etnografia de Beudet sobre os Waiãpi. Ele descreveu o fato de fragmentos de música corresponderem a nomes de espíritos, e que, no momento de performance, o espírito imitado passa a *ser* a música, e não apenas a ser representado por ela (Cesarino 2018, *op. cit.*, P. 272). A questão linguística abordada por Cesarino é a da partícula *iki*, que costuma ser descrita como cópula por tematizar vínculos extra-humanos (Cesarino 2018, *op. cit.*, p. 278). Descrevendo o processo de devir sucuri que acontece após a morte entre os Marubo, Nazaré Rosãewa fez reflexões sobre seu falecido esposo, João Pajé. Ao traduzi-las, Cesarino só usa o verbo “ser” na presença da partícula *iki*:

askásho wa yora ikitōki manā imismarvi.

aská-sho wa yora iki-tō-iki manā i-miska-ma-rivi.

assim-CNS DEMdist gente ser-COMP-ASS terra viver-HAB-NEG-ENF

por isso aquele que é como gente não costuma viver na terra

Nas outras frases onde não consta a partícula de cópula, o tradutor adotou outras estratégias, como a apresentação paratática entre sucuri e gente (“Por isso sucuri gente mesmo” na tradução de “Askásho vëcha yorarvi”) e o uso do aspecto perfectivo (“Eu sucurizado” na tradução de “Ea vëchaya”) (Cesarino 2018, *op. cit.*, p. 278). Tais estratégias, que, ao contrário da normatização, permitem perceber as diversas maneiras de fusão entre gente e sucuri, são um exemplo de como questões ontológicas podem marcar opções tradutórias.

Como já esclarecemos acima, uma abordagem ontológica da tradução não trata de estabelecer um método de antemão, mas sim de dar uma perspectiva adequada para que as modalizações do tradutor possam se estabelecer nos

entremundos. Em épocas de profundo devir isso já acontece, como mostram os exemplos, só que à nossa revelia. Da transformação de nossas relações humanas e não humanas depende nossa própria sobrevivência. Que novos múltiplos vão se formar da desagregação / recombinação dos atuais, provocados pelo choque entre mundos? Como seremos após o casulo racionalista kantiano do homem branco acabar de ser des- (re-?) montado? Quais serão as possibilidades (pós-trans-) humanas? Mal sabemos. Mas, como tradutores, podemos fazer aquilo que temos feito a milênios: abrir portas.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2005) *The Time that Remains*. Trad. Patricia Dailey. California: Standard University Press.
- BADIOU, A. (1988[1996]). *O Ser e o Evento*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 1ª ed. Rio de Janeiro: João Zahar Editor Ltda.
- CASSIN, B. (org.) (2004). *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil.
- CESARINO, P. de N. (2018). "Virtualidade e equivocidade do ser nos xamanismos ameríndios." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.]*, nº 69, pp. 267-288. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i69p267-288. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145652>.
- GODARD, B. (2001) *L'Éthique du traduire: Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction*. TTR, 14 (2), pp. 49-82. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/000569ar>.
- GREENBLATT, S. (1980) *The Renaissance Self-fashioning*. Chicago: Chicago University Press.
- HEGEL, G. W. (2016). *Ciência da Lógica*. Trad. Cristian G. Iber, Maloren L. Miranda e Federico Orsino. Petrópolis: Vozes.

- HOLBRAAD M. e PENDERSEN M. A. (2017) *The Ontological Turn: Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KANT, I. (2001). *Crítica da Razão Pura*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KURZ, R. (2014). *Dinheiro sem Valor*. Trad. de Lumir Nahodil. Lisboa: Antígona.

DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO E DIRECIONALIDADE DOS FLUXOS DE TRADUÇÃO: UM ESTUDO SOBRE O ROMANCE TRADUZIDO NO BRASIL

Maria Teresa Mhereb

Introdução

De acordo com os números levantados pela pesquisa “Produção e vendas do mercado editorial brasileiro”, realizada anualmente, desde 2006, pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe), em 2017 e 2018, cerca de 40% do total de livros publicados com novos ISBN no Brasil foram traduções (Fipe 2019). O dado aponta imediatamente para o papel fundamental da tradução e – como tradução se faz com tradutoras e tradutores – também das *peessoas* que traduzem para a cultura nacional, confirmando a atualidade da discussão já realizada amplamente em várias disciplinas, entre as quais a Sociologia, a História e a Teoria Literária, em torno da relação histórica da nossa produção e reprodução do saber com o estrangeiro.

Apesar de tradutoras e tradutores constituírem uma categoria profissional importante no país, sendo mesmo chave para a máquina da indústria editorial, ainda são poucas as pesquisas nacionais, sejam elas acadêmicas ou ligadas a entidades representativas, que buscam descrever e analisar, por exemplo, as dinâmicas do mercado a que estão submetidas essas e esses profissionais e os regimes e as condições de trabalho que as engendram e/ou resultam delas. Sabemos pouco também sobre o perfil dessa população, sobre sua idade, sua composição de gênero, raça-etnia e classe, sobre suas condições de vida, seu conhecimento sobre seus direitos e deveres legais como tradutor.a, sobre as relações entre tradutoras e tradutores e outros agentes do processo tradutório, como editoras/es ou revisoras/es, sobre os critérios de divisão do trabalho de tradução dos diferentes gêneros textuais e idiomas.

Neste artigo, interesse-me em começar a discutir o último ponto. Partindo de um estudo de caso, o da divisão, entre mulheres e homens, do trabalho de tradução do gênero textual romance, apresento considerações iniciais e algumas hipóteses levantadas na primeira etapa de minha pesquisa sobre os modos como a divisão sexual do trabalho afeta o trabalho de tradução no Brasil.¹ Meu argumento central é o de que, à despeito da feminização do mercado de trabalho de tradução brasileiro (com “feminização” me refiro a uma maior proporção de mulheres do que de homens), há uma hierarquia masculina que se dá internamente à divisão do trabalho nesse mercado, estando ambos os fenômenos enraizados na divisão sexual do trabalho. Conjugo os dados colhidos em minha pesquisa a informações disponibilizadas por outras pesquisas nacionais e internacionais e recorro, nas análises, a conceitos provenientes dos campos dos estudos da tradução e da sociologia.

1. Análises mais desenvolvidas, assim como dados referentes a outros gêneros textuais, ao detalhamento do perfil das/dos profissionais da tradução no país (como composição etária, origem de classe social e raça-etnia) e a condições de trabalho serão apresentados em outras ocasiões.

A mesma metodologia empregada para coletar dados sobre a divisão do trabalho de tradução de romance permitiu obter também informações sobre continente de origem e idioma de partida das autoras e autores traduzidos, possibilitando reflexões na chave da direcionalidade dos fluxos de tradução. Abordo a predominância da direção no sentido Norte-Sul como fenômeno conectado ao da hierarquia masculina pelo sistema político-econômico vigente.

Pressupostos teóricos

Nas palavras de Michaela Wolf, “[t]oda tradução, como ato ou como produto, está necessariamente inserida em contextos sociais”² (2009, p. 1, tradução minha). O entendimento da tradução como prática social está na base das distintas abordagens sociológicas da tradução – entre as quais está a chamada sociologia dos agentes, cujo foco reside nos agentes do processo tradutório. Como destaca Hélène Buzelin, como conceito sociológico, agente designa uma entidade dotada de agência, ou seja, “a capacidade de exercer poder com determinado fim e de maneira intencional”³ (2011, p. 2, tradução minha). No caso específico da tradução, na definição de Paul Bandia e John Milton (2009), agente é qualquer entidade (pessoa, incluindo tradutoras e tradutores, instituição ou suporte material) envolvida em um processo de inovação ou troca cultural por meio da tradução.

Uma dinâmica de relações entre indivíduos e instituições – os quais produzem os suportes materiais – pode ser constatada na prática social da tradução. Novamente segundo Wolf,

2. “Any translation, as both an enactment and a product, is necessarily embedded within social contexts.”

3. “It designates an entity endowed with agency, which is the ability to exert power in an intentional way.”

Por um lado, o ato tradutório é, em todos os seus estágios, inegavelmente praticado por *indivíduos* que pertencem a um sistema social. Por outro, o fenômeno da tradução está inevitavelmente implicado em *instituições sociais*, que determinam significativamente a seleção, a produção e a distribuição da tradução e, como resultado, as estratégias adotadas na tradução. (2009, p. 1, tradução minha; *itálicos meus*)⁴

Neste artigo, estes dois grupos de agentes são considerados: indivíduos, sendo tradutoras e tradutores profissionais de romance (entendendo como profissionais aquelas/es que vendem sua força de trabalho em troca de remuneração) – e instituições, circunscritas aqui a editoras nacionais que publicam romances estrangeiros e cujas produção e rede de distribuição são expressivas no mercado editorial nacional contemporâneo.

A citação de Wolf sugere que indivíduos e instituições não possuem a mesma capacidade de agência, ocupando posições distintas e podendo mesmo ter interesses antagônicos. Se ambos os grupos são capazes de “exercer poder” sobre o processo tradutório e sobre a configuração de um sistema literário nacional, há, contudo, um desnível de poder entre eles. É possível, por exemplo, que um.a tradutor.a proponha determinado projeto de tradução a uma editora de sua escolha e que esse projeto seja emplacado por ela. Especialmente tradutoras/es ligados à academia (professores universitários e pesquisadores pós-graduados) e escritoras/es renomadas/os podem tomar iniciativas bem sucedidas de proposição de obras (Kalinowski 2002). Entretanto, na maior parte das vezes, no setor editorial em questão, tradutoras/es têm “reduzida

4. “On the one hand, the act of translating, in all its various stages, is undeniably carried out by individuals who belong to a social system; on the other, the translation phenomenon is inevitably implicated in social institutions, which greatly determine the selection, production and distribution of translation and, as a result, the strategies adopted in the translation itself.”

autonomia de escolha” [*faible autonomie de choix*] (Heinich 1984, p. 267) sobre o que vão traduzir e publicar. O aceite ou recusa da oferta pode ser motivada por diferentes fatores, entre os quais os ideológicos e os econômicos; nem sempre, no entanto, tradutoras/es possuem os meios para recusá-la (Kalinowski 2002).

As escolhas de pessoas e de obras não se dão de forma aleatória, em qualquer que seja o contexto. Do ponto de vista comercial e do balanço das contas, a escolha das obras que serão traduzidas e publicadas por qualquer editora, independentemente de seu porte, precisa, via de regra, ser orientada por um requisito básico: não encalhar nos estoques. Em outras palavras: a obra precisa ter público leitor, precisa ser vendida para este público.⁵ A projeção desse público leitor guia desde o design, o projeto gráfico do livro, até o volume da tiragem, passando inclusive pelas estratégias de tradução, na medida em que constitui seu escopo.

Para que uma editora que vise a uma produção e circulação de médio ou grande porte possa prosperar nessa direção, a aposta na produção e circulação de obras que não se encaixam em padrões ideológicos e culturais de um público já consolidado ou potencial pode ser viável; para isso, é preciso ter a segurança do caixa coberta pela produção e circulação de obras que aderem a esses padrões, ainda que não se trate dos hegemônicos.⁶ Em importante medida, isso implica reiterar cânones, cuja proporcionalidade de gênero é bem conhecida, mas também, entre outras coisas, em se tratando de obras estrangeiras, reiterar a direcionalidade Norte-Sul,

5. É claro que há casos em que autoras/es arcam com todos os custos de produção de um livro, ficando com toda a tiragem, porém são casos minoritários.

6. Há nichos bastante lucrativos no mercado que não se enquadram nos padrões ideológicos e culturais hegemônicos, como é o caso de editoras muito bem sucedidas, dentro e fora do Brasil, cujo catálogo conta, por exemplo, com obras da tradição marxista, comunista, socialista, anarquista etc. Um caso emblemático é o da Boitempo Editorial, no Brasil.

ou, se quisermos, do centro para a periferia do capitalismo, dos fluxos de tradução e, portanto, de conhecimento literário e epistemológico. Conforme Olga Castro e María Laura Spoturno, autoras que vêm trabalhando na construção e difusão da transdisciplina que denominam Estudos Feministas Transnacionais da Tradução (*Tradutología Feminista Transnacional*), questionar a direção dos fluxos de tradução pelo globo é uma forma de “problematizar todo tipo de hegemonias na produção, circulação e recepção de conhecimentos”⁷ (2020, p. 24, tradução minha). Nessa mesma linha, Claudia de Lima Costa e Sonia Alvarez propõem “considerar a tradução como política e teoricamente indispensável para forjar alianças políticas e epistemologias feministas em prol da justiça social, antirracistas, pós-coloniais e anti-imperialistas” (2013, p. 580).

A assimetria dos fluxos de tradução não está descolada das assimetrias de gênero, elas estão conectadas pelo sistema político-econômico vigente. Criador de “divisões colonizadoras” [*colonizing divisions*] (Mies 1986), especialmente por meio das divisões social, internacional e sexual do trabalho, estreitamente vinculadas umas às outras, o capitalismo patriarcal subalterniza povos, culturas e sujeitos para sua perpetuação.

Para analisar os dados obtidos em minha pesquisa sobre a divisão do trabalho de tradução de romance no Brasil, recorro ao conceito de divisão sexual do trabalho, que, nas perspectivas teóricas materialistas, procura explicar a base das formas de organização social que dominam as mulheres e garantem as condições para a manutenção do patriarcado, ou dominação masculina. Para essa tradição, a divisão sexual do trabalho é um importante *locus* da produção do gênero, pois engendra as expectativas sobre as tarefas e responsabilidades que devem ser assumidas por homens e mulheres (Biroli 2019).

7. “[...] examinar la direccionalidad de los flujos de traducción como forma de problematizar todo tipo de hegemonías en la producción, circulación y recepción de conocimientos”.

Uma característica central da divisão sexual do trabalho é a responsabilização das mulheres pelo trabalho reprodutivo,⁸ realizado de forma gratuita ou muito mal remunerada, e a designação aos homens do trabalho considerado produtivo, com sua apropriação das “funções com maior valor social adicionado (políticos, religiosos, militares etc.)” (Hirata e Kergoat 2007, p. 599). Para Helena Hirata e Danièle Kergoat (2007), a divisão sexual do trabalho possui dois princípios organizadores: a separação, segundo a qual homens e mulheres devem realizar trabalhos diferentes, e a hierarquia, que faz com que trabalhos realizados por homens sejam mais valorizados socialmente.

Com o processo de feminização do mercado de trabalho – ocorrido, no Brasil, com maior intensidade desde a década de 1970 e, especialmente, a partir da década de 1980 (Nogueira 2004) –, as mulheres passaram a ocupar massivamente postos de trabalho no sistema produtivo, o que inclui postos de trabalho intelectual, como é o caso do trabalho de tradução. Isso não alterou, muito embora, o quadro geral de menor valorização social de seu trabalho, uma vez que continuam valendo os princípios da separação e da hierarquização, estruturantes da divisão sexual do trabalho ainda em vigor. Assim, a mão de obra das mulheres é, ainda hoje, fortemente absorvida em setores de mais baixo valor social, mais mal remunerados e menos qualificados (Freitas 2016), sendo especialmente atingidos pela informalidade, precariedade e flexibilidade (Cattanéo e Hirata 2009; Appay e Thébaud-Mony 2009).

Cabe aqui uma importante ressalva: ainda que a perspectiva teórica que orienta este trabalho não permita desconsiderar o nó, ou novelo, para usar a metáfora da socióloga

8. Por trabalho reprodutivo entende-se todo tipo de trabalho voltado para a reprodução da vida humana, assim como para sua manutenção. Estão incluídas nele a geração de novos indivíduos, mas também as tarefas domésticas, como preparar os alimentos, limpar a casa, lavar as roupas etc., e os cuidados necessários com crianças, pessoas idosas, adoecidas ou portadoras de deficiência.

brasileira Heleieth Saffioti (2013), no qual estão enlaçadas o que ela chamava de “as três contradições sociais básicas” – gênero, classe e raça-etnia – que sustentam a manutenção do sistema capitalista, as mulheres figuram aqui como o “grupo mulheres”. Isso porque a metodologia (apresentada a seguir) utilizada para coletar os dados não permite inferir sobre raça-etnia e classe social das autoras e tradutoras. Saliento ainda que mesmo a categorização de autoras e tradutoras como “mulheres” guarda uma carga arbitrária da pesquisadora, já que não foi feita com base na autodeclaração, ou seja, a pergunta “Qual seu gênero?” não foi endereçada a cada uma das pessoas que escreveu ou traduziu as obras estrangeiras em questão.

A pesquisa com romance

Apresento e discuto a seguir alguns dos dados colhidos em minha pesquisa sobre a divisão do trabalho de tradução do gênero textual romance⁹ no mercado editorial brasileiro contemporâneo, tendo como recorte temporal o período do ano 2000 ao de 2019. A mesma metodologia permitiu também observar a direcionalidade dos fluxos de tradução do romance traduzido no país. Os números que apresento foram levantados a partir dos catálogos disponíveis *online* de onze editoras com importante produção e rede de circulação no país e, portanto, com expressivo poder de influência – ou agência – sobre a configuração do sistema literário nacional. Trata-se, também, de um setor editorial com interesses significativamente voltados para o mercado.

Com esta pesquisa feita por amostragem foram obtidos dados relativos a: a) gênero de quem traduz; b) gênero de

9. Sendo bastante instável a fronteira entre os gêneros textuais do romance e da novela, esta última está aqui incluída na categoria “romance”.

quem escreve; c) país de origem de quem escreve; e d) língua de partida das autoras e autores publicados.¹⁰ Esses dados foram cruzados entre si e observados de diferentes ângulos. Para a designação do gênero de autoras/es e tradutoras/es, o primeiro nome foi a fonte primária, comparada, em alguns casos, com consultas a páginas da internet. Uma carga arbitrária da pesquisadora nessa definição não pode, como apontado na seção anterior, ser desconsiderada, visto que ela não foi feita com base na autodeclaração.

As editoras estudadas foram:¹¹

Editoras
Cia das Letras
Cosac Naify
Editora 34
Hedra
Iluminuras
L&PM
Nova Aguilar
Nova Fronteira
Perspectiva
Record
Rocco

Antes de passar à descrição e análises dos dados, sinalizo uma vez mais que informações relativas à origem de classe social e raça-etnia das tradutoras e tradutores não são

10. Foram compiladas nesta pesquisa apenas as obras cuja descrição, nos catálogos *online*, permitia preencher todos esses campos. Em não localizando uma ou mais dessas informações, o título não pode ser incluído em meu banco de dados.

11. Cia das Letras e Record são grupos editoriais que reúnem diversas editoras, ou selos editoriais. Alfaguara, Objetiva, Paralela, Seguinte e Suma fazem parte do Grupo Cia das Letras e Bertrand Brasil, Civilização Brasileira, José Olympio e Record integram o Grupo Record. Sob a denominação Cia das Letras e Record estão incluídas todas essas editoras.

apresentadas neste trabalho. Aqui, mulheres e homens ainda figuram, de forma provisória – e, sem dúvida, limitada – como grupo unitário.

Descrição e análise dos dados

Foram catalogadas nesta pesquisa 1270 obras junto às onze editoras estudadas. Na Tabela 1, tem-se o total de romances estrangeiros publicados por gênero de quem os escreveu:

TABELA 1 – Total de obras por gênero de quem escreveu os romances estudados

	Total de obras por gênero de quem escreve	
Escritas por mulheres	356	28%
Escritas por homens	914	72%
Escritas por mulheres e homens	0	0
Total de obras	1270	

É possível perceber que as editoras estudadas publicam ampla maioria de obras escritas por homens: 72%. Este número, relativo aos romances estrangeiros, está bastante próximo ao levantado pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC)¹², da Universidade de Brasília, coordenado pela professora Regina Dalcastagnè. Ao analisar 258 romances nacionais publicados por editoras de grande inserção no sistema literário brasileiro (Companhia das Letras, Record e Rocco) entre 1990 e 2004, o GELBC concluiu que 72,7% deles

12. Cf. página do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea na internet: <https://www.gelbc.com/pesquisas>.

foram escritos por homens (Dalcastagnè 2012).¹³ Os números podem sugerir, então, que escrever romances, no Brasil ou fora dele, é uma atividade praticada majoritariamente por homens. Parece pouco objetivo aferir que mulheres escrevem menos romances do que homens, mas é possível afirmar com alguma objetividade que, para eles, a distância entre a escrita e a publicação possui menos obstáculos em função do gênero (o que, por sua vez, não significa uma facilidade generalizada de publicação, já que mesmo o grupo “homens” é atravessado por variáveis como nacionalidade, classe social e raça-etnia).

A disparidade de gênero é um pouco menor quando se observam os dados referentes à distribuição da tarefa de tradução: 34,7% das obras foram traduzidas individualmente por mulheres e 60,5% foram traduzidas individualmente por homens. Ainda assim, a assimetria é bastante grande, sendo a participação masculina cerca de 25 pontos percentuais maior que a das mulheres, como mostra a tabela a seguir:

TABELA 2 – Total de obras por gênero de quem traduziu os romances estudados

	Total de obras por gênero de quem traduz	
Traduzidas por mulheres	441	34,7%
Traduzidas por homens	768	60,5%
Traduzidas por mulheres e homens	61	4,8%
Total de obras	1270	

Esses números chamam ainda mais a atenção quando considerado seu plano de fundo, o da feminização do mercado de trabalho de tradução de modo geral. Salvo engano, ainda não há pesquisas publicadas sobre esse processo no Brasil; porém,

13. O GELBC concluiu também que, entre as autoras e autores, 93,9% são brancos.

podemos fazer uma constatação objetiva quanto à proporção entre homens e mulheres atuando no mercado de trabalho brasileiro de tradução fazendo uma consulta à página da Associação Brasileira de Tradutores e Intérpretes (ABRATES) na internet: do total de seus membros, cerca de 71,5% são mulheres.¹⁴ Proporção semelhante é verificável no campo da pesquisa em tradução. No VII Encontro Nacional de Tradutores (ENTRAD), realizado em 2019 em João Pessoa (Paraíba), um dos maiores encontros da categoria no país, organizado pela Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução (ABRAPT), 273 pessoas apresentaram trabalhos, individualmente ou em parceria com outras, das quais 194 eram mulheres (71%) e 79 eram homens (29%); entre as/os palestrantes (intelectuais ou profissionais de importância na área), o predomínio foi também de mulheres: das pessoas 26 convidadas, 16 (61,5%) eram mulheres e 10 (29,5%) eram homens.¹⁵

A feminização do trabalho de tradução não é uma particularidade brasileira. Esse fenômeno também já foi registrado, por exemplo, na França e na Espanha. Na França, a pesquisa intitulada “La situation socio-économique des traducteurs littéraires” [A situação socioeconômica dos tradutores literários], realizada em 2020 pela Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF – Associação dos Tradutores Literários da França), constatou que 79,5% de seus membros são mulheres (ATLF 2020, p. 3). Em seu artigo “La feminización del ejercicio de la traducción: entre la precariedad y el entusiasmo” (2020), Carmen Francí Ventosa traz alguns dados fornecidos por diferentes edições do *Libro Blanco de la Traducción en España* (publicadas pela ACE Traductores¹⁶)

-
14. Aqui, novamente, a designação do gênero da tradutora ou do tradutor não é resultante de autodeclaração. Os dados retratam a composição dos membros da ABRATES em março de 2021.
 15. Os dados podem ser consultados na página do ENTRAD 2019 na internet: <http://www.cchla.ufpb.br/entrad2019/>.
 16. A Asociación Colegial de Traductores formou-se em 1983 com o objetivo, segundo consta em sua página na internet (www.ace-traductores.org), de defender interesses e direitos de tradutores de livros.

que apontam para o processo de feminização da atividade da tradução editorial na Espanha:

- Libro Blanco 1997 41,5% mulheres
 - Libro Blanco 2010 54,1% mulheres
 - Libro Blanco 2016 52,1% mulheres
- (Ventosa 2020, p. 101)

Diversos fatores contribuem para esse complexo processo, sendo a precariedade, na opinião de Ventosa, um dos mais relevantes. Na Espanha, a atividade da tradução editorial (publicada por editoras) é, nas palavras da autora,

[...] precária e instável em todos os seus aspectos: contratuais, laborais, econômicos. Não existe vínculo trabalhista com a editora que encomenda uma tradução para além do contrato firmado para cada livro concreto. Não há continuidade, seguridade social, posto fixo ou prestígio associado. (Ventosa 2020, p. 94)

Ainda segundo Ventosa, na Espanha, tradutoras/es de livros são *freelancers*.

Precariedade e informalidade andam de mãos dadas, e também marcam o mercado de trabalho da tradução no Brasil. A pesquisa “O perfil profissional dos tradutores e intérpretes no Brasil”, realizada pela ABRATES em 2015, mostrou que a maioria das/dos profissionais da tradução (sem especificação do setor do mercado em que atuam) está, hoje, em situação informal: apenas 11% trabalham com carteira assinada. Isso significa que a ampla maioria das pessoas que trabalham com tradução no país não recebe remuneração por tempo de trabalho, mas por tarefa realizada. São prestadoras de serviços, sem vínculo empregatício, sem estabilidade econômica e garantias previdenciárias e assistenciais. A mesma pesquisa, que não coletou dados sobre gênero das/dos informantes, mostrou também que 58% precisam complementar a renda mensal com outras atividades.

Como mostram diversos estudos, a informalidade marca contundente e globalmente o trabalho das mulheres porque permite que elas conciliem – ou, antes, acumulem – o trabalho reprodutivo não remunerado de que são socialmente encarregadas com o trabalho remunerado no setor produtivo, uma vez que, na informalidade, muito frequentemente, é a/o trabalhador.a quem gere sua jornada de trabalho e que, não raro, este trabalho é realizado no domicílio. Esse é, como sabemos, o caso do trabalho de tradução. Sustento aqui a hipótese de que, implicando trabalho sob demanda e em casa, a tradução absorve especialmente a mão de obra feminina.¹⁷

Mas o fenômeno da feminização do mercado de trabalho da tradução parece-me, também, estar relacionado a uma suposta natureza reprodutiva da tradução (representada desde longa data, no meio acadêmico e pelo senso comum, em metáforas que vão desde “transparência”, “transposição” e “equivalência” até outras explicitamente gendradas, como “fidelidade” e “penetração”),¹⁸ que pressiona para baixo o valor social adicionado ao trabalho que a produz. Como aponta Mirella Argoni (2005), o caráter secundário da tradução abriu, historicamente, para as mulheres a possibilidade de se inserir, pelas margens, no universo da produção textual (mais difícil de ser acessado pela via da autoria).¹⁹

17. Em minha pesquisa de doutorado, venho aprofundando a investigação dessa hipótese empregando outras metodologias para coleta de dados, como entrevistas e aplicação de questionários junto a tradutoras/es.

18. Sobre metáforas da tradução, cf. Lori Chamberlain, “Gender and the metaphors of translation” (1988).

19. Mirella Argoni (2005) aponta que, na Grã-Bretanha do século XVIII, a tradução de obras em línguas modernas, em função de seu *status* inferior ao das línguas clássicas e das baixas remunerações que as acompanhavam, foram a porta de entrada para que muitas mulheres adentrassem o universo literário, uma vez que o acesso à posição de autoras era muito mais dificultado para elas (p. 819). Assim, embora a tradução pudesse ser concebida, de modo geral, como atividade secundária em relação à escrita do original, o valor literário das obras em línguas mo-

Ocorre que, no contexto de um mercado de trabalho altamente feminizado, uma divisão qualitativamente assimétrica do trabalho de tradução entre homens e mulheres ainda pode ser verificada no interior desse mercado. Se hoje, no Brasil, há uma maioria de mulheres que estudam e trabalham profissionalmente com tradução, sua mão de obra não é empregada na mesma proporção na tradução dos diferentes gêneros textuais. No caso do romance, como vimos, a tarefa de tradução, no âmbito das editoras estudadas, fica principalmente a encargo dos homens.

Sem a pretensão de oferecer uma explicação exaustiva para esse fenômeno, limito-me a sugerir, no quadro deste artigo, que a distribuição qualitativamente desigual entre homens e mulheres do trabalho de tradução deve estar relacionada a três fatores que se combinam: a) aos diferentes graus de complexidade e criação – ou de reprodutividade – presumida na tradução de cada gênero textual; b) aos diferentes níveis de prestígio de cada gênero textual; e c) à função social do gênero textual. Restringindo-me ao campo literário, creio que, se esse raciocínio for acertado, uma pesquisa semelhante a esta realizada com romance traduzido verificará uma proporção ainda menor de mulheres atuando na tradução de poesia – paradigma teórico e prático da tradução como criação (e não reprodução) e gênero textual literário de grande prestígio –, enquanto que a tradução de literatura infantil, gênero textual de menor prestígio e cuja função social está ligada ao trabalho reprodutivo das mulheres, será amplamente traduzida por elas.²⁰

Passando à observação da quantidade de tradutoras e tradutores que publicaram suas traduções de romance pelas editoras estudadas, temos os seguintes números:

dermas também era secundário em relação ao das obras clássicas (gregas e romanas).

20. Em minha pesquisa, venho justamente colhendo esses dados, que compartilharei em outra ocasião.

TABELA 3 – Total de pessoas que traduziram os romances estudados, por gênero

	Total	%
Total de tradutoras	156	43,7%
Total de tradutores	201	56,3%
Total de pessoas que traduzem	357	

Ao comparar os dados da Tabela 2 com os da Tabela 3, notamos que a porcentagem total de tradutoras (43,7%) é superior à porcentagem de obras traduzidas por elas (34,7%), enquanto a porcentagem total de tradutores (56,3%) é menor que a de obras traduzidas por eles (60,5%). Isso sugere que uma mulher é chamada menos vezes do que um homem para traduzir romances pelas editoras em questão. Caberia, assim, aos homens maior regularidade nas ofertas.

Antes de passar aos dados sobre direcionalidade dos fluxos de tradução colhidos em minha pesquisa, vejamos alguns números obtidos pela Pesquisa FIPE. Entre 2005 e 2009, a FIPE incluía na divulgação de seus resultados os números relativos aos idiomas de partida das obras estrangeiras publicadas em tradução no Brasil. O inglês, idioma estadunidense e britânico, duas das principais potências político-econômicas globais, ocupava a primeira posição, sendo a língua de partida de 60% a 66% das obras traduzidas publicadas no Brasil. Acenando de longe, em segundo e terceiro lugares, vinham o espanhol (com variação entre 10% e 16%) e o francês (com entre 7% e 12% no período).²¹

A título de comparação, na Espanha, em 2017, 21,1% dos livros publicados eram traduções; na Inglaterra, no ano de 1990,

21. Os relatórios anuais das pesquisas realizadas pela FIPE estão disponíveis na página da Câmara Brasileira do Livro: <http://cbl.org.br/downloads/fipe>.

apenas 3% das obras publicadas eram traduções, passando hoje a 5,5% (Ventosa 2020); nos Estados Unidos, essa porcentagem estava em torno de 2,9%, e permanece assim até os dias hoje (por lá, *Three Percent* dá nome a *site*, *blog* e editora especializada em obras traduzidas). Nesses dois últimos países, apenas entre 1% e 2% das obras traduzidas publicadas são escritas por autoras ou autores de países da periferia do capitalismo, ou do chamado Sul Global (Feres, Brisolara 2016).

Em minha pesquisa, os 1270 romances catalogados foram também observados quanto ao continente de origem de quem os escreveu e ao idioma de partida. Com relação, primeiro, ao continente de origem das autoras e autores traduzidos, a Tabela 4 mostra números relativos ao total absoluto de obras catalogadas, sem distinguir a autoria por gênero, enquanto a Tabela 5 traz os números relativos ao total de obras escritas por mulheres.

TABELA 4: Total de obras por continente de origem de quem escreveu os romances traduzidos estudados.

	Europa	América Anglo-saxônica	América Latina	Ásia	África	Oceania
Total absoluto de obras: 1270	602	462 (EUA – 447)	89	83	31	3
%	47,5	36,4 (EUA – 35,2 Canadá – 1,2%)	7	6,5	2,4	0,2

TABELA 5: Total de obras por continente de origem das mulheres que escreveram os romances traduzidos estudados

	Europa	América Anglo-saxônica	América Latina	Ásia	África	Oceania
Total absoluto de obras escritas por mulheres: 356	143	183 (EUA – 173)	13	7	7	3
%	40,2%	51,4% (EUA – 48,6% Canadá – 2,8%)	3,6%	2%	2%	0,8%

Confirmando a assimetria dos fluxos de tradução, a Tabela 5 mostra que a imensa maioria dos romances estrangeiros traduzidos publicados pelas editoras estudadas – 83,9% – tem autoras e autores de origem europeia e na América Anglo-Saxônica, sendo que mais de um terço (36,4%) do total absoluto de obras foram escritas por autoras/es de um único país: os Estados Unidos. Quando se consideram apenas as obras escritas por mulheres (Tabela 5), a porcentagem de autoras com origem no Norte Global é ainda mais impactante: 91,6%! E a porcentagem de autoras com origem estadunidense também é ainda maior (48,6%).

Em contrapartida, os números relativos à América Latina são baixíssimos: do total absoluto de obras pesquisadas, apenas 7% foram escritas autoras ou autores de origem latino-americana; porcentagem que é ainda menor quando consideradas apenas as obras escritas por mulheres: 3.6%. Os números são ainda mais baixos para África, Ásia e Oceania.

Na Tabela 6, a seguir, são apresentados os números sobre a distribuição sexual dos idiomas traduzidos, que se conjugam aos anteriores: mais da metade do total de obras catalogadas na pesquisa (758 de 1270, ou 59,7%) tem o inglês como idioma de partida. Ocupando a segunda posição, estão as obras traduzidas do francês, que, no entanto, somam um total mais de cinco vezes menor do que o das traduzidas do inglês. Ainda assim, o total de obras traduzidas do francês é maior do que o das obras traduzidas do espanhol, idioma falado na maioria dos países da América Latina.

TABELA 6 – Total de obras por idioma-fonte e por gênero de quem traduziu os romances estudados

	Total de obras	Traduzidas por homens	Traduzidas por mulheres	Traduzidas por mulheres e homens
Inglês	758	484	250	24
Francês	137	65	66	6
Espanhol	120	47	48	25
Russo	64	44	17	3
Italiano	45	23	20	2
Alemão	37	33	4	0
Japonês	31	10	21	0
Hebraico	24	19	5	0
Húngaro	10	8	2	0
Albanês	9	9	0	0
Chinês	9	6	3	0
Turco	7	7	0	0
Árabe	4	2	1	1
Islandês	3	3	0	0

Norueguês	3	3	0	0
Romeno	3	1	2	0
Sueco	3	2	1	0
Grego	1	0	1	0
Holandês	1	1	0	0
Polonês	1	1	0	0

Ao marginalizar quantitativamente a produção literária latino-americana, assim como a africana e a asiática, as editoras estudadas reiteram a direcionalidade Norte-Sul nos fluxos tradutórios, compartilhando o papel de agentes de nossa subordinação cultural aos países do centro do capitalismo, especialmente ao imperialismo estadunidense. Como escreve Olga Castro, do ponto de vista de uma geopolítica feminista anticapitalista e decolonial, é fundamental, tal qual propõem os Estudos Feministas Transnacional da Tradução, “analisar o papel da tradução como mecanismo possibilitador o obstacularizador de encontros e alianças feministas entre mulheres diversas e distantes”²² (Castro 2020, p. 69, tradução minha). Nesse sentido, a prática de priorização, baseada no mercado, da publicação da produção literária do Norte Global por parte de importantes editoras de um país periférico favorece os *desencontros* entre diferentes mulheres de diferentes localidades que compartilham um contexto comum de experiência cotidiana e de luta contra o sistema político-econômico global que se vale de seu isolamento político e sociocultural.

22. “[...] analizar el papel de la traducción como mecanismo posibilitador u obstacularizador de encuentros y alianzas feministas entre mujeres diversas y distantes”.

Conclusão

O estudo sobre a divisão do trabalho de tradução de romance no Brasil no âmbito das editoras nacionais com expressivas produção e rede de circulação apontou para uma maioria de homens atuando na tradução desse gênero textual, sugerindo que, ao mesmo tempo em que há um processo de feminização do trabalho de tradução no país de modo geral, se reproduzem, dentro desse setor do mercado editorial, relações sociais marcadas pela hierarquia masculina. A hipótese que sustento é de que, no setor editorial estudado, isso se deva à vigência de uma relação, que se dá de forma mais ou menos velada, entre o grau de reprodutividade presumida na tradução, o prestígio e a função social do gênero textual e o gênero da pessoa escolhida para executar a tarefa de tradução. Assim, se a informalidade e a precariedade da situação trabalhista das tradutoras e dos tradutores brasileiros, assim como uma suposta natureza reprodutiva, ou secundária, da tradução, favorecem a entrada profissional das mulheres no mercado de trabalho da tradução de modo geral, os três fatores mencionados devem atuar sobre a proporção da mão de obra empregada para a tradução de cada gênero textual. Tanto a feminização do mercado de trabalho da tradução quanto a divisão interna do trabalho podem ser lidas, nesse sentido, como fenômenos marcados pela divisão sexual do trabalho.

Os dados coletados confirmaram ainda a assimetria nos fluxos de tradução: enquanto obras de autoras e autores do chamado Sul Global representam apenas entre 1% e 2% do total de obras estrangeiras publicadas em tradução nos Estados Unidos e na Inglaterra (Feres, Brisolara 2016), 59,7% dos romances traduzidos publicados no Brasil (independentemente do gênero da autoria) pelas editoras estudadas têm o inglês como idioma de partida e 83,9% são provenientes da Europa ou América Anglo-Saxônica, sendo que mais de um terço (36,4%) do total foram escritos por estadunidenses. Quando consideradas apenas as obras escritas por mulheres, esses números são ainda

maiores: 91,6% dos romances foram escritos por mulheres europeias ou da América Anglo-saxônica, sendo que 48,6% das autoras têm origem nos Estados Unidos. Assim, ainda que o projeto editorial de cada editora estudada seja distinto em suas especificidades temáticas e de público leitor, elas compartilham a necessidade de reiteração mercadológica de cânones estabelecidos, da direção dos fluxos de tradução e de padrões de distribuição do trabalho entre os gêneros, atuando como agentes do desencontro de culturas e sujeitos subalternizados e da reprodução da disparidade de gênero.

Se é verdade que projetos editoriais são constituídos pelo contexto de recepção das obras que propõem publicar, também é verdade que os constituem. Como agentes da tradução e, portanto, da cultura, editoras têm o poder de colaborar com a estabilização, mas também com a renovação do sistema literário de que são parte ativa. Contudo, apostar a maior parte das fichas no setor de casas editoriais cujas políticas são pautadas significativamente no mercado não parece exatamente estratégico do ponto de vista de um feminismo anticapitalista e decolonial. O desenvolvimento dos meios de produção livreiros, a redução dos custos de impressão e a construção de novas redes para circulação de obras (especialmente via internet e organização de feiras locais) permitem que, hoje, como temos visto por todo o país, novos agentes infiltrem na dinâmica das trocas políticas e culturais antes vedadas para eles. Disputar politicamente o cânone, promover encontros transfronteiriços entre aquelas e aqueles que têm lutas em comum, repensar contratos e salários e subverter a atual distribuição do trabalho entre os gêneros são algumas de suas tarefas.

Referências bibliográficas

- APPAY, Béatrice e THÉBAUD-MONY, Annie (2009). “Precarização social”, in: HIRATA, H. et al. (org.) *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp.
- ARGONI, Mirella (2005). “A marginal(ized) perspective on translation history: women and translation in the eighteenth century.” *Meta*, vol. 50, n° 3, pp. 817-830.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TRADUTORES E INTÉRPRETES (ABRATES) (2015). *O perfil profissional dos tradutores e intérpretes no Brasil*. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/Abrates/o-perfil-profissional-dos-tradutores-e-interpretres-no-brasil-abrates-2015>. Acesso em: 17/06/2020.
- ASSOCIATION DES TRADUCTEURS LITTÉRAIRES DE FRANCE (ATLF) (2020). *La situation socio-économique des traducteurs littéraires*. Disponível em: <https://www.atlf.org/wp-content/uploads/2020/10/ENQUETE-SOCIO-ECONOMIQUE.pdf>. Acesso em: 20/11/2020.
- BIROLI, Flávia (2019). *Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil*. São Paulo: Boitempo.
- BUZELIN, Hélène (2011). “Agents of Translation”, in. *Handbook of Translation Studies*. Nova York/Amsterdã: John Benjamins. Disponível em: <https://benjamins.com/online/hts/articles/age1>. Acesso em: 15/06/2020.
- CASTRO, Olga e SPOTURNO, María Laura (2020). “Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una tradutología feminista transnacional.” *Mutatis Mutandis*, vol. 13, n° 1, pp. 11-44. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/340988>. Acesso em: 12/02/2020.
- CASTRO, Olga (2020). “Por una geopolítica feminista de la traducción: escritoras (gallegas) traducidas en el mercado editorial británico.” *Transfer*, vol. XV, n° 1-2, pp. 52-92. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/transfer/article/view/30194>. Acesso em: 02/08/2020.

- CATTANÉO, Nathalie e HIRATA, Helena (2009). "Flexibilidade", in: HIRATA, H. et al. (org.) *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp.
- CHAMBERLAIN, Lori (1988). "Gender and the metaphors of translation." *Signs*, vol. 13, nº 3, pp. 454-472.
- COSTA, Claudia de Lima e ALVAREZ, Sonia (2013). "A circulação das teorias feministas e os desafios da tradução." *Estudos Feministas*, vol. 21, nº 2, pp. 579-586. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v21n2/09.pdf>. Acesso em: 16/02/2020.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2012). "Um território brasileiro contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais." *Iberic@al*, nº 2, pp. 13-18. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>. Acesso em: 19/06/2020.
- FERES, Lilia Baranski e BRISOLARA, Valéria Silveira (2016). "A literatura brasileira em tradução: o caso do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior." *Letrônica*, vol. 9, nº esp. (supl.), pp. 144-154. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/22388>. Acesso em: 14/01/2020.
- FREITAS, Taís Viudes de (2016). *A quem serve a disponibilidade das mulheres? Relações entre gênero, trabalho e família*. Tese de Doutorado em Sociologia. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- FUNDAÇÃO INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS (FIPE) (2018). *Pesquisa Produção e Vendas do Mercado Editorial Brasileiro*. Disponível em: <http://cbl.org.br/downloads/fipe>. Acesso em: 10/02/2020.
- HEINICH, Nathalie (1984). "Les traducteurs littéraires: l'art et la profession." *Revue Française de Sociologie*, vol. 25, nº 2, pp. 264-280.
- HIRATA, Helena e KERGOAT, Danièle (2007). "Novas configurações da divisão sexual do trabalho." *Cadernos*

- de Pesquisa*, vol. 37, nº 132, pp. 595-609. Trad. Fátima Murad. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742007000300005&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 02/10/2020.
- KALINOWSKI, Isabelle (2002). "La vocation au travail de traduction." *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, pp. 47-54.
- MIES, Maria (1986). *Patriarchy and accumulation on a world scale. Women in the internacional division of labour*. Londres: Zed Books.
- MILTON, John e BANDIA, Paul (2009). "Introduction", in: MILTON, John e BANDIA, Paul *Agents of Translation*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins.
- NOGUEIRA, Claudia Mazzei (2004). *A feminização no mundo do trabalho: entre a emancipação e a precarização*. Campinas: Autores Associados.
- SAFFIOTI, Heleieth (2013). *A mulher na sociedade de classe: mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular.
- VENTOSA, Carmen Francí (2020). "La feminización del ejercicio profesional de la traducción editorial: entre la precariedad y el entusiasmo." *Transfer*, vol. XV, nº 1-2, pp. 93-114.
- WOLF, Michaela (2009). "The emergency of a sociology of translation", in: WOLF, Michaela e FUKARI, Alexandra (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Nova York/Amsterdã: John Benjamins.

LES OIES SAUVAGES: UMA ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA, ANÁLISE E TRADUÇÕES

Álvaro Faleiros

João Daniel Martins Alves

É esse um dos objetivos principais do xamanismo, ligar pensamentos, estabelecer uma comunidade de reflexão entre pessoas “faladoras”, “loquazes” ou “cantadoras” vanaya.

Pedro Cessarino, 2013, p. 194.

Neste ensaio tentamos estabelecer uma relação entre o poema “*Les oies sauvages*” (Maupassant 1880[1908, pp. 50-52]) e o que se pode compreender como *poética* xamânica do traduzir. Com o intuito de evidenciar dinâmicas dessa transmutação, são apresentadas duas propostas de tradução do poema em questão. Para tal, apresentamos inicialmente uma leitura de *Les oies sauvages*, para em seguida refletirmos sobre as traduções. Em 1880, mesmo ano de lançamento de *Bola de sebo* (*Boule de suif*), que lhe daria grande projeção no meio literário da época, Guy de Maupassant [1850-1853] publica *Des Vers*, única coletânea de poemas que viria a organizar. *Des Vers* compreende dezenove poemas, dentre eles: *Les oeis sauvages*.

LES OIES SAUVAGES

1. *TOUT est muet, l'oiseau ne jette plus ses Cris.*
2. *La morne plaine est blanche au loin sous le ciel gris.*
3. *Seuls, les grands corbeaux noirs, qui vont cherchant leurs proies,*
4. *Fouillent du bec la neige et tachent sa paleur.*

5. *Voilà qu'à l'horizon s'élève une clameur ;*
6. *Elle approche, elle vient, c'est la tribu des oies.*
7. *Ainsi qu'un trait lancé, toutes, le cou tendu,*
8. *Allant toujours plus vite en leur vol éperdu,*
9. *Passent, fouettant le vent de leur aile sifflante.*

10. *Le guide qui conduit ces pèlerins des airs*
11. *Delà les océans, les bois et les déserts,*
12. *Comme pour exciter leur allure trop lente,*
13. *De moment en moment jette son cri perçant.*

14. *Comme un double ruban la caravane ondoie,*
15. *Bruit étrangement, et par le ciel déploie*
16. *Son grand triangle ailé qui va s'élargissant.*

17. *Mais leurs frères captifs répandus dans la plaine,*
18. *Engourdis par le froid, cheminent gravement.*
19. *Un enfant en haillons en sifflant les promène,*
20. *Comme de lourds vaisseaux balancés lentement.*
21. *Ils entendent le cri de la tribu qui passe,*
22. *Ils érigent leur tête ; et regardant s'enfuir*
23. *Les libres voyageurs au travers de l'espace,*
24. *Les captifs tout à coup se lèvent pour partir.*
25. *Ils agitent en vain leurs ailes impuissantes,*
26. *Et, dressés sur leurs pieds, sentent confusément,*
27. *A cet appel errant se lever grandissantes*
28. *La liberté première au fond du cœur dormant,*
29. *La fièvre de l'espace et des tièdes rivages.*
30. *Dans les champs pleins de neige ils courent effarés,*
31. *Et jetant par le ciel des cris désespérés*
32. *Ils répondent longtemps à leurs frères sauvages.*

Primeiramente, é importante lembrar que, assim como em boa parte do Romantismo, a natureza é tema recorrente na produção poética de Guy de Maupassant. Não pretendemos com isso classificá-lo como romântico. O que nos interessa são as marcas relevantes de sua poética, e a natureza é intesamente marcada em seus textos. Em sua obra, o sol, a lua, o mar, a chuva, o frio, a neve, a névoa desempenham funções importantes no próprio comportamento e nas atitudes dos personagens. No poema *Un coup de soleil* (1880[1908, pp 11-12]), narrado em primeira pessoa, por exemplo, o eu do poema sente que suas potências físicas aumentam com a superexposição ao sol. Em *Le mur* (1880 [1908, pp. 3-8]), a lua tem a função de tornar os homens mais românticos, de mexer com a libido das pessoas, além de zombar do poeta apaixonado. Em *La dernière escapade* (1880 [1908, pp. 70-84]), a natureza (as árvores, a escuridão, a claridade, a chuva) e a ambientação espelham o estado de espírito do casal de idosos, sua condição física, sua alegria momentânea e sua derrocada. Há muitas vezes um paralelo entre a natureza e a natureza humana que, em Maupassant, é levado às últimas consequências: em algumas situações percebemos a transposição da pessoa humana (vivente) à condição de extra-humana (pessoa animal), por sua rudeza, brutalidade.

Apenas em caráter exemplar dessa brutalidade que Maupassant evidencia, da falta de sensibilidade humana, do desrespeito com os animais: no conto *Coco* (1884 [1997, pp. 141-147]), Izidore Duval, um garoto de 15 anos, é incumbido de cuidar de *Coco*, um cavalo velho demais para o trabalho, mas que a patroa queria muito bem e ao qual era grata pelos serviços que este prestara por anos à família. Porém, Izidore, julgando o velho animal imprestável, ladrão da comida dos outros, após muito judiar de *Coco*, decide deixá-lo morrer de fome, amarrando-o em um local onde não havia pastagem. O pobre animal é enterrado no mesmo local de sua morte e, onde antes não havia grama para pastagem, o verde brota vigoroso: "*Et l'herbe pousse drue, verdoyante, vigoureuse, nourrie par le pauvre corps.*" (E a vegetação cresceu abundante, verdejante, vigorosa, nutrida pelo pobre copo.), tradução nossa.

Chama especialmente a atenção no poema acima o fato de ele não apresentar, senão de passagem, uma pessoa humana. O que se dá nos seguintes versos: “*Un enfant en haillons en sifflant les promène, / Comme de lourds vaisseaux balancés lentement.*” (Pelo assobio de uma criança guiados, / Qual pesados barcos, balançam lentamente.)¹

O centro da narrativa é ocupado por gansos, o que dá margem a um jogo bastante interessante, onde as relações se dão entre os gansos selvagens, entre a tribo de gansos selvagens e os domesticados, entre os domesticados e a criança que os guia.

A relação entre os gansos selvagens

Os gansos selvagens possuem uma organização social e política, uma linguagem que é conhecida e compartilhada pelos entes da tribo:

Voar em bando e de modo organizado é uma estratégia das aves migratórias para gastar menos energia e cobrir distâncias maiores. Esses voos são comuns entre pássaros grandes, como gansos e cisnes, e aves marinhas, como biguá e pelicano. A economia de energia é tanta que, ao fim da jornada, os pássaros chegam até 70% mais longe do que se voassem desordenados. O posicionamento também ajuda para que as aves se vigiem, já que nenhuma sai da vista da outra. “Outro diferencial para aves que migram em conjunto, mesmo fora de formação, é a questão da sobrevivência. Quando em grupo, elas estão mais protegidas de predadores, que ficam confusos ao atacar uma ave e causar uma revoada das outras ao redor”,

1. Todas as traduções do poema *Les oies sauvages* serão nossas. A tradução integral será apresentada no corpo do ensaio para cotejo com o poema original.

explica Roberto Cavalcanti, do departamento de zoologia da Universidade de Brasília (UnB). A ave que comanda a formação é a que mais se desgasta, enquanto as que estão no centro de cada “asa” são as mais beneficiadas pelo deslocamento de ar dos vórtices. Quando o líder se cansa, migra para uma das pontas e um dos pássaros da segunda fila assume a dianteira. Isso se repete várias vezes durante o voo. (Linardi, 2010)

Escapa a nosso conhecimento se Maupassant chegou a estudar cientificamente os pássaros migratórios e, em especial, os gansos, ou se seu conhecimento advem de seu poder de observação e de sua vivência no campo. Convém lembrar que Maupassant viveu as duas primeiras décadas de sua vida em Fécamp e Étretat, na Normandia, o que justificaria seu contato e, de certo modo, seu aprendizado da natureza. Por outro lado, os estudos da vida natural na segunda metade do século XIX já estavam bem avançados. Em artigo de 17 de novembro de 1866, contido na coletânea “*Les trois règnes de la nature : lectures d’histoires naturelles*”, coletânea publicada sob direção do médico naturalista Dr. Jean-Charles Chenu [1808-1879], Charles Jobey afirma:

Quando um bando de gansos é pouco numeroso, eles se posicionam em fila única; se, ao contrário, eles são numerosos, avançam em duas linhas em ângulo agudo, adquirindo a figura de um V. Esta ordem de marcha tem como objetivo dar o menor impacto possível ao vento. Mais, o pássaro à frente do ângulo ou da linha simples, que rompe o ar, cansando-se mais que os outros, vemos que ele se retira, deixa seu posto à frente da coluna e passa ao último lugar para descançar ao abrigo do voo daqueles que o precedem. Nisso, os gansos dão prova de raciocínio, de convenções mútuas perfeitamente executadas por parte dos associados da mesma espécie. (1866, p. 368)²

2. *Quand une bande d’Oies est peu nombreuses, elles sont rangées sur une seule ligne ; si, au contraire, elles sont en grand nombre, elles avancent*

Embora não se tenha certeza, é possível que Maupassant tenha lido o artigo do qual extraímos o trecho acima, visto que o mesmo antecede em quatorze anos a publicação da *Des Vers* (1880). De um modo ou de outro, que seja através de pesquisas científicas, pela observação ou pela vida no campo, o que podemos depreender, a partir da leitura de *Les oies sauvages*, é que tais saberes não eram ignorados pelo poeta e que eles estão mobilizados no texto.

Percebe-se que, na organização social dos gansos, os membros da “tribo” trabalham para o bem comum, para que possam ir mais longe com menos esforço. A ideia de coletividade é o que os orienta. Contudo, no poema, essa ideia de coletividade, de civilidade mesma, atinge seu ápice quando em contraste, quando posta em relação com os gansos domesticados.

A relação entre os gansos selvagens e os gansos domesticados

Maupassant coloca os gansos selvagens ironicamente em contraste, em contraponto com os gansos domesticados. Há uma questão visual, de disposição dos dois grupos que é muito significativa. Os selvagens se apresentam em “V”, voando juntos, organizados, livres, cruzando mundos; os domesticados estão espalhado sobre a planície, como se observa nos seguintes versos:

sur deux lignes à l'angle aigu, ayant à peu près la figure d'un V. Cet ordre de marche a pour but de donner au vent le moins de prise possible. Mais, l'oiseau placé en tête de l'angle ou de la ligne simple et qui fend l'air, fatigant plus que les autres, on le voit se détacher, quitter son poste en tête de la colonne et passer au dernier rang pour se reposer à l'abri du vol de ceux qui le précèdent. Dans ceci, les Oies font preuve de raisonnement, de conventions mutuelles parfaitement exécutées de la part des associés de même espèce (tradução nossa).

*Comme un double ruban la caravane ondoie,
Bruit étrangement, et par le ciel déploie
Son grand triangle ailé qui va s'élargissant.
Mais leurs frères captifs répandus dans la plaine,
Engourdis par le froid, cheminent gravement.*

Como uma dupla fita a caravana ondula,
Rumoreja estranhamente, e pelo céu emula
Um triângulo alado, que vai num crescente.
Mas seus irmãos domesticados, na terra espalhados,
Dormentes de frio, caminham gravemente.

O termo “espalhados” nos dá a entender que não há organização entre os gansos domesticados, ao menos no que diz respeito à ideia de coletividade; embora estejam juntos, ocupem o mesmo espaço, como um bando, não se comunicam entre si, não interagem. O fato de os domesticados estarem espalhados demonstra também que estão perdidos, adormecidos, apartados de sua natureza, de seu desejo de liberdade, de sua ânsia de viajar mundos. Os selvagens voam, os domesticados andam cambaleantes sobre a neve fria. Porém, eles, os domesticados, só se dão conta de sua condição atual quando ouvem e veem passar a tribo dos gansos selvagens, que aparentemente não percebem os domesticados. Neste momento, sentem brotar em seus corações adormecidos o desejo de fugir com a tribo que passa, de seguir seus irmãos selvagens e livres, de voar. Mas, impotentes, tentam em vão alçar voo. Já não podem mais. Resta apenas a intenção de um gesto que não se concretiza.

*Ils agitent en vain leurs ailes impuissantes,
Et, dressés sur leurs pieds, sentent confusément,
A cet appel errant se lever grandissantes
La liberté première au fond du cœur dormant,
La fièvre de l'espace et des tièdes rivages.*

Agitam em vão suas asas impotentes,

E, eretos sobre os pés, sentem confusamente,
A este chamado, levantarem-se crescentes
A liberdade em seu coração dormente,
A febre do espaço e das mornas viagens.

Em *La dernière escapade* (Maupassant 1880[1908, pp. 70-84]), outro dos poemas que compõem a coletânea *Des Vers*, o sujeito, na urgência de pedir ajuda para salvar sua esposa, tenta correr, chega a iniciar a corrida, embora de maneira desajeitada, mas não consegue realizar sua intenção por conta de sua idade avançada, de sua condição física e da própria falta de hábito de exercitar-se. Os gansos domesticados se encontram em situação semelhante àquela do idoso de *La dernière escapade*, não por conta da idade, mas pela falta de hábito, de exercício, de liberdade.

A relação entre os gansos domesticados e a criança que os guia

Além de os gansos domesticados estarem espalhados e perdidos, é uma criança que os guia. Nesse ponto, o poeta potencializa o infortúnio dos domesticados: o fato de serem guiados por uma criança sugere que eles estão submetidos a uma orientação infantil, despreparada. Eles atendem ao assobio da criança e a seguem de maneira passiva, sem saber aonde vão. Em contraponto, gansos selvagens, como já mencionamos, têm um líder, que não é permanente; há um revezamento entre os gansos, de forma que o líder possa descansar, já que aquele que está à frente do bando é quem faz o maior esforço na dinâmica do voo.

Convém salientar também a questão da comunicação. Os gansos selvagens grasnam para encorajarem uns aos outros, há uma comunicação entre os membros do grupo. Os gansos domesticados parecem não se comunicar entre eles, dando também a impressão de estar cada um absorto em si mesmo. Essa

ideia ganha força sobretudo nos seguintes versos: “*Un enfant en haillons en sifflant les promène, / Comme de lourds vaisseaux balancés lentement*” (*Uma criança em farrapos assobiando os conduz, / Como pesados barcos balançados lentamente*).

O fato de a comunicação acontecer entre a criança e os gansos domesticados leva a uma nova questão. Estes acatam os comandos de um ente que não é um dos seus; o que revela o poder performativo da criança diante do grupo. Nas palavras de Barbara Cassin (2010, p. 36): “o ser é um efeito do dizer, um ato de fala bem sucedido”. Tomando o assobio da criança pelo dizer, e sabendo que os domesticados atendem a seu chamado, entendemos que aí se dá um ato de fala bem sucedido. E na mesma medida um ato de poder, de dominação, da criança sobre os domesticados.

Contudo, o que mais nos interessa aqui é o fato de os gansos responderem a uma língua que não é a deles, uma língua estrangeira, o assobio da criança (vivente) que os guia. Podemos relacionar este aspecto com a ideia da tradução, dos diferentes mundos em relação: o mundo da criança, o mundo dos domesticados, o mundo dos gansos selvagens, o mundo do autor, o mundo do leitor tradutor e o mundo de um possível leitor. Todos esses mundos estão em relação com o poema e vice-versa. É a partir dessas relações compreendidas na pluralidade mundo, que o poema vive.

Alguns aspectos formais do poema

Na edição de 1908, todos os poemas da coletânea *Des Vers* têm sua palavra inicial em caixa alta. Optamos por manter a mesma forma em nossa primeira proposta tradutória, não apenas para aproximar a forma do texto traduzido à do original, mas também para manter certo grau de estranheza ao leitor, a mesma inquietação que o poema original nos provoca ao lê-lo em francês.

Les oies sauvages é composto de 32 versos, distribuídos em 5 estrofes. Há uma divisão quase simétrica do poema em duas partes de 16 versos. Até o décimo sexto verso, apenas os gansos selvagens aparecem, são eles que dominam a cena. Nesta primeira parte as estrofes são curtas; são 4 estrofes divididas da seguinte forma: a primeira possui 4 versos; a segunda, 5; a terceira, 4; e a quarta, 3 versos, totalizando os 16 versos da primeira metade do poema. Até o décimo sexto verso, pela própria divisão das estrofes, há certa leveza, um ritmo cadenciado de leitura. Na segunda metade do poema, ou seja, a partir do décimo sétimo verso, não há mais divisão em estrofes; são 16 versos sem separação, uma única e imensa estrofe. É justamente neste bloco compacto, nesta cena pesada, que os gansos domesticados são apresentados. A disposição dos versos escritos sobre o branco do papel já prenuncia e reforça as diferenças entre as condições dos gansos selvagens que voam livres pelo espaço e os gansos domesticados, caminhando cambaleantes sobre a neve fria e pesada.

Na primeira proposta de tradução, optamos por manter a mesma disposição dos versos do poema original, separando-os também em duas partes de dezesseis versos, por entender que tal organização é constitutiva do ritmo na concepção de Meschonnic, logo de extrema importância na construção do discurso, na movimentação do contínuo do poema naquilo que ele informa. É fundamentado nessa ideia de ritmo que se pode pensar que “o ritmo põe em questão a regência do signo, o primado do sentido. O ritmo transforma toda a teoria da linguagem. Há que tirar disto consequências para a teoria e a prática da tradução” (Meschonnic 2010, p. 41).

Quanto ao metro e à rima, no poema original, os versos são todos rimados; o metro, ao longo de todo o poema, é alexandrino: versos compostos de 12 sílabas poéticas com tônica na sexta e na décima segunda sílaba do verso. Tomaremos como exemplos os dois últimos versos, marcando com negrito as sílabas poéticas tônicas:

*Et jetant par le ciel des cris désespérés
Ils répondent longtemps à leurs frères sauvages.*

Na tradução, optamos por manter as doze sílabas poéticas, porém abrindo mão da cesura no final do primeiro hemistíquio, com o intuito de privilegiar o campo semântico na equação das escolhas tradutórias. A rima, marca forte da poética maupassantiana, também é mantida. O poema original apresenta alguns *enjambements*, que permaneceram no poema traduzido. O texto tem a aparência de prosa, apesar de ser rimado e metrificado. A própria pontuação, as vírgulas, os pontos finais, contribuem para esse aspecto. Optamos por manter da mesma forma no texto traduzido, mais uma vez, a fim de provocar no leitor sensação semelhante de leitura à que experimentamos ao depararmo-nos com o poema francês. Em conformidade com tais considerações, propomos uma primeira opção de tradução para o poema:

OS GANSOS SELVAGENS

*TUDO está mudo, já não canta o passarinho.
Sob o céu cinza, está branco o longo caminho.
Corvos procuram suas presas sem descanso,
Reviram a neve e mancham sua brancura.*

*Eis que de longe vem um clamor nas alturas;
Ele cresce, se aproxima, é a tribo dos gansos.
Como um dardo lançado, o pescoço estendido,
Indo sempre mais rápido em seu voo perdido,
Passam, fustigam o ar com asas sibilantes.*

*O guia destes tais peregrinos dos ares
De além dos bosques, dos desertos e dos mares,
Como para excitar os seus corpos gigantes,
De instante a instante lança seu grito estridente.*

*Como uma dupla fita a caravana ondula,
Rumoreja estranhamente, e pelo céu emula
Um triângulo alado, que vai num crescente.*

*Mas seus irmãos domesticados, na terra espalhados,
Dormentes de frio, caminham gravemente.
Pelo assobio de uma criança guiados,
Qual pesados barcos, balançam lentamente.
Eles ouvem o grito da tribo em compasso,
Eles erguem a cabeça; e olhando fugir
Os livres viajantes através do espaço,
De repente eles se aprumam para partir.
Agitam em vão suas asas impotentes,
E, eretos sobre os pés, sentem confusamente,
A este chamado, levantarem-se crescentes
A liberdade em seu coração dormente,
A febre do espaço e das mornas viagens.
Sobre a neve do campo, eles correm espantados,
Lançando pelo céu gritos desesperados,
Respondem longamente a seus irmãos selvagens.*

Esta primeira proposta de tradução, conforme já mencionamos, tenta se aproximar do original tanto quanto à forma, quanto ao sentido e ao ritmo. Contudo, pareceu-nos interessante também pensar outra proposta tradutória que deslocasse a relação com a natureza. Esse tipo de projeto só se faz possível ao pensarmos a tradução de modo aberto. Nesse sentido concordamos com Glissant (2005, p. 56) quando afirma que “a tradução é a arte da fuga”.

Grasno ganso - outra tradução

Escapando do paradigma eurocêntrico, em 2018, Julie Dorrico, Leno Francisco Danner, Heloisa Helena Siqueira Correia e Fernando Danner organizaram a coletânea *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* na qual é retomado, na seção “Textos pioneiros sobre literatura indígena brasileira”, o ensaio “Yãmîy Maxacali: um gênero nativo de poesia”, de Charles Bicalho. Nesse texto seminal, Bicalho reflete sobre a estrutura poética do Yãmîy Maxacali, ou seja:

Yãmîy quer dizer “canto” em Maxakali. E também “espírito”. *Yãmîy* é a concepção central para se entender a cultura maxakali. Mais especificamente, os *yãmîys* são cantos sagrados; verdadeiras composições poético-musicais (poemúsicas) cantadas nos rituais. Os *yãmîys*-cantos referem-se aos *yãmîys*-espíritos. Ou seja, para cada divindade maxakali há pelo menos um canto correspondente. Tais divindades incluem animais terrestres, pássaros, insetos e figuras míticas da tradição indígena. (Bicalho 2018, p. 174)

Assim, se olharmos *outramente* para os gansos de Maupassant, por que não imaginá-lo como uma divindade digna de ser cantada em reescrita inspirada nos *yãmîy*?

GRASNO GANSO

Ssssss deita primeiro o canto
Deita primeiro silêncio
Levanta ê passo branco

No céu ronda vem rondando
Desce o bico vez em quando
Pela terra ê passo branco

Grasno ganso oa ê

Se levanta o horizonte
Chama chama vem chegando
Tribo traz o grasno ganso

Chicoteia pelo vento
Esticando o pescoço
Ligeira tribo grasnando

Grasno ganso oa ê

Eu na frente guio tribo
Oceano atravesso
Bosque escuro atravesso

Atravessando o deserto
Desanima minha tribo
Rasgo logo com meu grito

Grasno ganso oa ê

Caravana vem chegando
Onda onda caravana
Dupla fita caravana

Chio grande rumoreja
Vem alado vem chegando
Cresce o alado triângulo

Grasno ganso oa ê

Domesticados eu vejo
Na gaiola os meus irmãos
Espalhados meus irmãos

Domesticados andando
Caminhando gravemente
Frio frio ficam dormentes

Ouve o grito irmão cativo
Grasno ganso oa ê

Ergue o rosto meu irmão
Grasno ganso oa ê
Grasno ganso oa ê
Grasno ganso oa ê
Grasno ganso oa ê

Como observa o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro
(2002, p. 372):

Dizer que os animais e espírito são gente é dizer que são
pessoas; é atribuir aos não humanos as capacidades de
intencionalidade consciente e de agência que facultam

a ocupação da posição enunciativa de sujeito. Tais capacidades são retificadas na alma ou espírito de que esses não humanos são dotados. É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista.

Assim, nesse projeto de retradução, como se nota acima, procuramos primeiramente uma transposição enunciativa. Esta almeja deslocar o ponto de vista, adotando aquele dos selvagens gansos. Essas capacidades agentivas atribuídas aos gansos fazem com que, diferentemente do que ocorre em Maupassant, os gansos passem de observados a observadores.

A narrativa, no poema “grasno ganso”, se inicia com um levante, anunciando o “passo branco”, que se alça e alcança o céu. Após o primeiro refrão, que deixa claro tratar-se de um canto de ganso, o voo ganha corpo. No segundo momento, surge a tribo. O ganso não está só, chama sua tribo que o escuta e começa a o acompanhar em coro. O leitor atento passará a ouvir no segundo aparecimento do refrão o som da tribo. Após o segundo refrão, produz-se uma transposição enunciativa. A impessoalidade mais descritiva do início é transferida para um “eu” que toma a frente e guia primeiro pelo oceano, em seguida o bosque e o deserto. Assim, na *outradução* o ganso foge da grade romântica, deixa de ser objeto e se torna ente evocado no poema. Ente que guia o grupo durante a travessia que é primeiramente transoceânica; o que abre perspectiva interessante de interpretação do final, à qual voltaremos. Antes, note-se que uma dinâmica enunciativa anterior é em certo sentido retomada. Assim, nos dois momentos seguintes temos: no quarto, novo agrupamento de gansos formando seu ‘V’alado por meio de um enunciado impessoal; no quinto, um “eu” que volta para baixo seu olhar. O que ele enxerga são membros da grande irmandade dos gansos domesticados, e os invoca a juntarem-se ao voo, abrindo-lhe horizontes...

Alguns aspectos formais

A energética dessa re-enunciação transontológica fluiu também pelo modo como os aspectos formais do *yãmîy*

moldaram-na. Retomamos em linhas gerais as principais características dessa forma poética. Bicalho desenha os contornos do *yãmîy* comparando-o com os *orikis* africanos estudados por Antônio Risério. A comparação não é nada gratuita, pois estamos diante de duas formas poéticas cantadas, performadas e organizadoras de várias dimensões por seus povos. Uma das principais características comuns ao *oriki* e ao *yãmîy* é sua parataxe. como observa Bicalho (p. 181):

Paratático, portanto, é o *oriki* – e, segundo nossa hipótese, também o *yãmîy* –, no sentido de que o discurso que o estrutura prescinde de conectores lógicos, como as conjunções, e não se organiza em períodos compostos por subordinação, o que dá à [181] fala ou à escrita seu caráter hierarquizante, como normalmente acontece no discurso ocidental.

O *yãmîy* é, pois, acrescenta Bicalho (2018, p.182), um poema que “não apresenta frases que se montam por subordinação hierárquica numa seqüência de causas e efeitos”. E continua, “ele se mostra muito mais como um texto em que as frases estão em pé de igualdade, sem orações subordinadas, numa estrutura em que as frases podem ser justapostas e encaixadas *ad infinitum*”.

Essa estrutura garante à poemúsica o que Lévi-Strauss chama de “eficácia simbólica”. Em sua reflexão a respeito da estilística de cantos xamanísticos dos índios cuna do Panamá, o antropólogo destaca as descrições minuciosas de determinadas situações, que se repetem ao longo do poema “como se fossem, dir-se-ia, filmados em câmera lenta”. (*apud* Bicalho, p. 188).

Ao refrão – grasno ganso oa ê – cumpre esse papel. Se suspende a narrativa, o caráter reiterativo do refrão – imaginamos que seja entoado bem agudo, um pouco como as melodias de Milton Nascimento na abertura de seu álbum antimestiço³ *Txai* (1990) — conversa, nesta reescrita, com a

3. Confira Sobre a antimestiçagem / About anti-*mestizaje*, de José Antonio Kelly Luciani. Tradução ao português de Nicole Soares, Levindo Pereira

circularidade que as rimas trazem para o poema de Maupassant. As reiteraões das nasais, ressoam paranomásicas ao longo de toda a outraduão. Reverberam com frequência em fim de verso; não só mas também. Se a liberdade dos selvagens gansos, em Maupassant, é performada pela distribuição dos versos ao longo das primeiras estrofes, na outraduão a estrofe é regular, sintética, tripartite e paratática. O voo mais liberto ocorre justamente nas rimas e nas outras reiteraões das nasais. Os entornos que as sustentam servem assim como uma espécie de ampliação do próprio nome e do som que faz o bicho GAN-SO. São emes e enes voejando, indo e vindo, ampliando e reunindo-se; redesenhando o ‘V’ vivo das asas do bando pelo céu

Enfim, tendo em vista a macro-estrutura do poema, pode-se dizer que o apoio sobretudo vem do refrão e da isometria da redondilha maior [compreendemos que ela sugere ser octossilábica devido ao caráter grave da prosódia brasileira]. A escolha da redondilha está tanto na canção do bem-aventurado Bhagavad Gītā quanto nos cantos marubo ou ainda no Kalevala. A transposição formal do alexandrino à redondilha, modula ao nosso ver o discurso, fazendo que ele seja atravessado pelo imaginário coletivo do poema falado. Essa recursividade acentual nos termos acima descritos condiz com o tom mais direto e cantado.

Asas abertas

A breve descrição acima, certo não esgota as possíveis leituras mas, esperamos, revela alguns dos aspectos centrais de “grasno ganso”. Há ainda um aspecto que vale destacar. As duas últimas estrofes rompem o esquema estrófico. Temos em cada uma delas apenas um verso acompanhado do reverberar do refrão. Lê-se “Ouve o grito irmão cativo” e depois “Ergue o

e Marcos de Almeida Matos. Ebook <https://speciesnae.wordpress.com/antimesticagem/>.

rosto meu irmão”. É a única vez no poema que o domesticado é chamado de “cativo”. Pensando na travessia transoceânica, se a imaginarmos transatlântica, o convite feito pelo ganso selvagem é também um convite à libertação preta e ao orgulho de sermos agentes de nosso próprio revoar.

Referências bibliográficas

- CASSIN, Barbara (2010). “A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem.” *Revista Letras*, nº 82. Trad. Luana de Conto. Curitiba: UFPR, pp. 11-46.
- CESARINO, Pedro de N. (2013). *Quando a Terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 34.
- _____. “Virtualidade e equívocidade do ser nos xamanismos ameríndios.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br>. Acesso em: 04/09/2019.
- DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira e DANNER, Fernando (orgs.) (2018). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi. Disponível em: <http://www.editorafi.org>.
- GLISSANT, Édouard (1996[2005]). *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF.
- JOBESY, Charles (1866). “Les oeis”, in: CHENU, Jean-Charles (org.). *Les trois règnes de la nature: lectures d'histoires naturelles*, pp. 366-368. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em: 29/12/2020.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1991). “Eficácia Simbólica”, in: LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

- LINARDI, Fred (2010). "Por que alguns pássaros voam em formacao?" *Mundo Estranho*, vol. 9, nº 8, Gale Academic. Disponível em: <http://link.gale.com/apps>. Acesso em: 05/01/2021.
- MAUPASSANT, Guy de (1977). *Contes du jour et de la nuit*. Paris: Garnier-Flammarion.
- _____. *Des Vers (1880[1908])*. Paris: Louis Conard.
- MESCHONNIC, Henri (2010). *A poética do traduzir*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva.
- RISÉRIO, Antônio (1996). *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva.
- VIVEIROS de CASTRO, Eduardo (2002). *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify.

DA PRÁXIS ANTROPOFÁGICA: OSWALD DE ANDRADE SOB O SIGNO DA TRADUÇÃO

Edgar Rosa Vieira Filho

Formalmente apresentada por Oswald de Andrade [1890-1954] no seu *Manifesto Antropófago* (1928), a metáfora da antropofagia parece não ter tido, ainda, todo o seu potencial metafórico-conceitual esgotado nesse quase um século da sua idealização. Talvez por ser esse um manifesto aparentemente mais político-filosófico do que propriamente literário, grande parte das elaborações críticas em torno da metáfora/conceito modernista parecem se ocupar menos da observação da sua materialização estética na poética oswaldiana do que de uma potência – ainda em devir – que transcenderia o plano estético, desvelando a nossa condição-angústia colonial.

Afinal, como essa razão antropofágica se manifestaria na práxis poética? Seria possível apontar na produção poética oswaldiana materializações ou evidências do que se busca compreender como gesto antropofágico? Uma breve consulta à fortuna crítica do autor sugere que, ainda que não se singularize um único gesto antropofágico, pode-se reconhecer procedimentos de apropriação/deformação textual que podem ser associados a uma práxis antropofágica.

Categorizações como intertextualidade, *ready made*, colagem, paródia, pastiche etc. permeiam textos críticos acerca da obra poética oswaldiana. O que se pretende neste ensaio é compreender o papel da tradução (no seu sentido técnico e metafórico) nessa seara de procedimentos dos quais Oswald de Andrade teria se valido ao produzir sua obra poética. Busca-se demonstrar, ainda, que essa práxis antropofágica atravessa a poética oswaldiana, uma vez que o autor mobiliza vários dos procedimentos supracitados, muitas vezes de modo simultâneo, ao compor suas obras.

A pesquisadora Marília Garcia vislumbra na obra poética inicial de Oswald de Andrade, ainda que seu intuito primeiro não seja aquele de delinear a materialização de uma práxis antropofágica, certa relação entre o procedimento tradutório e sua poética criadora. No seu texto “Tinha uma tradução no meio do caminho” (2015), em que Garcia reflete sobre a prática tradutória como uma espécie de experimentação que tende a se consolidar em uma poética da criação, a pesquisadora identifica movimentos na poética do autor modernista que, segundo sua análise, podem ser aproximados à prática tradutória:

No caso da literatura brasileira, que consiste em uma literatura mais recente e em constante diálogo com outras literaturas, torna-se uma tarefa ética pensar a tradução como elemento de formação. [...] A imagem do *antropófago* possibilita visualizar esta relação com a tradução, e aqui utilizo o termo tradução já de forma mais ampla, não somente interlinguística, mas intralinguística e intersemiótica, para usar os conceitos de Jakobson. No caso de Oswald de Andrade, é possível pensar em suas traduções e colagem feitas sobre o português dos cronistas da época da colonização (tradução intralinguística), ou em suas releituras dos movimentos modernistas europeus, como o cubismo (tradução intersemiótica). (Garcia 2015, p. 45)

Note-se que, ao se valer da conceptualização jakobsoniana da existência de três modos de tradução, Garcia expande a

própria noção do traduzir (para além da transmutação entre línguas) a fim de apontar atitudes/gestos tradutórios na poética da criação oswaldiana. Busca-se argumentar, entretanto, que, no caso específico de Oswald de Andrade, pode-se compreender esses modos de apropriação textual (tradução) não apenas como um laboratório de escrita, ou “a pedra/tradução no meio do caminho” de um autor aspirante, senão como parte constitutiva de uma poética criadora que pode ser observada em diferentes fases da produção literária do autor. Ademais, a conceptualização jakobsoniana, como veremos, parece não ser um aporte muito preciso para a apreensão de procedimentos de criação literária.

No seu livro *Explorando teorias da tradução* (2010), cujo objetivo foi percorrer paradigmas ocidentais observáveis nas teorias vigentes no campo dos Estudos da Tradução, Anthony Pym reflete, no último capítulo, sobre o que denominou paradigma da “tradução cultural”. Como se pode verificar, o pesquisador compreende tal paradigma como “abordagens que utilizam a palavra ‘tradução’, porém não se referem a traduções como textos finitos” (Pym 2010[2017, p. 265]), ou seja, abordagens que utilizam o termo tradução como metáfora conceitual para refletir sobre fenômenos diversos em que a operação de transposição linguística/textual não está necessariamente implicada.

É nesse mesmo capítulo, sob o subtítulo de “Traduções sem tradução”, que Pym retoma a proposição jakobsoniana acerca dos três modos de tradução. Para o pesquisador, a reflexão do linguista russo enfatiza a noção de tradução mais propriamente como um processo e menos como um produto. Nesse sentido, embora dado produto não seja necessariamente considerado uma tradução, o processo que atravessa a criação de tal produto pode ser observado sob essa óptica. Nas palavras do pesquisador:

O artigo de Jakobson publicado em 1959 procura identificar algumas das consequências da semiose. Uma

dessas consequências é sua classificação de três tipos de tradução, que, segundo ele, são a ‘intralingual’ (por exemplo, qualquer reformulação na mesma língua), ‘interlingual’ (reformulação entre línguas diferentes), ou ‘intersemiótica’ (interpretação entre diferentes sistemas de signos, como, por exemplo, a interpretação de uma obra musical na forma de um poema). Ou seja, uma vez definida a tradução como processo e não como produto, podem-se encontrar provas desse processo praticamente em tudo. Qualquer uso da língua (ou sistema semiótico) que reformule ou retrabalhe qualquer outra obra linguística (ou de um sistema semiótico) pode ser vista como resultado de um processo tradutório. E uma vez que as línguas se baseiam exatamente na repetição de enunciações em diferentes situações, produzindo sentidos diferentes porém relacionados, assim como todos os textos se tornam significativos por meio da intertextualidade, *qualquer uso da linguagem pode ser considerado tradução*. (Pym 2010[2017, pp. 278-279, ênfase do autor)

Imbuídos dessa ressalva quanto à amplitude conceitual da tríade jakobsoniana, busca-se agora exemplificar e analisar os possíveis desdobramentos daquilo que Garcia aponta como “relação com a tradução” na obra do poeta modernista. Como corpus de análise, escolhemos a primeira obra poética do autor, *Pau-Brasil* (1925), e um dos seus últimos poemas publicados em vida, “O escaravelho de ouro” (1946).

Pau Brasil: a Epopeia Experimental

Em resposta à ideia de poesia de exportação, preconizada no seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, datado de 1924, Oswald de Andrade lança no ano seguinte, em Paris, seu livro de estreia como poeta. O mote “poesia de exportação”, portanto, não somente está sugerido no título do livro, *Pau Brasil* (1925) – uma referência ao primeiro produto brasileiro a ser exportado –

, como parece ser performatizado no próprio ato da publicação do volume no exterior. Ao contrário da poesia de importação, que utilizava não apenas a técnica, mas as temáticas europeias, a poesia Pau-Brasil buscava manipular sua própria matéria prima (Schwartz 1998, p. 60), ou seja, questões propriamente brasileiras, por meio de uma técnica vanguardista particular, embora em sintonia com as vanguardas europeias.

Pode-se conceber a obra *Pau Brasil* como um elo entre os dois manifestos, *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928), uma vez que essa dá forma a uma poética previamente anunciada, no caso do primeiro, e prenuncia, em termos de técnica de criação (apropriação/devoração crítica), o que seria reivindicado para além da esfera estética, vale lembrar, no *Manifesto Antropófago*. Procedimentos de apropriação similares àquele do afamado fragmento “Tupy, or not tupy that is the question” permeiam, como veremos, essa primeira obra poética oswaldiana.

A fortuna crítica de Oswald de Andrade conta com trabalhos primorosos dedicados à obra *Pau Brasil*, e, por conseguinte, à temática da apropriação textual, técnica de criação que, vale ressaltar, ecoa de modo inequívoco no objeto em questão. A pesquisadora Maria Augusta Fonseca, por exemplo, propõe uma leitura de *Pau-Brasil* como “uma variante do gênero épico”, uma vez evidenciados “seu caráter narrativo e o resgate que faz da história do país” (Fonseca 2004, p. 121). Para além dessas evidências, de ordem temática e tipológica, a obra *Pau-Brasil*, prossegue a pesquisadora, pode ser aproximada, em termos de estrutura, à epopeia; e que Oswald, para estruturá-la, teria se apropriado/emulado a obra *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões:

Mesmo considerando a porosidade do gênero dominante [em *Pau-Brasil*], é possível afirmar que, ao estruturar a obra, Oswald seguiu parâmetros da epopeia camoniana, subvertendo marcas formais. Neste sentido, observa-se que *Pau-Brasil* está dividido em nove (e não dez) cantos, dispostos em blocos desiguais quanto ao número de

poemas em cada um deles. Tal procedimento confere ao conjunto épico certo aspecto de desalinho, de imperfeição, como variante do modelo. [...] Considerada a epopeia camoniana como um padrão, é possível identificar em *Pau-Brasil* marcas estruturais substantivas: proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo. (Fonseca 2004, p. 125)

Com relação à temática, se a parte da narração na obra *Os Lusíadas* está centrada na jornada heroica dos desbravadores portugueses, *Pau-Brasil* também pode tomar a temática da viagem (Schwartz 1998, p. 56) como uma chave de leitura, uma vez que propõe ao seu leitor uma espécie de jornada tanto temporal, ao percorrer de modo não regular os 424 anos que separam o Descobrimento do Brasil da publicação da obra, como também espacial, haja vista que procura abarcar diferentes partes do território nacional, como atesta a temática/título de diversos poemas: “ouro preto”, “sabará” “fernando de noronha”, “recife”, “versos bahianos” e “noite no rio”.

Se a escolha da forma composicional nos remete à épica camoniana, reflete ainda Fonseca (2004 pp. 123-124), ao inscrever a palavra “cancioneiro” na página de abertura de sua obra,¹ Oswald nos dá indícios de que também se apropriara de procedimentos do trovadorismo medieval europeu, a fim de engendrar no contexto do modernismo brasileiro proposição parecida àquela dessa corrente estética que, a saber, era reafirmar a existência de línguas românicas tidas como incultas. Nesse sentido, ao priorizar os falares do povo brasileiro como o estilo da linguagem em *Pau-Brasil*, Oswald se apropria também daquela poética. Como se sabe, a estética modernista brasileira anunciada pelo *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* preconizava o uso do português falado no Brasil, cada vez mais distante da variante do colonizador. Nos termos do *Manifesto*: “A língua sem

1. Cancioneiro de Oswald de Andrade prefaciado por Paulo Prado *Illuminado por Tarsila* 1925.

arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”.

Haveria, portanto, na composição de *Pau Brasil* um movimento duplo e simultâneo de apropriação, ou seja, na medida em que sua estrutura e temática emulam a epopeia camoniana, também o seu estilo buscou engendrar pressupostos artístico-ideológicos do trovadorismo medieval. Ademais, como veremos, para além dessa apropriação/emulação de uma obra e de poéticas clássicas da literatura mundial em seu nível macro, ou seja, a apropriação do que poderíamos conceber como textos ou poéticas que se condensam em signo literário (tradição), Oswald também se apropria de material textual em seu nível micro, quer dizer, rearranja em poemas textos históricos do período do Descobrimento.

É precisamente a essa prática de apropriação em nível micro que Garcia faz referência. Trata-se dos poemas inseridos no primeiro bloco temático da obra. Sob o título “História do Brasil”, esse bloco apresenta uma série de poemas dispostos sob cabeçalhos com o nome de personagens históricos (cronistas, viajantes, religiosos etc.) cujos textos serviram de base para a sua composição: “Pero Vaz Caminha”, “Guandavo”, “O capuchinho Claude D’Abbeville”, “Frei Vicente do Salvador”, “Fernão Dias Paes”, “Frei Manuel Calado”, “J.M.P.S. (da cidade do porto)” e “Príncipe Dom Pedro”. É nesse bloco que o poeta-historiador, por meio da apropriação de documentos históricos, engendra novas perspectivas de leitura, não estritamente dos documentos apropriados, mas da narrativa histórica predominante naquele contexto, pautada na perspectiva do homem europeu dito civilizado.

A técnica de criação dos poemas ali apresentados é, como veremos, bastante complexa. Oswald se apropria desse material textual histórico, por meio de recortes e colagens, e o rerepresenta em forma de poemas. A autoria dos textos apropriados, como dissemos, está explicitada nos cabeçalhos que precedem as séries de micro-poemas. A chave de leitura desses poemas parece estar nos títulos a eles atribuídos, que

se revelam bastante irônicos na relação que estabelecem com os recortes-colagens dos textos apropriados. É pela escolha dos títulos que o poeta se insere e desvirtua o discurso alheio apresentado, criando perspectivas outras de apreensão dos fenômenos históricos descritos pelos materiais textuais apropriados.

Carta de Pero Vaz de Caminha

PERO VAZ CAMINHA

[...] Alli andavam entre elles **tres ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos mui pretos, compridos pelas espadauas, e suas vergonhas tão altas e tão saradinhas, e tão limpas de cabelleiras, que de as nós muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha.** [...]

as meninas da gare
Eram três ou quatro moças bem moças e
[bem gentis]
Com cabellos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha

Histoire de la mission des pères capucins en l'isle de Marignan et terres circonvoisines

O CAPUCHINHO CLAUDE D'ABBEVILLE

Les femmes n'ont point la leure percée, mais en recompense elles ont les aureilles efrangement **trouées**, & mettent dedas les trous, des rouleaux de bois gros comme le pouce & long enuiron comme le doigt : Et bien que cela leur allonge merueilleusement les aureilles, fi eft-ce qu'**elles** prennent autant de plaifir à porter ces beaux pendans, & **s'effiment auffi braues auec ces rouleaux de bois, que font les Dames de par deça auec leur groffes perles & riches Diamans.** (p. 269)

a moda
Les femmes n'ont point la lèvre percée
Mais en récompense
Elles ont les oreilles trouées
Et elles s'estiment aussi braves
Avec des rouleaux de bois dedans les trous
Que font les dames de pardeça
Avec leurs grosses et riches diamants

Definição da amizade, seu aumento no tempo da felicidade e diminuição total no da desgraça... **J.M.P.S. (da cidade do porto)**

[...] Esta incoerência motivou *vício na fala*
vender-se um pote de água por Para dizerem milho dizem mio
duas patacas, 640 réis, quando o Para melhor dizem mió
Príncipe regente nosso senhor ali Para pior pió
chegou com a sua corte, e agora Para telha dizem teia
é que o mesmo senhor mandou Para telhado dizem teiado
meter água em abundância. E vão fazendo telhados
O vício na fala é nos nomes seguintes: **Para dizerem milho dizem mio; para melhor dizem mió; para pior pió; para telha dizem teia; para telhado dizem teiado;** para melhorar dizem miorá; etc, etc, etc.

Note-se que em “O Capuchinho Claude D’Abbeville”, o fato de o poema estar em língua francesa, reitera a técnica de composição observada em “Pero Vaz Caminha”: apropriação por meio de recortes e colagens do texto matriz, inserção de título (em português, vale ressaltar) e, finalmente, inscrição de novas perspectivas de leitura no limiar entre os recortes e o título atribuído. “J.M.P.S. (da cidade do porto)”, por sua vez, por mais que pareça um poema autônomo, independente do seu texto matricial, compõe o bloco “História do Brasil”, reafirmando, talvez, a intenção por parte de Oswald de dar a ver seus mecanismos de apropriação/criação.

Ressalta-se nesse processo de poetização histórica oswaldiana, que o texto matriz não é apenas descolado do seu contexto e trazido àquele do poeta, mas, com efeito, tem sua significância (perspectiva) perturbada e transformada. Ao analisar os procedimentos utilizados por Oswald para compor os poemas da série “Pero Vaz Caminha”, Schwartz avança uma aproximação à personagem borgeana Pierre Menard. Se para o fictício Menard as distâncias temporal e geográfica frustraram seu intento – uma vez que, embora tivesse logrado (re)criar

fragmentos da obra de Cervantes, este não seria capaz de controlar sua leitura no novo contexto de recepção –, para o real Oswald de Andrade fora precisamente a compreensão dessa distância contextual intransponível e desejável que lhe permitiu poetizar a história a contrapelo. Na elaboração de Schwartz:

Quatro poemas extraídos da carta de Pero Vaz de Caminha inauguram o livro. Oswald transcreve literalmente fragmentos do texto do escrivão português. Não há uma única palavra que não pertença ao famoso diário. Estamos frente a um precursor de Pierre Menard de Borges? Qual é o propósito? Trata-se sem dúvida de uma *releitura* intencional da história do Brasil. A mesma distância geográfica que provocara em Oswald o efeito brechtiano de *verfremdung* opera-se agora com a distância temporal do texto reescrito (ou melhor, transcrito) quatro séculos mais tarde. (Schwartz 1998, p. 57)

Nesse sentido, a conclusão a que chega o narrador borgeano: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)” (Borges 1939[2011 p. 50]), parece ser, com efeito, o mesmo pensamento que orienta nosso poeta modernista na sua poetização/recriação dos textos históricos apropriados. É precisamente pela ambigüidade impressa pelo tempo, acrescida de toda a ironia e irreverência tipicamente oswaldiana ao manipular/poetizar o material matricial, acrescentando-lhe títulos, que se pode realizar essa leitura totalmente antagônica dos textos apropriados.

Ainda que Garcia não relacione a prática tradutória per se (interliguística) à práxis poética oswaldiana, muito provavelmente pelo fato de ser essa faceta do autor pouco explorada, adentraremos aqui essa discussão a fim de contrastá-la aos outros modos de tradução ressaltados pela pesquisadora.

Fonseca (2004, p. 126) localiza na obra *Pau Brasil* um poema que, possivelmente, seria o resultado de um procedimento de tradução executado pelo próprio autor

modernista. Trata-se do poema “contrabando”, último texto poético inserido na série “Lloyde Brasileiro”, que encerra a obra. Na leitura da pesquisadora, o poema em questão performatiza no texto a temática explicitada no título, uma vez que “Oswald transformou um poema de H. Heine em matéria viva de seu cancionário modernista, procedendo de fato a um complexo ‘contrabando’ poético, coerente com a proposta de seu canto” (ibid., p. 139). Trata-se do movimento de apropriação de versos inseridos no Caput II do longo poema “Deutschland, ein Wintermärchen” [Alemanha, um conto de Inverno] (1844) de Heinrich Heine [1797-1856]:

Deutschland, ein Wintermärchen

CAPUT II

Während die Kleine von Himmelslust Getrillert und musiziert, Ward von den preussischen Douaniers Mein Koffer visitieret.	<i>contrabando</i> Os alfandegueiros de Santos Examinaram minhas malas Minhas roupas Mas se esqueceram de ver
Beschneuffelten alles, kramten herum In Hemden, Hosen, Schnupftuechern; Sie suchten nach Spitzen, nach Bijouterien, Auch nach verbotenen Buechern.	Que eu trazia no coração Uma saudade feliz De Paris
Ihr Toren, die ihr im Koffer sucht! Hier werdet ihr nichts entdecken! Die Konterbande, die mit mir reist, Die hab ich im Kopfe stecken. [...]	

Não se sabe ao certo a origem do texto matricial de que se valera Oswald ao compor o (seu?) poema “contrabando”. O acesso a essa obra de Heine, pode-se cogitar, teria sido

possibilitado, muito provavelmente, por vias indiretas, intermediado pela tradução francesa, inglesa ou espanhola, línguas com as quais Oswald era familiar, uma vez que à época ainda não havia uma tradução ao português. Fonseca (2004, p. 138) ressalta compreender esse movimento de incorporação/evocação não anunciada do poeta alemão como um modo de se mostrar aberto à influência, tanto de obras alheias como de técnicas vanguardistas de criação artística, numa busca de diálogo com outras poéticas, procedimento que parece se estender à obra *Pau Brasil* como um todo.

Quanto ao que compreende como tradução intersemiótica, Garcia parece fazer referência, na relação que estabelece entre a poética oswaldiana e o conceito de Jakobson, não precisamente à transmutação de uma obra específica entre sistemas sígnicos distintos, ou seja, a reescrita/re-significação por meio do sistema sígnico verbal (poesia) de signos não verbais (de uma obra cubista). Na sua elaboração crítica: “releitura de movimentos vanguardistas europeus, como o cubismo (tradução intersemiótica)”, a pesquisadora parece sugerir a incorporação de procedimentos típicos da técnica de composição cubista na construção imagética da poesia oswaldiana, assim como já o observara Haroldo de Campos ao analisar o poema “ditirambo”:

[...] o real transposto em imagens é, ademais, reordenado por nexos imprevistos, pelo mesmo processo de singularização com que, num quadro cubista, uma figura reduzida ao detalhe ampliado de um olho é avizinhada de uma carta de baralho ou do bojo de uma guitarra. Uma coisa toma o lugar sintático da outra, o efeito é tomado pela causa eficiente, a parte pelo todo etc. (Campos 1966[1971, p. 43])

Para além dessa apropriação/transmutação de preceitos plástico-sintáticos entre sistemas sígnicos distintos, pode-se verificar, na obra oswaldiana, a transmutação de pinturas específicas para o domínio sígnico da linguagem poética, o que poderia ser compreendido como uma espécie de éfrase.

No seu artigo “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar”, Jorge Schwartz reconhece essa relação, ainda que em outros termos, entre certas obras da artista e o poema “atelier”, inserido na seção “Postes da Light” em *Pau Brasil*:

atelier

Caipirinha vestida por Poiret
A preguiça paulista reside nos teus olhos
Que não viram Paris nem Piccadilly
Nem as exclamações dos homens
Em Sevilha
À tua passagem entre brincos

Locomotivas e bichos nacionais
Geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pátio
Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon
Cortada
Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus
Fordes
Viadutos
Um cheiro de café
No silêncio emoldurado

Segundo Schwartz (2013, p. 24), os versos “Locomotivas e bichos nacionais/ Geometrizam as atmosferas nítidas” podem ser relacionados à “flora e a fauna brasileiras [que] surgem no bestiário naïf” da pintura de Tarsila, observadas, por exemplo, nas obras *Morro da Favela* (1924), *A Cuca* (1924), *Vendedor de frutas* (1925) e *A família* (1925). Thiago Virava (2018, p. 408), ao expandir a leitura de Schwartz, relaciona, ainda, a última estrofe às pinturas *E.F.C.B* (1924) e *São Paulo (Gazo)* (1924). A estrofe, entretanto, que exemplificaria talvez com mais justeza, tendo em vista a elaboração jakobsoniana, ainda que apareça

nos manuscritos, como nos mostra Maria Eugênia Boaventura (*apud* Virava 2018, p. 409), não chegou a compor a versão final do poema. Trata-se de uma referência à obra *A negra* (1923):

A emoção
Desta negra gigante
Polida
Lustrosa
Como uma bola de bilhar

Canibalizar o escaravelho e criptografar a cosmovisão

Procedimentos similares de apropriação podem ser observados também em um dos últimos poemas longos escritos por Oswald de Andrade. Publicado pela primeira vez na *Revista Acadêmica* em 1947, o poema longo “O escaravelho de ouro” foi incorporado à segunda edição da obra *Poesias Reunidas* (1966) organizada e prefaciada por Haroldo de Campos. O crítico reconhece, já no título do poema, a alusão ao conto “The gold bug” (1843) do escritor americano Edgar Allan Poe [1809-1849], cuja tradução para a língua portuguesa, vale lembrar, tem título homônimo àquele do poema. Ainda para Haroldo de Campos, a leitura desse poema afigura a tentativa, por parte do poeta modernista, de uma revisão crítica sobre si. Num movimento em que o autor cifra o (auto)biografema de modo a decifrar a experiência coletiva:

“O Escaravelho de Ouro”, cujo título contém uma evidente alusão ao inseto criptográfico do célebre conto de Edgar Allan Poe. É uma espécie de mensagem cifrada do poeta quase sexagenário à filha criança do seu último casamento. Dirigindo-se a ela, o poeta procura adivinhar-lhe o futuro à luz de sua própria experiência de vida (...), mas, no fundo, retorna sobre si mesmo, faz o seu memorial de poeta “compromissado com a liberdade”, meditando sobre a marginalização do artista num mundo dominado por valorações mercantilistas e esquemas dogmáticos. (Campos 1966[1971, p. 56])

Referências ao conto podem ser aventadas já no início do longo poema oswaldiano. Há na narrativa, como veremos, uma passagem em que a personagem William Legrand desenha, em uma espécie de pergaminho, o inseto por ele encontrado para que o narrador o analise. Ao perceber que o esboço se assemelhava a um crânio humano, o narrador critica a habilidade artística do amigo, pelo fato de não enxergar as antenas (título do micro-poema oswaldiano) no esboço apresentado. Há também uma passagem em que Júpiter, o criado de Legrand, é enviado à cidade a fim de convocar o narrador, em nome do seu patrão. Nessa ocasião, o criado relata ao narrador a instabilidade psíquica do mestre (episódio que pode ser associado às primeiras duas estrofes). Pode-se ainda relacionar o socioleto marcado na fala da personagem Júpiter à marca da fala infantil associada à criança (filha) no penúltimo verso (*Tata! É meu!*):

“The gold bug”

[...]

I presume you will call the bug **scarabaeus caput hominis**, or something of that kind – there are many titles in the Natural Histories. But where are the **antennae** you spoke of?”

antena

“The **antennae!**” said Legrand, who seemed to be getting unaccountably warm upon the subject; “I am sure you must see the **antennae**. I made them as distinct as they are in the original insect, and I presume that is sufficient.”

Aqui todos bem

E aí?

Pega o coleóptero pentâmero

Lamelicórneo

Escarabídeo de negro marfim

[...]

Quem foi que te pegou?

“Well, Jup,” said I, “what is the matter now? – **how is your master?**”

Tata! É meu!

O bisantino escaravelho

“Why, to speak de troof, massa, him **not so berry well as mought be.**”

“**Not well!** I am truly sorry to hear it. What does he complain of?”

O conto romântico em questão, vale ressaltar, explicita um traço característico observável na obra de Edgar Allan Poe: o embate entre sobrenatural e lógico. Essa dicotomia é experimentada pelo narrador que, ao entrar em contato com a cosmovisão das personagens, Legrand e Júpiter, encontra duas possibilidades distintas para explicar o evento narrado (a descoberta de um tesouro pirata enterrado). Para Júpiter, uma espécie de mau agouro recai sobre seu mestre, comprometendo-lhe a sanidade, quando este é picado pelo escaravelho. Em oposição à superstição do criado, a personagem Legrand, já na última parte do conto, esclarece ao narrador que o favorecimento da casualidade e o emprego da lógica, em especial sua habilidade para decifrar criptogramas, permitiram-lhes desenterrar o tesouro. Vera Maria Chalmers identifica na composição do poema oswaldiano movimento similar ao conto de Poe:

Na narrativa de Poe, como no poema de Oswald de Andrade, o trabalho de escavação do sentido das palavras traz à tona a sua significação oculta. A leitura é como a nova vida do texto, uma espécie de renascimento do que estava morto na escrita, como o tesouro desenterrado na ilha do pirata. O ouro da significação é o amor, objeto oculto perseguido pelo acaso objetivo. O legado do poema “O escaravelho de ouro” é a criação mitopoética, fruto da ansiedade ancestral, resultado de um rompimento ambíguo com o sobrenatural. (Chalmers 1986[2012, p. 103])

Haveria, portanto, uma apropriação do poeta modernista tanto de elementos temáticos inseridos no conto de Poe, como do embate (sobrenatural/lógico) que subjaz a narrativa. Esse embate parece se manifestar também, de modo similar, no micro-poema “a família do burrinho”, em que Oswald, ao se apropriar de textos bíblicos e remontá-los com colagens de acontecimentos históricos e discussões de ordem ideológica, como a luta de classes, funde as fronteiras temporais reiterando a relação entre o mítico e o lógico/observável, no sentido de que se poderia apreender, mesmo na narrativa bíblica, a lógica da opressão, que não se explicaria exclusivamente pelo sobrenatural, senão pela lógica do poder.

O nascimento de Jesus Cristo (Lc. 2.1-7) *a família do burrinho*

Naqueles dias, foi publicado um decreto de César Augusto, convocando toda a população do império para recensear-se.

Este, o primeiro recenseamento, foi feito quando Quirino era governador da Síria.

Todos iam alistar-se, cada um à sua própria cidade.

José também subiu da Galileia, da cidade de Nazaré, para a Judeia, à cidade de Davi, chamada Belém, por ser ele da casa e família de Davi, a fim de alistar-se com Maria, sua esposa, que estava grávida.

Estando eles ali, aconteceu completarem-se-lhe os dias, e ela deu à luz o seu filho primogênito, enfaixou-o e o deitou numa manjedoura, porque não havia lugar para eles na hospedaria.

A fuga para o Egito (Mt. 2.13-18)

Tendo eles partido, eis que apareceu um anjo do Senhor a José, em sonho, e disse: Dispõe-te, toma o menino e sua mãe, foge para o Egito e permanece lá até que eu te avise; porque Herodes há de procurar o menino para matar.

Tendo eles partido, eis que apareceu um anjo do Senhor a José, em sonho, e disse: Dispõe-te, toma o menino e sua mãe, foge para o Egito e permanece lá até que eu te avise; porque Herodes há de procurar o menino para matar.

— Vamos Joseph fugir
— Para onde Maria ir
Joseph (jocosos) — shall go to
Jundi-ai ai!

— Depressa! Sela o Mangarito
Vamos com o vento Sul
Onde serei cesariada?

— No presepe
— Tenho medo da vaca
— Não chores darling! (terno)
Sweepstake de Deus!

Maria — Cai na ilegalidade
Porque modéstia à parte
Trago uma trindade no ventre
Nesse tempo não havia ainda
as irmãs Dione

Algumas palavras de inglês
conhecendo

A família sagrada partiu
Sem saudades levar
Para as bandas do mar
Vermelho

Na poeira da madrugada
Cruzou um olival
O escaravelho

— Quantas dracmas serão
precisas?

Exclamou o castiço esposo
Para esta viagem em torno da
lei do mundo

Estamos no século III ou IV da
fundação

De Roma

E só tenho «argent de poche»

Dispondo-se ele, tomou de noite
o menino e sua mãe e partiu para o
Egito;
e lá ficou até a morte de Herodes, para
que se cumprisse o que fora dito pelo
Senhor, por intermédio do profeta:
Do Egito chamei o meu Filho.

— Não vá faltar Joseph
— Na verdade Deus ajuda...
(Os ricos)
— Sonhei que os serafins
Estão bordando uma estrela surda
Para Herodes não ver
Quero reis magos
Trenzinho e monjolo
E o retrato de Shirley Temple
Porque o menino vem
Este mundo salvar
O vento distribuía algodão pelos
açudes
Joseph espancou o burrinho
E riu
— Belo mundo ele vem salvar!
(Já havia naquele tempo
Pouco leite para os bebês)
— Se faltar numerário
Eu carrego na centena do
Mangarito
E dou um viva ao faraó Hitler...
(Antes que ele faça comige
O Progrom que fez com Moisés)
— Oportunista! gritou uma nuvem
Joseph fingiu que não ouvia
— A vida é um buraco
Enquanto não vier Maria
A socialização
Dos meios de produção
— Besta! gritou um anjo
São José seguiu pensando
Que os anjos geralmente são
reacionários
E as nuvens provocadoras

Nota-se, novamente, o movimento de dupla apropriação: aquela no seu nível macro (o conto de Poe) e outra no nível micro (a fusão das passagens bíblicas que narram o nascimento de Jesus Cristo e a fuga da santa família para o Egito).

Há, também, no “Escaravelho de ouro” oswaldiano, um poema-fragmento em que o poeta modernista faz referência ao quadro *O enigma de um dia*² (1914) do pintor metafísico italiano Giorgio De Chirico [1888-1978]. O quadro aludido, vale lembrar, pertencia ao próprio poeta e fora adquirido em Paris no ano de 1924, como atesta o seguinte fragmento do seu livro de memórias:

Fito nas paredes do living espaçoso as minhas altivas bandeiras. São os quadros, as obras-primas da pintura modernade que breve vou me desfazer. São os estandares levantados na guerra que foi a minha vida. Um grande Chirico de 1914, da série *Piazze d'Italia*, onde se vê uma torre, um pequeno trem de ferro e dois homens minúsculos na solidão da praça onde se ergue uma estátua vestida de negro. É um dos quadros que criaram em Paris o Surrealismo. Chamam-no *L'Enigme d'une journée*. Há também, em azul, a obra-prima de Tarsila, *O sono*. (Andrade apud Chalmers 1986[2012, p. 88])

A leitura do poema-fragmento apresenta duas referências explícitas à obra de Giorgio De Chirico, a começar pelo seu título, no qual a palavra “páscoa” poderia ser interpretada como

-
2. Há uma imprecisão quanto ao título do quadro. Segundo Vera Chalmers, seu título correto é *O enigma de uma tarde de outono* (1911), ainda que apareça no catálogo de obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) com o título de *O enigma de um dia*, datado de 1914; óleo sobre tela, 83 x 130 cm. Doação F. Matarazzo Sobrinho. A confusão se deu, provavelmente, pelo fato de haver outro quadro em que a mesma estátua afigurada no primeiro aparece de perfil: *O enigma de um dia*, datado de 1914; óleo sobre tela 185,5 x 139,7 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. Doação de James Thrall Soby (Chalmers 1986[2012, p. 89]).

título de uma obra hipotética do pintor. Já no seu corpo, Oswald inscreve a mesma imagem, a da estátua do físico, que aparece em primeiro plano no quadro do pintor italiano. Trata-se do monumento ao físico Giovanni Battista Botero erigido na Piazza IV Marzo na cidade de Turim.

páscoa de giorgio de chirico

Quando te debruçares
Sobre a lívida ambiguidade
Nada será interrompido
Não estremecerá a estátua do físico
Nem a sacra estupidez
Nem a miragem
Nem a fraternidade ansiosa

Ninguém quis comprar o poeta

Vera Maria Chalmers, ao contrastar as duas obras, afirma que tanto o quadro quanto o poema-fragmento oswaldiano partilham um “sentimento mórbido de separação e de perda” (*ibid.* p. 87). Ainda na elaboração crítica da pesquisadora, “a relação amorosa [de Oswald] com a arte cria outro objeto solidário ao original” (*ibid.* p. 93). Nesse sentido, podemos compreender a alusão do poema ao quadro do pintor italiano como uma apropriação da temática metafísica deste, ou seja, um reaproveitamento desse signo plástico a fim de criptografar sua experiência pessoal de ostracismo em imagem poética.

Aqui, diferentemente da aproximação entre a estrofe-rascunho e o quadro *A negra* (1923), o poeta modernista não apenas descreve o quadro aludido, senão se apropria da sua temática para inserir novos elementos de sentido, no que poderíamos chamar de éfrase da apropriação. Além disso, se analisarmos o longo poema em completude, notaremos que essa estética surrealista parece vazar o quadro-fragmento e inundar o resto do poema.

Tradução, reprodução e deformação (em todas as línguas)

Não é fácil encontrar, na obra de Oswald de Andrade, reflexões ou problematizações acerca da prática tradutória, seja ela técnica ou metafórica. Há, entretanto, na folha de rosto da edição original do romance *Serafim Ponte Grande* (1933), uma referência ao ato tradutório que nos permite fazer ilações sobre a visão do autor a respeito dessa prática. Muito provavelmente em resposta provocativa à indicação de *copyright* na página anterior, Oswald escreve: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”. Formulação parecida pode ser encontrada na sua troca de correspondência com o tradutor americano de línguas românicas Samuel Putnam: “Você está naturalmente e oficialmente autorizado a fazer o que quiser com toda a minha obra, traduzir, reproduzir, criticar etc., etc.”.³

Note-se que Oswald parece não se mostrar consumido pelo resultado ou pormenores das referidas práticas de reescrita da sua obra (tradução, reprodução ou mesmo deformação). Note-se, ainda, que esta última (deforma[ção] em todas as línguas) parece autorizar práticas/apropriações mais criativas da sua obra, numa expansão do que se autoriza anteriormente (traduzir e reproduzir), ou seja, tanto à prática de tradução como de reprodução, nesse sentido, poder-se-ia associar a ideia de deformação.

Curiosamente, há nessa elaboração uma tríade, que poderíamos, não sem ressalvas e nos valendo de licença crítica, sobrepor à tríade de Jakobson. Nessa nova perspectiva de análise, não mais se tentaria compreender essa multiplicidade de procedimentos de apropriação na poética oswaldiana como

3. Carta depositada no acervo de Oswald de Andrade no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) que fica no Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Campinas. Código de referência: BR UNICAMP IEL/CEDAE OA 02 1 00125

práticas tradutórias em si, haja vista que aos produtos que resultam de tais procedimentos – mesmo no caso específico do poema “contrabando”, em que se poderia vislumbrar a prática da tradução no seu sentido técnico (interlinguística) – não parece justa a classificação de textos traduzidos, ainda que seus processos de criação possam ser aproximados àqueles implicados na prática tradutória.

Se aplicada à práxis poética oswaldiana, verificar-se-á que essa possibilidade triádica de apropriação (traduzir, reproduzir e deformar) geralmente se dá de modo simultâneo, ou seja, ao se apropriar de textos/obras matriciais, o poeta se reserva o direito de traduzi-los (“contrabando”) ou reproduzi-los (“História do Brasil”, “a família do burrinho”, “páscoa de giorgio de chirico”) visando, sobretudo, deformá-los. O mote “fazer o que quiser com a minha obra”, por sua vez, também poderia ser associado ao processo de deformação, em nível macro, das obras *Os lusíadas* e “The gold bug”, uma vez que Oswald as ressignifica em novas obras/corpos textuais. Nesse sentido, talvez pudéssemos compreender os resultados dessa mobilização simultânea de procedimentos de apropriação e ressignificação, tanto no nível micro como macro, como a materialização (prática) de uma poética antropofágica.

Como tentamos demonstrar, tais procedimentos reconhecíveis na poética oswaldiana não são observados exclusivamente na sua práxis poética inicial, senão mobilizados pelo autor ao longo da sua obra poética, não sendo, portanto, apenas um laboratório de escrita para um escritor aspirante. Ademais, a tríade jakobsoniana, escolhida por Garcia como constructo para abordar a obra do autor, ainda que se mostre pertinente, haja vista que, pela sua amplitude conceitual, parece abarcar os múltiplos procedimentos de apropriação literária de que se vale Oswald (intertextualidade, paródia, colagem, éfrase etc.), resulta, de certa forma, imprecisa, uma vez que, já na sua idealização, como ressalta Pym, emprega o termo tradução no seu sentido metafórico, não técnico.

À guisa de conclusão, ressalta-se, ainda, que o conceito/metáfora da antropofagia, embora deva ser compreendido como uma reelaboração de Pau-Brasil, aproxima-se mais de um pensamento filosófico do que de procedimentos puramente estéticos. Tais procedimentos de apropriação textual (tradução, reprodução e deformação), preconizados no *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e materializados na obra *Pau-Brasil*, muito provavelmente suscitarão em Oswald a necessidade de uma (re)elaboração mais puramente filosófica, no seu segundo *Manifesto*, daquelas ideias já contidas no primeiro. Nesse sentido, os exemplos de apropriação aqui elencados parecem atestar que, independente da atualização metafórico-conceitual de Pau-Brasil para Antropofagia, os procedimentos literários mobilizados pelo autor modernista, de certo modo, conservaram-se ao longo da sua trajetória poética.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, O. (1971). *Obras completas [por] Oswald de Andrade (poesias reunidas)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1928[1975]). “Manifesto Antropófago.” *Revista de Antropofagia*. São Paulo: Abril.
- _____. (1933[2007]). *Serafim Ponte Grande / Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo.
- _____. (1924[2011]) “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, in: ROCHA, J. C. e RUFFINELLI, J. (eds.) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, pp. 21-25.
- BORGES, J. L. (1939[2011]). *Ficciones*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 40-53.
- CAMPOS, H. (1966[1971]). “Uma poética da radicalidade”, in: ANDRADE, O. *Obras completas [por] Oswald de Andrade (poesias reunidas)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 9-59.

- CHALMERS, V. M. (1986[2012]) “Passagem do inferno”, in: *O santeiro do Mangue e outros poemas / Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, pp. 81-103.
- FONSECA, M. A. (2003-2004). “Taí: é e não é – cancionista Pau Brasil.” *Literatura e Sociedade*, nº 7, pp. 120-145. São Paulo: USP. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25416>. Acesso em: 25/05/2020.
- GARCIA, M. (2015). “Tinha uma tradução no meio do caminho.” *non plus*, nº 7, p. 43-53. São Paulo: USP. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/107287>. Acesso em: 02/06/2020.
- HEINE, H. (1844[2011]). *Alemanha: um conto de inverno*. Trad. Romero Freitas e Georg Wink. Belo Horizonte: Crisálida.
- MANFIO, Diléia Zanotto (1992). *Poesias reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*.
- POE, E. A. (1843). “The Gold-Bug”, in: POE, Edgar Allan. *Tales*. Nova York: Wiley and Putnam. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/tales/goldbgc.htm>. Acesso em: 20/07/2020
- PYM, A. (2010[2017]). *Explorando as teorias da tradução*. Trad. R. B. de Faveri, C. B. de Faveri, J. Steil. São Paulo: Perspectiva.
- SCHWARTZ, J. (1998). “Um Brasil em tom menor: Pau-Brasil e Antropofagia.” *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, vol. 24, nº 47, pp. 53-65. Lima: Berkely. Disponível em: www.jstor.org/stable/4530964. Acesso em: 12/07/2020.
- _____. (2013) “Tarsila e Oswald na sábia preguiça solar”, in: *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. (2018). *Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes visuais no Brasil (1915-1945)*. Tese de Doutorado em Artes Visuais. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP.

WALLACE STEVENS E O USO DE GÊNEROS PICTÓRICOS: AS *NATUREZAS-MORTAS*

Alessandro Palermo Funari

*The power of literature is that in describing the world it
creates what it describes.*

Wallace Stevens

*Há desses acertos maravilhosos. Quem conhece o solo e o
subsolo da vida, sabe muito bem que um trecho de muro,
um banco, um tapete, um guarda-chuva, são ricos de
ideias ou de sentimentos, quando nós também o somos, e
que as reflexões de parceria entre os homens e as coisas
compõem um dos mais interessantes fenômenos da terra.*

Machado de Assis, *Quincas Borba*, 1892

São diversos os vieses que a crítica costuma usar para abordar a obra daquele que não raro é apontado como um dos maiores poetas estadunidenses do século XX, Wallace Stevens [1879-1955]. Estudos sobre as imagens inesperadas e diferentes simbolismos empregados pelo poeta abundam (ainda que essas discussões, comumente apartadas dos aspectos formais de sua poesia, pareçam ser a face mais inessencial de sua poesia, em nossa opinião); há também análises acerca de sua sintaxe inusitada, de seu uso de som e controle rítmico precisos e de suas fontes referenciais e alusivas (Verlaine, Mallarmé,

Laforgue, Whitman, Shakespeare, Wordsworth, Shelley, Dante e até Camões, entre outros, compõem o caldeirão cultural de Stevens). Além desses, outro aspecto de sua escrita é igualmente alvo de escrutínio: a relação da obra do poeta modernista com a arte pictórica.

Começar a tecer tal relação não requer um esforço muito extenuado: o próprio poeta, em 1951, ministrou uma palestra intitulada “Relations between Poetry and Painting” [Relações entre Poesia e Pintura] no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), onde explorou paralelos entre poesia e pintura a partir de adágios aplicáveis a ambas as formas artísticas. Ao final de sua apresentação, defendeu que, uma vez que estavam vivendo em uma era de descrença [*age of disbelief*], a arte funcionaria como uma compensação ao que a humanidade havia perdido, a imaginação agora reinando suprema onde antes a fé ocupava tal espaço: caberia então à poesia e à pintura, formas artísticas que operam entre a imaginação e a realidade, assumirem seu papel profético e tornarem-se uma “afirmação vital do ‘eu’ em um mundo em que nada nos resta além do ‘eu’, se é que isso nos resta” (Stevens 1951, p. 171).¹ Mesmo antes dessa fala – e de forma mais direta que uma palestra recheada de citações e referências por vezes herméticas – Stevens já confessara, em carta pessoal: “presto tanta atenção aos pintores quanto aos escritores porque, exceto em termos de técnica, seus problemas são os mesmos. Eles parecem se mover na mesma direção ao mesmo tempo”² (Stevens, Holly 1996, p. 593).

Esse vínculo poesia-pintura não é, evidentemente, específico e exclusivo a Stevens, havendo nesse ramo exemplos milenares. Mas mesmo que outros poetas da mesma época também tenham escrito a partir dessa relação, a abordagem

-
1. “[V]ital assertion of self in a world where nothing but the self remains, if that remains.” (Todas as traduções subsequentes são traduções nossas.)
 2. “I pay just as much attention to painters as I do to writers because, except technically, their problems are the same. They seem to move in the same direction at the same time.”

de Stevens parece se diferenciar da dos demais. William Carlos Williams, por exemplo, outro poeta profundamente inspirado pela arte pictórica, geralmente escrevia poemas efrásticos em que a conexão com as pinturas era explícita. A crítica Bonnie Costello (1985 p. 66) chama a atenção para o fato de que é comum, em estudos feitos acerca da obra de Williams, destacar-se a característica do poeta de buscar uma *equivalência de efeitos* entre poema e pintura. Um breve exemplo seria o tratamento poético que Williams dá à obra Paisagem com a Queda de Ícaro, de Pieter Bruegel (datada de 1558), em poema de mesmo nome.³ O quadro aponta para uma visão aberta e profunda de uma paisagem, como seu próprio título indica.



A primeira figura que surge aos olhos é o lavrador, de um vermelho singular em comparação ao resto dos tons empregados, posicionado ao centro da tela, em primeiro plano. Ele, com seu cavalo, cava fendas na terra para o plantio que logo virá. No entanto, trata-se de um quadro que representaria o mito grego de Ícaro, e pomo-nos a buscar os céus que iluminam a cidade ao fundo pela presença de seu protagonista (o que

3. Poema incluído em *Pictures of Bruegel and other Poems*, obra de 1962 e último livro de Williams, pelo qual foi laureado postumamente com o prêmio Pulitzer.

seria natural para o tema), mas sem sucesso. Nota-se um barco, quando descemos o olhar após a varredura da parte superior da tela, e damo-nos, mais ao centro, com o que parece ser um pastor que, ao lado de suas ovelhas e cão, também busca os céus com os olhos – assim como o observador o fez há pouco –, mas com um olhar perdido. Salvo no título, o protagonista ainda está ausente. Continua a exploração da obra para realizar, por fim, a ligação entre título e conteúdo pictórico; explora-se o canto restante do quadro (não só quanto ao movimento dos olhos que a tela indica e favorece, mas também quanto à ordenação costumeira de leitura de quadros, de cima para baixo, esquerda para direita): abaixo do barco e sobre o que parece ser um pescador, distraído com seu trabalho costumeiro,⁴ um par de pernas sobre o mar, cercado de penas, revela a triste situação do protagonista e de sua húbri.

Williams refez assim a tela em palavras:

According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring

a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry

of the year was
awake tingling
near

the edge of the sea
concerned
with itself

-
4. O trabalho diário, físico, repetitivo e ligado às estações, à temporalidade da Natureza, assim como o fazem lavrador e pastor antes dele. Trabalho este diretamente oposto ao trabalho de caráter mais científico e controlador da Natureza exercido pelo criador das asas de Ícaro, seu pai Dédalo.

sweating in the sun
that melted
the wings' wax

unsignificantly
off the coast
there was

a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning⁵

Eximindo-nos de demais análises deste poema (assim como fizemos com relação ao quadro), tanto em termos sonoros quanto de sua exemplar construção sintática, vemos que Williams dispõe as informações na mesma ordenação com que vemos o conteúdo do quadro. Primeiros, nos são fornecidos autor e título (*According to Brueghel / when Icarus fell*), comunicando a quem lê o assunto do poema. Depois, Williams vê a paisagem em termos gerais, o lavrador, o campo a ser lavrado, a vivacidade de uma cena primaveril, os céus (*sweating in the sun*), e, no final, já quando o olhar se aproxima da costa, na parte inferior direita da tela (*unsignificantly / off the coast*) descreve o som inaudito – nem pescador nem pastor movem suas cabeças rumo à origem do som – da queda do protagonista (*a splash quite unnoticed*) e coloca Ícaro na mesma posição em que o observamos no quadro: visto por último, afogando-se. Williams ainda tem o cuidado de não posicionar o nome da personagem num lugar de destaque do verso, o fim, e termina seu poema com um verbo (*Icarus drowning*).⁶ Assim,

-
5. Uma tradução literal desse poema poderia ser: "De acordo com Brueghel/quando Ícaro caiu/era primavera//um fazendeiro arava/seu campo/todo o esplendor//do ano estava/desperto fervilhando/perto//da beira do mar/preocupado/consigo//suando sob o sol/que derreteria/a cera das asas//irrelevante/ na costa/houve//um ruído despercebido/ era/Ícaro se afogando"
 6. Lidando de modo ainda diferente, é possível comparar o poema que W. H. Auden (1907-1973) escreveu com relação ao mesmo quadro (*Musée des Beaux Arts*) com a abordagem de Williams. Auden se vale da tela

William Carlos Williams recriou em sua éfrase o mesmo efeito do quadro do pintor neerlandês.

Já Stevens, segue a autora (Costello 1985, p. 66), estabelece uma relação mais figurativa e conceitual entre pintura e poesia. Na mesma toada, para o crítico Glen MacLeod (1993, p. xxiii), “as relações importantes são estabelecidas no reino da teoria, não da técnica... A tradição ocidental de *ut pictura poesis* nos condicionou a esperar que analogias entre poesia e pintura estabeleçam comparações diretas entre poemas e pinturas específicas, não raro nos termos de sua iconografia ou técnica.” Desta forma, os poemas de Stevens mais comumente associados à arte pictórica – como o cubismo de *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* ou o jogo entre Picasso e surrealismo de *The Man with the Blue Guitar* – não se baseiam em quadros específicos, nem descrevem ou buscam imitar o efeito de uma obra, mas visam apropriar-se de suas técnicas formais e empregá-las em palavras; sua inspiração é oriunda menos de obras nominais e mais do que Stevens chamaria de “literatura da pintura” [*literature of painting*]: “em grande medida, os problemas dos poetas são os problemas dos pintores, e os poetas devem não raro se voltar à literatura da pintura para uma discussão de seus próprios problemas”⁷ (Stevens 1957, p. 187).

De modo a dar a ver essa relação, exploraremos a poética de Stevens em sua obra de estreia, *Harmonium* (datada de 1923), por meio da análise de um de seus poemas e sua relação com a arte pictórica desenvolvida na chamada Era de Ouro dos Países Baixos, em especial o desenvolvimento do gênero da Natureza-Morta. Vale dizer, de modo a estreitar tais laços comparativos aparentemente díspares e inócuos, que Stevens era ele próprio um orgulhoso descendente de holandeses,⁸

para, num processo de abstração, escrever sobre sofrimento e sobre como até o sofrimento dos grandes é um processo individual e solitário.

7. “To a large extent, the problems of poets are the problems of painters and poets must often turn to the literature of painting for a discussion of their own problems.”
8. Em carta à sua esposa escrita em 1909, ano de seu casamento, definiu-se como “pretty grumpy now and then... The Dutch are all like that”

tinha amplo interesse na arte e história daquele país e um extenso contato com as obras do século XVII neerlandês. Após visita ao *Metropolitan Museum of Art*, em 1912,⁹ escreveu à sua esposa Elsie (Stevens, Holly p. 176): “Meu hobby no momento é o século XVII, um período notável da história moderna. Imagine só minha grata surpresa quando me dei conta que todos os quadros do salão flamenco e do salão neerlandês eram quadros do século XVII”.¹⁰

O poema que será verificado aqui foi publicado pela primeira vez no mesmo ano de lançamento da coleção, ou seja, em 1923, e leva o título de *Floral Decorations for Bananas* (*Decorações Florais para Bananas*, na tradução).

Well, nuncle, this plainly won't do. These insolent, linear peels And sullen, hurricane shapes Won't do with your eglantine. They require something serpentine. Blunt yellow in such a room!	Bem, titio, assim não vai dar. Essas cascas insolentes, lineares E formas lamurientas de tufão Não se dão com esses leves lupinos. Precisam de algo um tanto serpentina. Amarelo cru na sala de estar!
You should have had plums tonight, In an eighteenth-century dish, And pettifogging buds, For the women of primrose and purl Each one in her decent curl. Good God! What a precious light!	Antes tivesse ameixas servido, Numa travessa oitocentista Com liliputianos brotos Para as damas de primula e pluma, Com decorosos cachos cada uma. Por Deus! Mas que precioso brilho!

(Stevens, Holly 1996, p. 146). Mais tarde, em 1942, para sua filha Holly, escreveu: “My own stubbornness and taciturn eras are straight out of Holland and I cannot change them any more than I can take off my own skin” (Stevens, Holly p. 422).

9. Ou seja, aproximadamente à época da guinada de sua poesia para uma escrita mais madura.
10. “My hobby just now is the 17th Century, a very remarkable period in modern history. Fancy my pleasure then in realizing that all pictures in the Flemish room and in the Dutch room were 17th Century pictures.”

But bananas hacked and hunched...	Mas bananas se entalham e entortam....
The table was set by an ogre,	A mesa foi posta por ogros,
His eye on an outdoor gloom	Seus olhos no escuro lá fora
And a stiff and noxious place.	E uma parte rija e nociva.
Pile the bananas on planks.	Empilhe as bananas em tábuas.
The women will be all shanks	As damas serão túbias nuas,
And bangles and slatted eyes.	Berloques e olhos delgados.

And deck the bananas in leaves	E disponha as bananas em folhas
Plucked from the Carib trees	Colhidas das matas de Antilhas,
Fibrous and dangling down,	Fibrosas e pênseis,
Oozing cantankerous gum	Jorrando gosma enticante
Out of their purple maws,	De suas púrpuras quelíferas,
Darting out of their purple craws	Expelindo de suas púrpuras vísceras
Their musky and tingling tongues.	Suas línguas de almíscar e pruir.

Considerando um poema secundário frente a outros mais potentes e mais antologizados, é, no entanto, bem representativo da poética de Stevens nessa obra. Seu emprego de palavras incomuns e elevadas pode levar leitores e leitoras a adequarem o tom da leitura à suntuosidade dos vocábulos, mas não se pode abordar um poema de Stevens como se fosse um poema de Wordsworth. Segundo a crítica Helen Vendler (1986, p. 47, *apud* Cook 1988, p. 4):

Wordsworth quase sempre emprega as palavras em seu sentido denotativo comum, e ele utiliza a sintaxe para os propósitos comuns da sintaxe – interligação estrutural e organização. As palavras de Stevens são quase sempre desviadas de sua denotação comum e sua sintaxe se presta a retardar e desarticular. (...) A aparência de ‘propor um relato’ é mantida superficialmente (...), mas não se chega a lugar nenhum quase se lê Stevens com um espírito wordsworthiano. (...) Não se trata de uma escrita discursiva conservadora. (...)

Somos inicialmente apresentados ao que parece um diálogo, uma repreensão para que se substituam as frutas que enfeitam uma mesa – bananas – por frutos mais elegantes e finos para as damas requintadas que comparecerão ao local, nesse caso, ameixas. Ao fim do poema, volta-se mais especificamente às bananas, numa descrição vívida da fruta, folhas e da flor da bananeira, com suas cores, secreções e cheiros.

O que se mostra inicialmente é a formação de um jogo antitético, composto de um lado pelas ameixas e de outro pelas bananas, dividindo o poema em duas partes. A banana de formato alongado e único, de origem não europeia, exótica e pode até carregar alguma insinuação de vulgaridade; esta é posta em oposição às ameixas, uma fruta mais afeita às “delicadezas” da poesia, criando um jogo de antagonismos entre tropical × temperado, primitivo × civilizado, alongado × arredondado, virilidade × delicadeza, Watteau × Henri Rousseau, apropriado × não apropriado (à arrumação da mesa).

O poema é composto por quatro estrofes, as duas primeiras (primeira parte) somam seis versos cada uma e as duas últimas (segunda parte) sete, o que talvez demonstre que a segunda metade possa ser favorecida em relação à primeira (realmente, ao final, a “eglantine” da primeira estrofe parece não ser páreo para a força das “purple maws” e “craws” da última). Há um esquema rímico que atravessa todas as estrofes, apesar de concentrado apenas nos penúltimos e antepenúltimos versos de cada uma, o que garante ao poema uma musicalidade que o amarra num todo unificado (ainda que a escansão demonstre que os versos variam de seis a nove sílabas poéticas); outros esquemas rímicos estão, no entanto, presentes, mas concentradas apenas nos primeiros e últimos versos da primeira metade do poema, o que ajuda a delinear a contraposição entre banana e ameixa: encontram-se nos pares “room”/“do” e “tonight”/“light”.

As rimas não são o único engenho sonoro empregado pelo poeta. Os jogos de assonância também compõem a relação dual trabalhada no poema. Há uma mudança perceptível no uso

das consoantes da segunda para a terceira estrofe: as suaves fricativas e soantes /l/, /s/, /ʃ/ e /m/ dão lugar às ríspidas oclusivas /h/, /k/ e /t/, refletindo assim a mudança de foco e estilo nas estrofes finais.

Isso, ademais, é acompanhado pela escolha vocabular. Seguindo o esquema de oposição entre o que é “apropriado” e “não apropriado”, a linguagem das primeiras duas estrofes é afetada e antiquada, lançando mão de vocábulos como “nunckle” e “eglantine”, ambos presentes em Shakespeare, “pettifogging” e “purl”, igualmente de uso mais arcaico/refinado, enquanto a segunda metade do poema faz uso de palavras mais ásperas e rudes, como “hacked and hunched”, “noxious”, “oozing”, “cantankerous”, “maws” e “craws”. Expressa-se assim a partir da forma o que está exposto semanticamente.

Resulta disso, por um viés cômico-sarcástico, que a banana não é uma fruta afeita aos salões de jantar civilizados, sendo-o – quando idealizada sobre finas bandejas oitocentistas – a ameixa. As flores que a acompanham são minúsculas, quase insignificantes. A linguagem utilizada para descrever as damas em cuja companhia seria adequado servi-las chega a ser excessiva em sua polidez. A palavra “primrose”, se dividida, faz ressoar a rosácea que é a “eglantine” enquanto que ecoa “decent”, no verso seguinte, por seu “prim” (que pode significar “limpo”, “arrumado”, “delicado”, “afetado”). Ademais, as damas em seu “decent curl” criam uma sensação de que não há nem um resquício de informalidade, só uma rigidez intocável, imperturbável. A segunda estrofe termina com uma exclamação exagerada, excessiva quando se percebe que se trata apenas de frutas, bandejas e flores insignificantes como adorno, fazendo com que “precious” possa até tomar seu significado de “afetado”.

Já as bananas iniciam o poema sendo “linear”, “sullen”, “hurricane[-shaped]”, “serpentine”, “blunt yellow”. São características extremamente físicas e se colocam em diametral oposição à falta de descrição das ameixas: o fato de estas serem frutas adequadas ao ambiente é dado, não explicitado por adjetivos. Já a força da presença física das bananas é sinal de

resistência à conformidade, assumem papel de transgressão; transgressão essa reforçada pela palavra “serpentine”. Não só é criada uma imagem deliberadamente fálica, mas também se remete à serpente edênica: torna-se claro o porquê da exortação contra a banana perante tão sublimes e suntuosas donzelas.

A terceira estrofe reforça essa ideia porquanto contrapõe item a item as características da ceia requintada. As bananas são descritas em termos violentos e desfavoráveis (“hacked and hunched”); a mesa foi posta por um ogro, num lugar fétido e mal iluminado; tábuas para substituir a travessa. Assim como a mesa, as mulheres partícipes desse reles ambiente também são “vulgares”: pernas indecorosamente à mostra, bijuteria barata e maquiagem exagerada (“slatted eyes” em oposição ao “decent curl”).

A decoração “apropriada” para uma mesa enfeitada com bananas seria, portanto, as folhas da própria bananeira. Aqui acentuam-se as imagens fálicas lançadas por Stevens, já quase abertamente sexual: “oozing”, “darting”, “musky”, “fibrous and dangling down”, “purple”; animalesco se pensarmos em “tingling tongues” “maws” e “craws”. As folhas tropicais do Caribe são antropomorfizadas, trariam essa sexualização ao ambiente civilizado.

A linguagem parece, portanto, confirmar a suposição inicial feita com relação ao número de versos de cada parte do poema. A banana é mais poderosa, mais perigosa e sugestiva, mais interessante que as insípidas ameixas e seu ambiente higienista, racionalizado, intocável e impecável. A ameixa e suas delicadezas, talvez, já tenham recebido atenção demais das artes.

O último caráter da mudança se apresenta como – senão mais importante – central para a discussão aqui apresentada. Trata-se do movimento que o poema traça no modo como a matéria é tratada. Nas primeiras duas estrofes, domina a função conativa da linguagem: uma persona, em comunicação com seu “nuncle”, pede para que este outro sujeito rearranje a mesa posta, indicando o que deve ser feito. O poema se inicia com um

vocativo, uma exortação, e os últimos versos de sua primeira parte se encerram em pontos de exclamação, raros na poética de Stevens. Esse modo narrativo de escrita, temporal, se altera a partir da terceira estrofe. Aqui não há mais vocativos nem exclamações, a descrição ganha um espaço preponderante, as bananas e seus acompanhamentos sendo potentemente descritos, e a pesada “cantankerous” é a única palavra que não define aspectos sensoriais da mesa das bananas; ainda assim, como já apontado, sua sonoridade caminha de braços dados com a imagem proposta. O poema se encerra no que Cook (1988, p. 69) chama de “descrição *precisa* das folhas e flores da bananeira começando a dar frutos” (grifos nossos).¹¹ É possível notar que a última palavra dirigida a uma pessoa é “deck”, no primeiro verso da última estrofe, os versos restantes sendo apenas uma intensificação do aspecto descritivo, sem a presença humana que regia as primeiras linhas. O poema se move, portanto, do altamente conativo, do narrativo, da relação temporal, rumo ao altamente descritivo, espacial, sensorial, favorecendo este último.

Stevens aqui defende que o poeta faça de seu ofício o uso das palavras¹² para o tratamento direto da coisa. “Not ideas about the thing but the thing itself” titulou um poema posterior, aproximando-se do “No ideas but in things” de William Carlos Williams. Não que Stevens não tivesse seus momentos meditativos ou abrisse mão completamente de uma escrita associativa – principalmente quando se toma por exemplo os poemas escritos no final de sua vida –,¹³ mas era também simpatizante desse modo de pensar e, não raro, como na poesia de seu colega mais jovem – Williams – ou nos *readymades* de Duchamp (com quem teve amplo contato pessoal na década de

11. “[P]recise *description* of banana leaves and banana flowers just beginning to set fruit.”

12. “Above everything else, poetry is words, and words, above everything else, are, in poetry, sounds” (Stevens 1951a, p. 32).

13. “What our eyes behold may well be the text of life, but one’s meditations on the text and the disclosures of these meditations are no less a part of the structure of reality” (Stevens 1951a, p. 76).

1910), gostava de fazer da poesia o encontro com objetos do cotidiano.¹⁴ Tal visão não lhes é exclusiva. Ezra Pound defendia igualmente o tratamento exaustivo e direto do objeto e James Joyce, em seu *A Portrait of the Artist as a Young Man*, registra um diálogo entre Stephen Dedalus e Lynch, em que aquele diz

Olhe essa cesta. (...) De modo a poder ver essa cesta, sua mente deve antes de tudo separar a cesta do restante do universo visível que não é a cesta... Você a apreende como uma coisa individual". E continua: "você passa de ponto a ponto, guiado por suas linhas formais... você sente o ritmo de sua estrutura... Após sentir que a cesta é uma coisa individual você sente agora que se trata de apenas uma coisa." E finaliza: "Você vê que é aquela coisa que você vê e não uma outra coisa."¹⁵

Considerando, portanto, que os problemas dos escritores são os mesmos problemas dos pintores – como defende Stevens –, não consterna o fascínio que artistas modernos têm pelo gênero da Natureza-Morta. Segundo o crítico Norman Bryson (1990 pp. 60-62) opondo-se ao antropocentrismo dos gêneros mais elevados, a Natureza-Morta investe contra a centralidade, valores e prestígio de sujeito e imagem humanos. Essa retirada do corpo humano é a atitude fundadora do gênero, mas não é anulada pelo retorno do corpo à tela. Enquanto a pintura histórica é construída ao redor de uma narrativa, a Natureza-

14. Isso explicaria, por exemplo, sua reação negativa a um quadro abstratizado feito com base em *Earthy Anecdote*, primeiro poema de *Harmonium*, em que corças desviam de um "firecat": "Eu queria algo bem concreto: animais de verdade, não caos original" (Stevens, Holly 1996, p. 209). Para uma análise de *Anecdote of the Jar* como um *readymade*, ver MacLeod (1993, pp. 20-24).

15. "Look at the basket. (...) In order to see that basket, your mind first of all separates the basket from the rest of the visible universe which is not the basket... You apprehend it as one thing (...) you pass from point to point, led by its formal lines... you feel the rhythm of its structure... Having first felt that it is one thing you feel now that it is a thing. (...) You see that it is that thing which it is and no other thing".

Morta é exatamente o mundo subtraído de sua capacidade de gerar interesse narrativo. Narrar é dar hora e vez ao que é único; ações distintas levadas a cabo por sujeitos singulares. E a narrativa deve, até certo ponto, se esforçar em demonstrar porque alguma história em particular merece ser narrada – suas ações podem ser maravilhosas ou heroicas, assombrosas ou ignóbeis, possuir uma moral subjacente ou serem educativas. Já as Naturezas-Mortas quebram com a escala da importância humana da narrativa, abolem o acesso do sujeito à distinção, banem o drama da grandeza: restam apenas itens de uso diário e doméstico, como pratos, vasos, flores, talheres, copos e taças, comidas, bebidas, entre outros objetos. Isso é, para Bryson (1990, p. 81) de onde resulta o potencial da Natureza-Morta para isolar o espaço puramente estético, o que é um dos fatores que contribuíram para que esse gênero ocupasse uma posição tão central no desenvolvimento do modernismo.

De início, é possível associar as *Floral Decorations for Bananas* de Stevens – assim como a explanação de Stephen Dedalus no excerto acima – aos processos que estruturam esse gênero, cujo auge se deu nos Países Baixos, no século XVII: a separação de objetos específicos com o objetivo de serem olhados, uso frequente de ambientes interiores, busca por formas e linhas estruturantes, o foco na coisa.¹⁶ Parece

16. No filme *Stilleben* (1997), de Harun Farocki, o autor e diretor expõe: “Objetos em relação com outros objetos. Colocados juntos em uma composição. Passa-se a ideia de que as coisas podem compor seu próprio sistema, sua relação entre si formando regras que culminam em algo como uma linguagem. Essa linguagem é criada por humanos e necessita de tanto estudo quanto um sistema natural. Mas não há regras sintáticas para se expressar essas coisas, o caráter dos objetos faz com que nada preceda nem suceda a nada. Diferentemente de palavras, as propriedades dos objetos lhes são próprias, não atribuídas. (...) Objetos carregam suas propriedades em si próprios, incorporam-nas. Há um continuum entre material e ideia. Nisso, a arte pictórica opera em proximidade com a alquimia. A alquimia busca as qualidades irredutíveis de uma coisa. Se fosse possível induzir um elemento com as qualidades do ouro – ser amarelo, peso específico, certa flexibilidade, maleabilidade, entre outras – poderia produzir-se ouro. (...) As ciências da época

apropriado retomar aqui a notável distinção que Svetlana Alpers propõe: os neerlandeses tendem a se concentrar em aspectos descritivos em oposição a aspectos mais narrativos. Eles, portanto, tenderiam a “apresentar o mundo visto em oposição à imitação de ações humanas notáveis” (Alpers 1984, p. xxv).¹⁷

Vamos, então, ler os versos de Stevens frente a obras da Era de Ouro dos Países Baixos. De início, parece relevante a observação do quadro *Obst Stilleben* (“Natureza-Morta com Frutas”), de Adriaen van Utrecht [1599-1653].



Obst Stilleben, Século XVII, Adriaen van Utrecht, Fine Arts Museum of San Francisco.

Numa mesa, cujos limites laterais nos são além, sendo visíveis apenas as beiras frontal e traseira, repousam frutas soltas, outras arranjadas numa travessa de porcelana branca,

[origem das ciências naturais modernas] abdicaram por sua busca pelo ouro. A Arte pictórica não. Buscava verdade nas aparências” (tradução nossa).

17. “(...) present the world seen rather than as imitations of significant human actions.”

juntamente com galhos e folhas e, à frente, diferentes tipos de nozes. A luz, oblíqua e oriunda diagonalmente da esquerda, repousa sobre as formas apresentadas de modo que são iluminadas irregularmente: as sombras que aos poucos se formam nas frutas dão mais realidade e profundidade às figuras pintadas, enfatizando sua tridimensionalidade e textura.

Partindo da esquerda, brilha forte o vermelho de uma maçã, inclinada e posicionada de cabeça para baixo. Tal cor e brilho se repetirão na parte centro-direita do quadro, com outra maçã, dentro da travessa: esta se inclina do mesmo modo que a primeira – levemente para a esquerda e levemente para a frente do quadro –, mas está voltada para cima. Ao lado da primeira maçã, uma pera também voltada para baixo. A esta se seguem outras duas, ligadas pelo cabo e, além delas, a travessa, branca, lisa e não adornada. Aqui dividem espaço pêssegos, peras e maçãs com pequenos galhos e folhas provenientes das próprias árvores das frutas representadas: à esquerda e à direita, folhas da pereira; à frente e ao fundo, de um pessegueiro; voltada para o alto, folhas de macieira. À frente da travessa, três tipos de nozes. Duas de uma noqueira-comum, uma delas descascada pela metade e a outra inteira, seguidas à direita pelo que parecem duas amêndoas verdes e, por fim, um outro solitário tipo de noz (talvez uma avelã).

O que se vê é uma profusão de formas arredondadas, isoladas ou sobrepostas, com diferentes tamanhos e cores. Mas, englobando essa miríade de figuras abauladas, em seu conjunto, um grande triângulo se apresenta, com vértices na maçã à esquerda, na pequena noz à direita e, no topo, nas folhas da macieira (a pera da esquerda, caída, repete o mesmo triângulo em escala menor). Como exemplificado por Stephen Dedalus, a obra é estruturada por linhas formais, ponto a ponto, num ritmo coeso.

Além das formas e cores, outra coisa une essas frutas, nozes e travessa: são itens do mais comum consumo, corriqueiros, presentes no dia-a-dia e costumeiramente não passíveis de reprodução artística. Para Bryson (1990, p. 61),

neste nível de existência rotineira, centrada em alimentos e alimentação, as idiosincrasias da personalidade se tornam irrelevantes. Este anonimato, por sua vez, substitui a busca da narrativa pela vida extraordinária e suas aventuras. Abole-se o acesso do sujeito à distinção: este não está apenas fisicamente ausente, mas a escala de valores na qual a narrativa se embasa é igualmente anulada. E Bryson continua:

A figura humana, com todo seu fascínio, é expulsa. A narrativa – o drama da grandeza – é banida. (...) A natureza-morta não se impressiona com as categorias de façanha, grandeza ou excepcionalidade. O sujeito humano que ela propõe e demonstra é anônimo e criatural, alheio ao esplendor e singularidade. Todos os homens devem se alimentar, até os mais distintos; há um nivelamento da humanidade, um tornar-se humilde perante um fato irredutível da vida, a fome.¹⁸

O foco apenas descritivo desse quadro de Adrien van Utrecht apaga o espaço diretamente humano no mesmo nível em que reduz toda e qualquer pessoa ao mesmo denominador comum, o das necessidades fisiológicas (ainda que seja possível encontrar indicações não-presentes do humano: a arrumação, a noz descascada pronta para o consumo, a colheita, a manufatura da travessa...).

Nesse quadro, ignora-se a busca pelas finezas e delicadezas que o ubíquo comércio neerlandês consegue reunir num espaço único, centra-se no mais comum, naquilo que por ser tão presente no dia-a-dia se torna quase imperceptível, em

18. "The human figure, with all of its fascination, is expelled. Narrative – the drama of greatness – is banished. (...) Still life is unimpressed by the categories of achievement, grandeur or the unique. The human subject that it proposes and assumes is anonymous and creatural, cut off from splendour and from singularity. All men must eat, even the great; there is a levelling of humanity, a humbling of aspiration before an irreducible fact of life, hunger."

comestíveis amplamente presentes na Europa. Em oposição a este tipo de simplicidade, temos como exemplo a obra de Willem Kalf [1619-1693], que traz objetos exuberantes e preciosos (as chamadas *pronkstilleben*) retratados com uma técnica ímpar. Para ilustrá-lo, vejamos *Still-Life with an Aquamanile, Fruit, and a Nautilus Cup*, de 1660.



Still-Life with an Aquamanile, Fruit, and a Nautilus Cup, 1660, Willem Kalf. Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madri, Espanha.

A partir de um formato vertical, objetos requintados são representados sobre uma mesa de mármore, em cuja perna está esculpido o busto de uma mulher (d.1). Sobre a mesa, as dobras de um tapete – provavelmente do oriente próximo – atulham a parte direita-inferior do quadro e, à esquerda, suas franjas ascendem oblíquas sobre a quina do mármore, deixando-o um pouco à mostra. Mais ao fundo, dois pêssegos, algumas folhas e uma outra fruta arredondada de maior volume são acompanhadas de três copos distintos. Um mais visível, feito de uma concha de *nautilus*, sobre o qual se ergue a figura de Netuno portando um tridente, e dois copos translúcidos que mal se podem ver frente ao negro fundo: um portando vinho tinto e o outro vinho branco (ou vazio). À frente, uma bandeja de prata, sobre a qual se encontram: um relógio, o que parecem ser duas nozes (avelãs ou amêndoas, provavelmente), uma faca de cabo de ágata e, sob ela, uma fita em cuja extremidade está dependurada uma chave dourada. Ainda sobre a bandeja, os dois objetos



Detalhe clareado do busto – d.1

que mais chamam atenção em todo o quadro: um aquamanil, recipiente que contém água para lavar as mãos (*aqua + manos*) e que leva em seu bojo a figura de um animal de seis patas, e uma bacia, ambas brancas e azuis com detalhes dourados. Na bacia, algumas folhas, frutas e o sempre presente limão com a casca semidescascada dependurada para frente.

Apesar da reprodução de figuras humanas no quadro (a saber, o pé da mesa em busto feminino, o deus Netuno, os

humanoides faunos dourados na borda da bacia, além do rosto também humanoide da alça do aquamanil) são apenas figurações em objetos, a efetiva presença humana está ausente. Ainda assim, a relação que os objetos traçam entre si só pode ser feita pela presença humana: objetos de diferentes origens, centripetamente reunidos num ambiente burguês pelas vias do expansivo comércio neerlandês. Tem-se um encontro que, sem a mediação do comércio, não seria possível.

E aqui parece ser necessário expor uma distinção importante notadamente quanto ao gênero das Naturezas-Mortas: a relação entre megalografia e ropografia. Norman Bryson (1990, p. 61), partindo dessa distinção feita por Charles Sterling, define megalografia como a “representação das coisas do mundo que apresentam grandeza – as lendas dos deuses, as batalhas dos heróis, as crises da história.” Trata-se do tipo de pintura feita majoritariamente na Itália no mesmo período. Ações grandiosas, personagens grandiosos, poses grandiosas. Já a ropografia (de *rhopos*, objetos triviais, quinquilharias) é a “representação daquelas coisas que carecem de importância, a base material desprezível da vida que a ‘importância’ constantemente ignora.” Claro, o conceito de “importância”, segue Bryson (1990, p. 61) gera “refugo”, aquilo que é excluído ou desprezado, e as Naturezas-Mortas exploram exatamente isso que a “importância” menospreza; dá vez ao mundo ignorado pelo impulso humano de “criar grandeza”.

No mundo pós-feudal apresentado por Kalf, a abundância ultrapassa – e muito – os limites que são normalmente regulados pelo apetite, pela fome. As necessidades aqui são artificiais e são satisfeitas pelo acúmulo de capital. Essa demonstração de prosperidade insere uma nova função ao gênero, função de separação entre pessoas e coisas e separação das pessoas entre si. Encontram-se, portanto, em uma curiosa encruzilhada: de um lado, o impulso equalizador do gênero – em sua oposição natural à megalografia –, do outro, o impulso da hierarquia e separação/alienação presentes na riqueza. Na medida em que a ropografia característica desse gênero equaliza o humano a suas necessidades fisiológicas e a seu encontro com objetos costumeiros, ela descreve laços de familiaridade, aproximando

pessoas em seu nível mais básico. Mas o luxo dissolve esse ambiente criatural e íntimo. Riqueza e ostentação quebram o espaço íntimo no entorno do corpo e o abre a enormes distâncias: as distâncias do comércio, mas também das distâncias sociais entre indivíduos e classes.

Deste modo, o quadro de Adriaen van Utrecht demonstra muito bem esse caráter topográfico das Naturezas-Mortas. Além, claro, da ausência do elemento humano, trabalha contra a ideia de grandeza. Apesar dos humanos serem capazes de heroísmos, paixões e ambições em níveis extraordinários, essa obra deixa esses elementos de lado e, contra a megalografia, afirma outra visão da existência humana, uma que vai ao encontro dos elementos comuns da vida diária, da vida de casas, mesas e indivíduos (não é coincidência, ademais, que a ascensão desse gênero se dê simultaneamente ao surgimento de um novo sujeito, um novo indivíduo). Já Kalf dá luz às



Detalhe com risco em vermelho – d.2

grandezas dos frutos do comércio, da vida que se excede em bens preciosos (e o faz com uma técnica impressionante). Ainda são só coisas, mas com um caráter grandioso. Indo mais além, e o que se sobressai como mais interessante no quadro visto acima, é o engenho formal de Kalf, que leva algumas figuras a interagirem. Podemos observar, se olhamos para o tridente de Netuno sobre o copo de *nautilus*, que ele está mirado exatamente para o monstro hexápode do aquamanil (d.2). Um deus greco-romano representado caçando uma criatura mitológica. Num gênero em que, por definição, prevalecem objetos e a descrição, é inserido um elemento narrativo, de motivo elevado. Kalf se aproveita da grandiosidade de suas *pronkstilleven* e faz com que a megalografia invada o espaço da topografia (compare, por exemplo, com o Anexo I).

Entre a simplicidade de Adrien van Utrecht e o extremo refinamento de Kalf temos, por exemplo, esta obra de Clara Peeters [1580/89-1657].



Still Life with Flowers, a Silver-gilt Goblet, Dried Fruit, Sweetmeats, Bread sticks, Wine and a Pewter Pitcher, 1611, Clara Peeters, Museu do Prado.

O posicionamento dos objetos retratados dá a impressão de que foram organizados de modo realista, aleatoriamente, o que é exacerbado pela informalidade quase convidativa do *pretzel* já comido, à direita. Ainda assim, apesar do ponto de vista do sujeito estar posicionado um tanto acima do centro, os objetos são retratados quase frontalmente, como que cientificamente.

O foco amplo e abrangente empregado por Peeters aqui garante acessibilidade e atenção aos diversos elementos, de modo igualitário. No terço à esquerda do quadro reina um vaso branco que organiza uma dança de flores. Azul, anil, branco, rosa, amarelo e vermelho (além das folhas verdes) miram para todos os lados da composição e, junto às quatro flores deitadas sobre a mesa – uma das quais cruza o limiar da mesa fosca – poderiam formar um quadro de Jan de Heem [1606-1684].¹⁹ Uma das folhas ao alto se estica, curva, para a direita, formando um arco central que alcança até o bico de um jarro, negro e luzente, posto no terço mais à direita do quadro, que, nota-se, está mais ao fundo em relação ao vaso branco. O bico do jarro cruza uma taça de vidro veneziano posicionada ainda além e preenchida por um vinho tinto sanguíneo. Logo à frente do jarro, um prato prateado e comidas: pães em formato de *pretzel*, frutas secas, uma amêndoa e palitos de doces. O arco folha-jarro mencionado acima destaca o objeto que está no exato centro da tela: um cálice reluzente em cuja tampa se ergue um soldado trajando armadura, elmo, lança e escudo.

O cálice não corta somente a tela ao meio. Frutas secas, amêndoas, doces e açúcar compartilham o espaço do terço central dentro de uma travessa branca e canelada de porcelana, também visualmente cindida pelo cálice. As comidas (à exceção dos torrões de açúcar brancos, caros) são simples, os objetos, não. O vaso à esquerda é finamente trabalhado com repetidos

19. É provável, assim como nos quadros do pintor citado, que as flores sejam de regiões distintas do mundo e tenham épocas de florescimento distintas. O comércio e o recente desenvolvimento científico permitem, no entanto, que artistas da época as reproduzisse juntas em flor.

entalhes; o cálice cintila suntuoso e inteiramente decorado, e seu brilho não anula o lustre do jarro negro que reflete a janela por onde a luz adentra a tela.

Mas note-se: o jogo iridescente no alto, à esquerda, constrói um contraste com os tons pastel dos pães à direita, embaixo, em beges nada florais. O preto espelhado e liso do jarro tem sua contraparte no branco fosco e entalhado do vaso, os dois localizados em lados opostos do quadro. Tecem-se linhas opositivas. No centro, a cor do fino cálice se sobrepõe aos mesmos tons empregados nas comuns frutas secas e amêndoas, mas estas são foscas; mesmo sendo as mesmas cores, o cálice se sobressai por seu brilho. Seu corpo brilhante porém opaco contrasta com o caráter translúcido da taça ao fundo.



Detalhe de reflexos no jarro preto – d.3



Detalhe de reflexo no cálice – d.4

Esses elementos opositivos cortam e cruzam o quadro por variados pontos, organizando formalmente o que, à primeira vista, parecia aleatório. Mas há outro eixo que estrutura a composição. Partindo da tela, em sua fisicalidade, uma linha perpendicular a atravessa tridimensionalmente e recai sobre a pintora. Os reflexos de Peeters se veem marcados pelos pontos de seu rosto espelhados no jarro negro

(d.3); no cálice, está presente mais notadamente no redondo adorno central (d.4).

Um quadro todo formas, objetos e cores prostrados frente a um fundo escuro, organizado por uma relação de aproximação e contraste. Só descrição, não há narrativa. Ainda assim, o centro organizador a partir do qual formas, linhas e ritmos irradiam e se configuram é a figura humana: se, como argumenta Panofsky, o estabelecimento do sujeito moderno como processo histórico levou à organização pictórica centrada no ponto de fuga, Clara Peeters aqui centraliza o sujeito na organização formal de seu quadro, de modo bastante literal (d.5). Só descrição, não há narrativa, mas há humanidade, mesmo que através do reflexo.



Linhas demonstrando a centralidade do elemento humano na estruturação da obra – d.5.

Assim, retornamos a Stevens. O poeta, que retratou dois tipos de mesas, uma próxima à opulência e outra ao raso e baixo, tem contrapartida na organização formal dos quadros apresentados aqui. No poema, há elementos semânticos que o conectam imediatamente às Naturezas-Mortas: frutas, utensílios (coisas), diferentes flores, cores, folhas, luz, o fundo escuro, a menção ao Caribe (que foi parcialmente colonizado pelos Países Baixos e era também a origem de itens presentes nas pinturas

da época). Ainda assim, a ligação mais íntima é formal. Stevens, como vimos, dividiu seu poema em duas partes. A primeira bastante narrativa, conativa, com uso de exclamações e com a presença de vocativo. Essa metade narrativa se relaciona com a organização pomposa da mesa, requintada, com suas “plums”, “eglantine”, “pettifogging buds” e “primrose”; por seus elementos narrativos e elevados, cria um paralelo com a mininarrativa do encontro impossível incrustada nos objetos caros e suntuosos de Kalf. Stevens indica que o modo pomposo de escrita e de pintura se liga ao narrativo, ao megalográfico. Já a segunda metade do poema, em que os aspectos descritivos ganham, verso a verso, uma proeminência impressionante – a ponto de encerrar a última estrofe com uma descrição intensa e viva –, se aproxima da obra de Adrien van Utrecht aqui apresentada. Ausência de narrativa, descrição de formas e cores, o apagamento do elemento humano, cujos sinais de presença são jogados ao denominador comum dos processos fisiológicos, como a fome e, no caso de Stevens, também o sexo. Por fim, o quadro de Clara Peeters é o que mais apresenta paralelos com o modo de criação poética de Stevens aqui. Joga tanto com elementos comuns e normalmente não merecedores de tratamento artístico – frutas secas, pães – quanto com objetos finos – cálice, vaso, jarro, açúcar, taça veneziana. Essa relação dual, em que contrastes embasam a organização formal da tela, tem seu centro organizador na centralidade da figura humana exposta no posicionamento do reflexo da pintora. Ainda assim, só a descrição impera, não há narrativa, grandiosidade ou excepcionalidade. Em Stevens, a rigidez dos “decent curl” é quebrada pelo relaxamento sexual da presença sugestiva e transgressora das bananas, numa relação também dual. No final do poema, a descrição igualmente impera, ainda mais quando contrastada com o caráter narrativo das primeiras estrofes, mas em imagens antropomorfizadas, sexuais, de vida: ainda que termine somente em descrição, sem ações humanas, grandes feitos ou excepcionalidades – ou seja, fora do espaço da narrativa – o elemento humano se faz central, estruturante.

Stevens se vale dessa dualidade – narrativa favorece o elevado (mesmo na Natureza-Morta, como pode ser visto em

Kalf) e descrição favorece para o baixo, o comum, o trivial –,²⁰ uma distinção basal e organizadora do gênero, e compõe um poema formalmente fundamentado nesse processo. Stevens não (re)faz um quadro com palavras, ou retrata uma pintura com versos, mas estrutura um poema sobre Naturezas-Mortas sobre o que define o gênero, conceitual e formalmente.

Referências bibliográficas

- ALPERS, Svetlana (1984). *The art of describing: dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press.
- ARRIGUCCI JR., Davi (1990). “Ensaio sobre ‘Maçã’”, in: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia. das Letras.
- BRYSON, Norman (1990). *Looking at the overlooked: four essays on still life Painting*. Londres: Reaktion Books.
- COOK, Eleanor (2007). *A reader’s guide to Wallace Stevens*. Princeton: Princeton University Press.
- COOK, Eleanor (1988). *Poetry, word-play, and word-war in Wallace Stevens*. Princeton: Princeton University Press.
- COSTELLO, Bonnie (1985). “Effects of an analogy: Wallace Stevens and painting”, in: GELPI, Albert. *Wallace Stevens: the poetics of modernism*. Cambridge e Nova York: Cambridge University Press.
- MACLEOD, Glen (1993). *Wallace Stevens and modern art: from the Armory Show to abstract expressionism*. New Haven: Yale University Press.
- STEVENS, Holly (1996). *Letters of Wallace Stevens*. Edição: Holly Stevens. Los Angeles: University of California Press.

20. Ou como diria Robert Frost sobre a poesia de Stevens: “O seu problema, Wallace, é que você escreve sobre quinquilharia.” [“The trouble with you, Wallace, is that you write about bric-a-brac.”]

STEVENS, Wallace (1923[2001]). *Harmonium*. Londres: Faber and Faber.

_____. (1951). *The Necessary Angel: essays on reality and the imagination*. Nova York: Alfred A. Knopf.

_____. (1951). *The relations between poetry and painting*. Nova York: Museum of Modern Art.

_____. (1989). *Opus posthumous*. Nova York: Alfred A. Knopf.

Filmes citados

FAROCKI, H. (1997). *Stilleben*. Roteiro de Harun Farocki. Berlim: Harun Farocki Filmproduktion. 56 min. POL.

ANEXOS

O que é, sim, comum em pinturas é que se inclua pequenas Naturezas-Mortas em quadros de outros gêneros. Em *Lot and his Daughters*, de Joachin Wtevael [1566 – 1638], é possível, por exemplo, ver o oposto do que Willem Kalf faz em *Still-Life with an Aquamanile, Fruit, and a Nautilus Cup*. Wtevael insere Naturezas-Mortas em sua obra megalográfica; já Kalf insere *nos objetos* representados, sem presença humana, indícios de megalografia.



Lot and his Daughters,
Circa 1600,
Joachin Wtevael
Hermitage.



Detalhe: queijos, pão e uvas.

Detalhe: cesto de frutas



Inserir Naturezas-Mortas em outros gêneros, além do mais, não é algo restrito a pinturas dos Países Baixos, sendo até bastante comum, como pode ser visto em exemplos aqui do século XIX e XX, em outros países.



No Le Déjeuner Sur L'herbe, de Manet (1862-3). Abaixo: Detalhe.





No *Les Femmes d'Alger*, de Picasso (1907). Abaixo: Detalhe.



“RÉMI”: “A RITA” DE CHICO BUARQUE REINVENTADA POR BIA KRIEGER

Raissa Conde Cassiano

Chico Buarque é o compositor brasileiro com o maior número de versões e adaptações para o francês.¹ Como exemplos de versões francesas de canções de Chico relativamente conhecidas no Brasil, podemos citar “*La nuit de masques*” (1966) de Pierre Barouh (“Noite dos mascarados”) e “*Tu verras*” (1978) de Claude Nougaro (“O que será”). A maioria dessas versões permanece, no entanto, desconhecida pelo público brasileiro e bem pouco abordada no contexto acadêmico.

As primeiras versões francesas de Chico Buarque despontaram nos anos 1960. O número de gravações diminuiu após a década de 1970 e voltou a crescer entre os anos 1990 e início dos anos 2000, sendo que parte considerável dessas versões mais recentes é de autoria da cantora e compositora Bia Krieger. Brasileira radicada há mais de vinte anos na França

1. Levando em conta apenas as versões e adaptações que foram gravadas em disco, segundo levantamento apresentado na tese de doutorado da professora Dra. Maria Lúcia Jacob Dias de Barros (2010), Chico Buarque aparece em primeiro lugar com dezessete traduções para o francês, seguido de quatorze versões francesas de Tom Jobim (Barros 2010, p. 230).

e posteriormente no Canadá, Bïa conquistou um público cativo nesses países e recebeu prêmios importantes, como o Grand Prix de l'Académie Charles Cros (França), Prix de l'Adisq (Canadá) e Félix du Meilleur Album Musiques du Monde (Canadá). Em 1997, a cantora, que até então não vislumbrava a possibilidade de se profissionalizar como musicista, grava o seu primeiro disco, *La mémoire Du vent*, pela gravadora independente Saravah. Esse álbum representou, em grande parte, uma homenagem a Chico Buarque. Foi a partir do lugar de mediadora cultural entre o Brasil e a França, e, mais especificamente, de tradutora de Chico Buarque, que Bïa Krieger lançou a sua carreira na França. A mencionada gravadora independente, na qual Bïa gravou seus primeiros discos, pertencia ao compositor e ator francês Pierre Barouh, que por sua vez era considerado o “embaixador da bossa nova”.

É importante dizer que desde a década de 1970 Barouh se destacava em meio ao grupo de “cantores franceses [que] buscava restituir o espírito, senão a letra, das canções que interpretavam.” Assim sendo, Barouh se posicionava abertamente contra “os desvios de exotismos nos palcos da televisão” (Fléchet 2017, p. 333).

Eu gostaria que a música brasileira fosse apreciada por razões profundas [...], por razões verdadeiras [...]. Atualmente, há um grande poeta, Chico Buarque de Holanda, e ele é o autor que mais tem sido traído. É um verdadeiro crime o que se passou com seu trabalho. Há uma música chamada Funeral de um Lavrador, que foi gravada por Sheila: não é possível!²

Proferida na ocasião do Festival Midem, em 1970, essa declaração ilustra o que a historiadora Anais Fléchet (2017, p. 332) chama de “retórica da autenticidade”, que, segundo ela, “atingiu o discurso sobre a música brasileira como um todo

2. “La musique brésilienne”, *Aujourd'hui Madame*, Antenne 2, 9 de maio de 1977 (apud. Fléchet 2017, p. 334).

na década de 60” e afluorou em decorrência do surgimento de uma primeira geração de especialistas franceses em MPB – dentre eles, o próprio Pierre Barouh. Constata-se, pois, uma preocupação com a qualidade das versões por parte desse compositor, com a qual Bia Krieger estava bastante afinada.

A leitura das análises propostas neste ensaio pressupõe a compreensão de aspectos circunscritos à semiótica da canção de Luiz Tatit, sobretudo no que tange à presença da fala na canção, e ao “modelo do pentatlo” de Peter Low. Por esse motivo, esses pressupostos teóricos serão brevemente explicitados a seguir, antes de passarmos às análises propriamente ditas.

A semiótica da canção de Luiz Tatit e o pentatlo de Peter Low

Partindo da comparação feita entre prosa e poesia por Paul Valéry (1957, p. 1326), na qual o poeta evidencia o caráter dissolutivo da primeira em contraposição ao poder de recomposição da última, Tatit mobiliza os conceitos de “dissolução” e de “conservação” para pensar “os afetos subjetivos e efeitos objetivos” que modulam-se entre “o encanto da matéria tratada pelas linguagens artísticas e a eficácia da comunicação praticada nas linguagens utilitárias” (Tatit 1997, p. 49). No que diz respeito à canção, ela constrói o seu sentido a partir da convivência das duas tendências opostas em questão, por meio do poder de estabilização dos processos recorrentes da linguagem musical e dos “efeitos de naturalidade e presentificação enunciativa” (Tatit 1997, p. 89) da linguagem oral.

Considerando o par letra e melodia como identidade da canção, Luiz Tatit (1996, pp. 10-11) explicita o “malabarismo” feito pelo cancionista para lidar com duas forças opostas que regem o “princípio geral de tensividade” na canção: a força de continuidade da melodia; a força de segmentação do texto. Conforme explica, na canção, o que é dito importa muito menos

do que o modo de dizer, que é “essencialmente melódico”. Esse modo de dizer configura, segundo Tatit, a dicção do cancionista, ou o “gesto oral elegante” empregado por ele para equilibrar a “linearidade contínua” da melodia e a “linearidade articulada” dos fonemas, palavras e frases, eliminando excessos que possam comprometer a naturalidade da canção. Nesse contexto, o maior recurso do cancionista “é o processo entoativo que estende da fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (Tatit 1996, p. 10). O estímulo de qualquer canção vem, pois, da fala, porém ela é camuflada por detrás de um acabamento musical.

Quando a linha melódica se assemelha bastante a uma “inflexão entoativa da linguagem verbal”, cria-se um “sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista” (Tatit 1997, p. 20). Tatit denomina de figurativização a presença de sintomas da fala na melodia, que muitas vezes vem acompanhada do emprego de coloquialismos. Esse procedimento sugere figuras enunciativas ao ouvinte. Por isso o nome figurativização. A figurativização é empregada em todo tipo de canção, variando o grau de intensidade. Eventualmente há predominância de figurativização em algumas canções como “Conversa de Botequim” (Noel Rosa) e “Deixa isso pra lá” (Jair Rodrigues), por exemplo, nas quais ocorre “exacerbação do vínculo simbiótico entre texto e melodia” (Tatit 1996, p. 21). Porém, o mais usual é que esse recurso seja usado com equilíbrio, justamente para não comprometer o “encanto” proporcionado pelo acabamento musical. Segundo Tatit (1996, pp. 21-22), há dois sintomas que podem servir de ponto de partida para o exame de figurativização: os dêiticos, no texto; os tonemas, na melodia.

Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc. (...) Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas

três possibilidades físicas de realização descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte.

Assentado na *skopos theory*,³ o pesquisador Peter Low (2005) recomenda que o tradutor de canção siga um conjunto de cinco critérios, nomeado por ele de “princípio do pentatlo” (“pentathlon principle”). Em analogia com o pentatlo moderno, esporte olímpico composto de cinco modalidades, esse modelo avalia o tradutor com base em seu desempenho no conjunto de cinco critérios: cantabilidade (*singability*), sentido (*sense*), naturalidade (*naturalness*), ritmo (*rhythm*) e rima (*rhyme*). Assim como ocorre com o atleta competidor, cabe ao tradutor escolher quais modalidades serão privilegiadas e em quais ele poupará energia, para obter um resultado final satisfatório. Segundo Low, essas escolhas devem ser norteadas pelas particularidades de cada canção.

A cantabilidade diz respeito à prosódia e à dicção do canto. O primeiro aspecto mencionado concerne, portanto, à conhecida regra de prosódia, que prescreve a coincidência entre sílaba forte da letra e tempo forte da música. O segundo aspecto do critério de cantabilidade diz respeito à facilitação da dicção do canto por parte do tradutor. Ao comentar sobre as

3. Resgatando o termo grego *skopós*, que significa finalidade, objetivo, Reiss e Vermeer (1996) definem o termo “escopo” como o propósito de uma tradução. Trata-se da função a ser cumprida em seu contexto de recepção.

dificuldades de se traduzir canções do português para o francês, Bïa Krieger nos dá um exemplo que diz respeito a essa questão:

No caso da canção, o português brasileiro dá um jeitinho. Ele te ajuda por causa dos fonemas abertos. É uma descida. O caminho inverso – do português para o francês – é uma subida. De todo modo, esses dois caminhos implicam um rigor com a ideia de testar cantando. Pode estar lindo lido, mas, às vezes, na hora de cantar, você precisa fazer mudanças na boca que vão impedir a beleza da frase. (*In Cassiano 2018, p. 197*)

O critério relativo ao sentido diz respeito à preservação da semântica da letra original. Nas versões de Bïa essa é uma preocupação constante, mas que nem sempre se apresenta de uma maneira convencional, como veremos adiante.

O critério de naturalidade pode ser resumido como a capacidade de se transmitir ao público receptor a sensação de que a letra da versão foi originalmente escrita para a melodia da música. Essa capacidade pressupõe, pois, a proeza de lidar com as diferentes estruturas sintáticas das duas línguas, sem produzir construções que soem estranhas aos ouvidos do público receptor. Nesse contexto, também entra o respeito aos diferentes registros de linguagem e, por consequência, a escolha de palavras que levem em conta aspectos culturais da língua-cultura de chegada.

O critério do ritmo diz respeito à manutenção do ritmo da música pré-existente. Para Low (2005, p. 196), é importante que a versão traga o mesmo número de sílabas poéticas da letra original. Entretanto, em virtude de questões contrastivas entre as línguas, o pesquisador reconhece que não devemos usar os parâmetros de métrica da escansão poética para pensar o ritmo na canção. A música deve estar em primeiro lugar.

Por fim, o critério da rima diz respeito à manutenção dos esquemas rítmicos e à observância dos tipos de rima (perfeitas, fracas, internas etc). Esse é o critério com o qual Low se mostra

menos rigoroso. Contudo, entre os cinco critérios em questão, esse talvez seja o mais contemplado nas versões de Bìa, uma vez que a versionista mantém todos os esquemas rítmicos da letra original.

“A Rita”: entre oralização e musicalização

Composição solo de Chico Buarque, “A Rita” está entre as canções de seus dois primeiros discos que ele ainda canta em seus shows. Trata-se de um samba que divide o mesmo álbum com outros sambas de grande sucesso, como “Olê, olá”, “Tem mais samba” e “Pedro Pedreiro”. Conforme aponta Wagner Homem (2009, p. 233), o ano de 1966 marcou não somente o lançamento de seu primeiro disco, mas o grande sucesso da canção “A Banda”, que chegou a vender cem mil cópias em uma semana, após ter dividido o primeiro prêmio com “Disparada”, de Theo de Barros e Geraldo Vandré, no II Festival de Música Popular Brasileira, produzido pela Record. Além disso, convém mencionar que, nesse mesmo ano, Chico teve o seu primeiro conflito com a censura militar, que proibiu a sua canção “Tamandaré”, incluída no repertório do show *Meu Refrão*, por considerar que nela havia frases ofensivas contra o patrono da Marinha que, à época, tinha o seu rosto estampado nas cédulas de um cruzeiro. É preciso, portanto, não perder de vista que o disco foi lançado pouco tempo depois do Golpe Militar de 1964, período em que novos mecanismos de censura eram criados:

A censura prévia era uma atividade legal do Estado desde a Constituição de 1934. (...) A partir de 1965, uma nova legislação censória foi sendo construída pelo regime militar, aproveitando muitos artigos já existentes e criando novos mecanismos que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas. A ação censória, institucionalizada em códigos e leis, foi orientada no sentido de preservar a moral vigente e o poder constituído. (Carocha 2006, p. 195)

Embora o enfoque desta análise não seja propriamente a “linguagem de fresta” empregada por Chico para driblar a censura, convém apontar que algumas imagens de “A Rita” trazem à tona o campo semântico do silenciamento, uma possível alusão à censura instaurada no período em questão:

Levou meu sorriso/ No sorriso dela/ Meu assunto
Levou os meus planos / Meus pobres enganos / Os meus
vinte anos
O meu coração / E além de tudo / Me deixou mudo / Um
violão

No senso comum, inclusive, essa canção muitas vezes é lida como uma alegoria da ditadura, desde o seu título, que se tivesse a letra R trocada por D, ficaria “A Dita”, abreviação comumente empregada à época em referência à ditadura militar.

Em seu volume *Desenho Mágico: Poesia e política em Chico Buarque*, Adélia Bezerra de Meneses apresenta um estudo que abrange as duas décadas iniciais da produção de Chico Buarque, tendo como base a noção de poesia resistência. Estabelecendo um paralelo entre a obra cancional desse compositor e a história do Brasil durante a ditadura militar, a autora identifica e explora recursos poéticos utilizados nas letras de Chico desse período, que foram empregados, segundo ela, diante de um presente contra o qual buscava-se resistir. Por isso o uso do termo “poesia resistência” – que, por sua vez, vem da obra *O ser e o tempo da poesia* (1977) de Alfredo Bosi. Assim, Meneses divide as duas primeiras décadas de produção cancional de Chico em três vertentes, com base nos principais gestos de resistência identificados por ela nas canções desse período: voltar-se para o passado (vertente do “lirismo nostálgico”); apresentar críticas com relação ao presente (“vertente crítica”); voltar-se para o futuro (“vertente utópica”). Na canção “A Rita”, Meneses aponta a predominância da vertente do lirismo nostálgico:

Não apenas a Banda passa, e o poeta chama outros para vê-la passar; o amado de Madalena fica “a ver navios” – atitude semelhante a do namorado em *Fica em Será que Cristina Volta* e em *Rita* (todos suspirando pelo retorno a uma situação em que a felicidade parece que tinha acontecido). (Meneses 1982 [2002, p. 45])

Por outro lado, a presença de uma protagonista anti-herói é um elemento que se afina mais com a vertente crítica, já que propõe “uma verdadeira desmistificação da mulher, do amor e da relação entre sexos” (Meneses 2001, p. 67). Conforme explicita Meneses, a “ruptura com o discurso habitual sobre a mulher” (idem) é uma constante na obra cancional de Chico Buarque, que, em canções como “Meu Amor”, “Se Eu Fosse o Teu Patrão” e “Uma canção desnaturada”, “empreende uma crítica radical e desesperada dos valores sancionados pela moral burguesa” (Meneses, 2001, p. 74). Convém, contudo, lembrar que a visão não romantizada do feminino já estava presente em muitas sambas da década de trinta, notadamente na obra de Noel Rosa, que foi uma das principais referências musicais de Chico Buarque no início de sua carreira. Com efeito, sambas de Noel como “O gago Apaixonado”, “Julieta” e tantos outros, têm como tema principal o comportamento de uma mulher que provoca sofrimento no sujeito da letra da canção.

Assim como em muitas outras canções de Chico, “A Rita” trata do tema da disjunção por iniciativa da mulher. Nessa canção, porém, a protagonista encarna com mais intensidade o papel da *femme fatale*, sobretudo no que concerne ao aspecto devastador da atuação dessa estirpe de mulheres na vida dos homens que se apaixonam por elas. Em “A Rita”, a ideia de passividade implicada nesse tipo de relação é acentuada pelo fato de o narrador não ser sujeito de nenhum verbo. Do início ao fim, o relato se concentra apenas na ação destrutiva da protagonista. Todos os verbos empregados pertencem, pois, ao campo semântico da perda: levou; arrancou-me; matou; causou perdas e danos; deixou mudo. Ao longo de “A Rita”, o sujeito da letra narra diferentes dimensões da atuação devastadora da

personagem principal, que lhe subtrai desde o sorriso – uma possível metonímia para alegria – até o coração. Contudo, em nenhum momento a Rita é tomada como interlocutora, de modo que não há presença de dêiticos imperativos e vocativos. A presença da fala é assegurada sobretudo pelos tonemas. Nesse contexto, convém mencionar uma declaração dada por Chico sobre o disco no qual se insere a canção em exame:

Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas. De “Tem mais samba” a “Você não ouviu” resumo 3 anos da minha música. E nestas linhas eu pretendia resumir a origem de tudo isso (...) É preciso confessar que a experiência com a música de “Morte e vida Severina”, devo muito do que aí está. Aquele trabalho garantiu-me que **melodia e letra devem e podem formar um só corpo**. Assim foi que, **procurei frear o orgulho das melodias**, casando-as, por exemplo, ao fraseado e repetição de “Pedro pedreiro”, saudosismo e expectativa de “Olê, olá”, angústia e ironia de “Ela e sua janela”, alegria e ingenuidade de “A banda” etc. Por outro lado a experiência em partes musicais (sem letra) para teatro e cinema, provou-me a importância do estudo e da pesquisa musical, nunca como ostentação e afastamento do “popular”, mas sim como contribuição ao mesmo.

O ato de “frear o orgulho da melodia” relaciona-se ao procedimento malabaresco de busca pelo equilíbrio entre musicalização e oralização. Nesse contexto, o “orgulho da melodia” pode ser associado ao encanto gerado pelas “tensões melódicas [que] fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre” (Tatit 1996, p. 14) Assim, “frear” esse processo significa buscar o equilíbrio entre o encanto da melodia e a eficácia da fala. Em suma, no trecho supracitado, Chico coloca em jogo o embate entre a voz que canta, prenunciadora de “um corpo materializado nas durações melódicas” (Tatit 1996, p. 16) e a voz que fala, da qual “emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um

pouco artista”. (idem) Paradoxalmente, em “A Rita” o esforço parece ter ocorrido em função de uma busca pela despreensão.

Como foi dito, “A Rita” divide o mesmo álbum com “Pedro Pedreiro”, canção que introduziu Chico no cenário musical brasileiro. Sobre esse último samba, que foi composto anteriormente à canção em exame, o compositor fez uma revelação que deve ser levada em conta nas análises de sambas compostos por ele nesse período:

Tem uma coisa sobre “Pedro Pedreiro” que nunca me lembrei de dizer: não tem nada a ver com samba antigo, era pós Bossa Nova, mas tem a ver com uma coisa que me impressionou muito naquele tempo – o violão percussivo do Jorge Ben. Não sabia fazer o violão dele, mas fiquei muito impressionado com aquilo. (Homem 2009, p. 26)

Apesar de não ocorrer o mesmo em “A Rita”, convém chamar atenção para a imitação do pandeiro por parte do violão, nessa canção, e também para outro aspecto, concernente à presença da fala, que não foi mencionado por Chico, mas que possivelmente influenciou a sua obra nesse período: a importância da figurativização na obra de Jorge Ben. Para Acauam Oliveira (2012, p. 141), se a bossa nova parte da racionalização de infinitas possibilidades de compatibilização entre letra e melodia, “Jorge Ben constrói sua dicção a partir dos elementos figurativos que tencionam com a instabilidade da fala toda possibilidade de sistematização.” Assim, com base na declaração de Chico sobre “frear o orgulho da melodia” e no exame de suas canções desse período, talvez possamos dizer que, a despeito de toda a sua admiração por João Gilberto (o “pai da bossa nova”), o seu projeto nesse período não “tende para uma musicalização possível no interior da canção” (idem), característica da bossa nova. Ao que parece, nesse período incipiente de sua carreira, houve um esforço semelhante ao de Jorge Ben, que “[reconduziu] a canção para seu lugar de origem, o equilíbrio delicado e sempre em negociação entre melodia e fala” (idem). Contudo, não podemos deixar de reconhecer, em

“A Rita”, a influência do samba da “Época de ouro”, a começar pela composição dos instrumentos (trompete, violão, pandeiro, flauta e cavaquinho). Nesse contexto, convém lembrar que Chico ainda estava iniciando os seus estudos musicais, e que “a audácia de se compor melodias sem formação musical só pode se apoiar nas entonações naturais da linguagem oral” (Tatit 1996, p. 22). Além disso, a música sempre vem em primeiro lugar para Chico Buarque. Sobre o seu processo de composição, o compositor esclareceu, em uma entrevista:

Nunca escrevo a letra antes da música. Muitas vezes surge a música e a letra vai se esboçando ao mesmo tempo; outras vezes a música vai ficando pronta, ainda não tem letra e a letra vem depois. Mas nunca escrevi uma letra sem música, nunca me aconteceu. Nunca, nunca, nunca. (Weinschelbaum 2006, p. 229)

Ao que parece, em “A Rita” Chico criou um “acontecimento, selecionando unicamente o que [foi] possível desenvolver nos limites da canção”. (Tatit 1996, p.19) Assim, “cada fragmento melódico elaborado [delimitou] uma área e os pontos de acento que [nortearam] o processo de seleção linguística”. Vejamos como esse procedimento se deu ao longo da canção.

Podemos considerar que, em “A Rita”, há apenas um tema A e uma variação A', que coincide com a segunda parte da letra. Ambos são divididos em blocos de antecedente (pergunta) e consequente (resposta). Os versos estão vinculados aos antecedentes e consequentes, de modo que os motivos em síncopas e semicolcheias são associados ao ritmo dos versos. Assim, quanto maior é a densidade das semicolcheias — o que implica mais acontecimentos musicais — maior é o número de objetos levados pela Rita.

Identificamos um antecedente (pergunta) coincidindo com o verso “A Rita levou meu sorriso” e um consequente (resposta) sobre o qual recai o verso “No sorriso dela meu assunto”. Nesse segundo verso vale a pena chamar atenção

para o tonema descendente: “uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado” (Tatit 1996, p. 21). Temos, pois, a impressão de que a característica descendente da frase melódica reflete no conteúdo linguístico do verso em questão, que trata de uma ruptura. Assim, a sensação de finalização trazida pelo movimento descendente das colcheias e semicolcheias é aproveitada para exprimir a falta de assunto decorrente do abandono por parte de sua amada.

Em seguida, Chico lança mão de um verso que necessita de complemento para fazer sentido (“Levou junto com ela”), incidindo sobre um compasso no qual a melodia é ascendente e cuja última nota é a sétima menor do acorde (Sol), que, nesse contexto, choca com a sexta do acorde (Fá#), gerando uma suspensão. Assim, temos a impressão de que Chico buscou entrelaçar sintaxe musical e sintaxe da frase linguística para gerar “um só corpo”, uma vez que ambas pedem uma continuação. Trata-se de um tonema ascendente. Conforme, explica Acauam Oliveira (2012, p. 137):

Os tonemas ascendentes possuem então uma cifra tensiva, ou temporal, de continuidade, sugerindo complemento, enquanto que os descendentes sugerem descontinuidade, ruptura. A partir desses dois princípios é que Tatit vai definir os mecanismos básicos de estabilização da fala na melodia, ou seja, como na canção a melodia recupera sistematizando esses princípios de organização melódica da fala.

O complemento que segue (“o que me é de direito”) precede um conseqüente com maior número de semicolcheias em comparação ao primeiro conseqüente mencionado acima (o que coincide com o segundo verso). É interessante observar, igualmente, que o último verso desse conseqüente traz uma ideia de adição (“e tem mais”), que parece relacionar-se à maior densidade de

semicolcheias circunscrita a ele. Além disso, esse verso antecipa a enumeração expressa nos versos seguintes, que recaem sobre motivos melódicos de notas repetidas. Assim, no verso “Levou seu retrato, seu trapo, seu prato”, as aliterações e paranomásias incidem sobre motivos melódicos de notas repetidas, quase como se a reiteração das consoantes refletisse a repetição das notas. Chico consegue um efeito bem parecido com a entonação dada a esse tipo de frase linguística de enumeração, na qual a inflexão da voz permanece a mesma.

Nesse trecho, convém explicitar a coexistência de figurativização e de um outro processo denominado por Tatit de tematização, que é propiciado pela ausência de grandes saltos intervalares e pela menor duração das notas, o que “desvia a tensividade para a reincidência periódica dos temas. A pulsação e os acentos são privilegiados, assim como os ataques percussivos das consoantes (...)” (Tatit 1996, p. 14)

Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da tematização. (Tatit 1996, p. 22)

É importante, no entanto, observar que, no caso de “A Rita”, a aceleração e a reiteração das consoantes não enaltecem a conjunção com valores eufóricos, como costuma ocorrer no procedimento da tematização, segundo Tatit. Ao contrário disso, nessa canção, esses aspectos reiteram a disjunção com relação ao objeto de desejo do sujeito da letra. Há, portanto, uma contradição entre o conteúdo da letra, que fala sobre abandono, e a melodia alegre. Como se sabe, a tradição do samba de narrar acontecimentos tristes com um acompanhamento alegre reflete um processo histórico que acabou se impregnando em sua forma fonográfica: a transfiguração da dor em alegria, ocorrida desde a época da escravidão, quando, para espantar o banzo, os

negros escravizados dançavam lundu e tantos outros ritmos de origem africana.

O verso “Que papel!”, por sua vez, recai sobre um conseqüente no qual ocorre uma espécie de dissolução da densidade das notas.⁴ Nesse momento, a intenção musical difere da que se seguia até então, tal como ocorreria com a entonação da frase linguística, se ela estivesse ocorrendo em uma situação de fala.

Nos versos que seguem, o sujeito da letra da canção fala de objetos que lhe são caros: “Uma imagem de São Francisco / “E um bom disco de Noel”. O fato de a maior parte das sílabas poéticas desse trecho incidirem sobre notas mais agudas, parece relacionar-se ao apreço que ele lhes confere. Ao mesmo tempo, a manutenção das notas agudas até o fim da frase musical quebraria o padrão de tonemas descendentes que, nessa canção, está associado à ideia de perda/rompimento. Então o arco melódico adquire característica descendente no fim da exposição do tema A. Nesse contexto, convém observar, ainda, que a menção a Noel Rosa, feita justamente em um samba que se insere na mesma tradição desse sambista, pode configurar uma operação metalinguística, que, inclusive, reafirma a influência de Noel Rosa nos sambas de Chico Buarque.

Na segunda parte da letra, percebe-se uma predominância de nasais, em consonância com o lamento do sujeito. Nesse contexto, o verso “A Rita matou nosso amor de vingança” parece fornecer uma pista sobre acontecimentos anteriores que podem ter motivado a partida de Rita. Assim, é como se outra camada narrativa, localizada no passado do passado, se entrelaçasse sutilmente à matéria narrada, ainda que nada seja revelado a respeito das motivações da personagem.

(...) “A dicção de Chico está visceralmente comprometida com o mito, o drama e as emoções próprios do pensamento

4. Convém esclarecer que, nesse contexto, o termo densidade diz respeito a uma quantidade maior de ataques e acontecimentos sonoros.

narrativo. (...) Suas sínteses são narrativas, não icônicas.⁵
Num estado de paixão imbricam-se **vários programas narrativos**, o que vai definir o teor tensivo do texto é o seu teor de compatibilização com a melodia. (Tatit 1996, p. 238, grifo meu)

Nos versos que seguem, é mantido o padrão de tonema descendente em consonância com o campo semântico da perda/prejuízo (“Nem herança deixou”) e o tonema ascendente sugerindo continuação (“Não levou um tostão/ Porque não tinha não”). Vale a pena chamar atenção para o grupeto repetido de semicolcheias sobre o qual incide o verso “Porque não tinha não”, que repete o advérbio “não” pela terceira vez na mesma frase linguística, em consonância com a repetição musical que se opera.

O verso “Mas causou perdas e danos”, por sua vez, recai sobre um motivo melódico de notas repetidas, que culmina em uma desaceleração e alongamento da nasal, gerando o contraste necessário para ampliar a carga passional, em consonância com o acontecimento relatado. No fim da canção, elementos eufóricos, que dizem respeito à juventude do sujeito da letra, incidem sobre notas mais agudas. Nesse contexto, o verso “Os meus vinte anos” recai sobre a parte mais aguda da melodia, relacionando-se à ideia de auge da vida. O tonema descendente vinculado à frase asseverativa do último verso reafirma a ideia de aniquilamento desse sujeito, que é reiterada ao longo de toda canção. Por fim, os versos “Me deixou mudo/um violão” são seguidos por uma espécie de breque do violão, como se o instrumento estivesse reclamando por causa do agravo sofrido.

5. Como exemplo de canções que produzem iconizações, podemos citar: “Pelo telefone”; “O que que a Baiana tem?”; “Bim Bom”; “Batmacumba” etc. (Tatit, 1996, p. 237) .

“Rémi”: um samba híbrido em francês

Rémi (1997)

Bia Krieger

*Rémi m'a volé le sourire
Son sourire à lui s'est envolé
Il avait pour bagage un morceau de ma vie
ma raison, mes idées, mes soucis
Il a pris ses clés, son mouchoir, ses papiers
Ses Tintins
Il a pris ses lubies d'artiste
Et mon disque d'Higelin*

*Rémi m'a laissé toute vidée
Lessivée
Dans le silence hébété
Il a pas pris de sou
Il n'avait rien du tout
Mais bonjour les dommages
Adieu mon courage, il a pris mes vingt ans
Il a volé mes plans, Rémi m'a pris l'espoir
Mais pire que tout il a tordu le cou à ma guitare
Pour m'achever il a fauché le ré de ma guitare
Ça me désole il a volé le sol de ma guitare
Mais pire que ça il a piqué le la de ma guitare
Reviens, Rémi! rapporte-moi le mi de ma guitare!...*

A Rita (1966)

Música e Letra: Chico Buarque

*A Rita levou meu sorriso
No sorriso dela
Meu assunto
Levou junto com ela
O que me é de direito
E arrancou-me do peito
E tem mais
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato
Que papel!*

*Uma imagem de São Francisco
E um bom disco de Noel*

*A Rita matou nosso amor de vingança
Nem herança deixou
Não levou um tostão
Porque não tinha não
Mas causou perdas e danos
Levou os meus planos
Meus pobres enganos
Os meus vinte anos
O meu coração
E além de tudo
Me deixou mudo
Um violão*

A versão em francês de “A Rita”, “Rémi”, integra, como foi dito, o álbum *La Mémoire du Vent* (1997). Com músicas em português, francês e espanhol, o disco contempla memórias musicais – como permite supor o próprio título – armazenadas por Bia ao longo de sua vivência em diferentes países desde tenra idade.

“A Rita” e “Rémi” dividem a mesma faixa; canção original seguida de sua versão em francês, ambas na voz de Bia Krieger.

Essa ordem das canções convida o ouvinte ao cotejo e, ao mesmo tempo, reafirma o lugar de versionista/intérprete de Bía. Nesse sentido, o projeto pode ser comparado a uma edição bilíngue de poemas. Porém sem notas explicativas. A comunicação se estabelece apenas com letra, música e performance.

Em “*Rémi*”, o que de pronto chama a atenção é o arranjo musical que se afasta consideravelmente da canção original. “*Rémi*” não é um samba-canção tradicional, mas, ao mesmo tempo, não pode ser considerada como um samba-jazz, se a compararmos com músicas do álbum *Meireles e os Copa 5*, por exemplo, samba-jazz por excelência. Ao mesmo tempo, detecta-se uma influência da bossa-nova na levada do violão, mas que também não passa de uma influência sutil. Trata-se, pois, de um samba híbrido.

Conforme explica a historiadora Anais Fléchet (2017, p. 359), após terem deixado a esfera das danças latinas, os ritmos brasileiros “passaram, nos anos de 1960 e 1970, ao campo das ‘músicas negras’, com o jazz, o soul, o funk e o reggae”. Assim, para a crítica francesa, “a música brasileira [passou a ser] uma componente afro-americana que preparou o terreno privilegiado da *world music* a partir dos anos 1980 (Fléchet 2017, p. 360). Esses dados históricos são relevantes, se considerarmos que a obra cancional de Bía é classificada dentro do gênero *world music*, o que talvez explique a hibridiz de estilos presente em “*Rémi*”.

A introdução com solo de trompete da canção original, tão característica dos sambas da “Época de ouro”, dá lugar a uma introdução com improvisações vocais e solos de guitarra acústica com movimentos escalares, que ambientam a canção no universo do jazz. É importante não perder de vista a triangulação entre Brasil, Estados Unidos e França quando pensamos na influência jazzística em canções brasileiras introduzidas no mercado fonográfico francês:

Longe de se limitar ao cinema, a mediação norte-americana ocupou um lugar crescente na economia dos intercâmbios musicais entre a França e o Brasil a partir dos anos 1940,

que Assistiram a uma relativa redução da centralidade cultural de Paris, em favor do eixo Nova York-Los Angeles. (...) Durante a Segunda Guerra, os Estados Unidos tornaram-se o principal polo de legitimação e distribuição da música brasileira – e, em geral, da maioria dos bens culturais – no mundo. (Fléchet 2017, p. 366)

Outro aspecto que chama a atenção em “*Rémi*”, desde o título, é a masculinização da personagem principal, que recebeu um nome francês talvez tão popular quanto o nome Rita, no Brasil, porém masculino. Sobre esse procedimento, Bïa declarou:

De uma forma inconsciente eu vou buscar uma coisa na qual eu possa ser a protagonista ou encarnar a feminilidade do papel. Na canção “A Rita”, por exemplo, eu feminizei o narrador. Originalmente um homem conta como a Rita agiu. (Cassiano 2018, p. 198)

Nesse contexto vale ressaltar o peso da subjetividade em um projeto tradutório como esse, no qual os papéis de tradutora e de intérprete se confundem. Essa procura pela “feminilidade do papel” é muito recorrente entre cantoras, que, por meio desse procedimento, buscam uma interpretação mais verdadeira. Assim, é relativamente comum ouvir intérpretes famosas, como Maria Bethânia e Elza Soares, feminizando o sujeito da letra da canção.

Em “*Rémi*”, o tema A e sua reexposição A’ ganham outra cara, por meio das mudanças melódicas e rítmicas que se operam e dos acréscimos de frases musicais e de versos, convivendo em um arranjo com influência do jazz. Vejamos uma tradução semântica da versão em francês, a fim de examinarmos as aproximações buscadas por Bïa:

Rémi
Rémi roubou meu sorriso
O sorriso dele se foi

*Ele tinha por bagagem um pedaço da minha vida
Minha razão, minhas ideias, minhas preocupações
Ele pegou suas chaves, seu lenço, seus papéis
Seus Tintins
Ele levou seus caprichos de artista
E meu disco de Higelin
Rémi me deixou vazia
Esgotada
No silêncio atordoada
Ele não levou um centavo
Não havia nada
Mas bom dia, prejuízos
Adeus minha coragem, ele levou meus vinte anos
Ele roubou meus planos, Rémi pegou minha esperança
Mas o pior de tudo, é que ele torceu o pescoço do meu violão
Para acabar comigo, ele cortou o Ré do meu violão
Isso me desola, ele roubou o Sol do meu violão
Mas pior que isso, ele roubou o Lá do meu violão
Volte, Rémi! Traga-me o Mi do meu violão!*

O tema do abandono é mantido, bem como a ideia de passividade por parte do sujeito da letra, que, assim como na canção original, não é sujeito de nenhum verbo. A maior parte dos verbos continua no campo semântico da perda/abandono, o que nos dá uma pista sobre a “pedra angular”, em termos semânticos, sobre a qual se apoia a versão. O primeiro verso, que apresenta uma tradução quase literal, pode ter sido a “porta de entrada” utilizada por Bia para iniciar a sua versão. Sobre esse processo inicial de trabalho, a versionista explica: “São como várias camadas de verniz, uma atrás da outra. A primeira é bem bruta, é bem assim: “há alguma frase aqui que, de cara, eu já sei como vou falar?” Então vou procurar alguma portinha de entrada” (Cassiano 2018, p. 195).

O segundo verso, por outro lado, traz um afastamento semântico significativo, já que não contempla a ideia de perda de foco diante da ausência da amada, tão importante na construção do sentido da canção original. Contudo, é mantido o tonema descendente em consonância com uma ideia de finitude. Dessa

vez, porém, é o sorriso do amado que “voa”, ou seja, desaparece. É interessante observar que, se o trecho original correspondente soa mais “sequinho”, com colcheias e semicolcheias destacadas umas das outras, em consonância com a sensação de falta de assunto, a versão de Bia traz ligaduras justamente no participio passado *s’est envolé*, propondo o que parece ser um jogo relacionado à fluidez do voo.

A ideia de perda de *moyens* é recuperada nos versos seguintes, nos quais se mantém o tonema ascendente, sugerindo continuidade. Assim, a sentença *Il avait pour bagage*, que exige um complemento, recai sobre a melodia ascendente, tal como ocorre na canção original. A diferença é que Bia optou por manter o complemento no mesmo verso (*Il avait pour bagage un morceau de ma vie*), o que faz diferença apenas na disposição dos versos, mas não da maneira como será ouvida a junção de letra e melodia

Nos versos seguintes, para além da manutenção da densidade das semicolcheias em prol da letra escolhida e da coexistência de figurativização e da tematização mantida por meio dos “ataques percussivos das consoantes”, vale a pena chamar atenção para a escolha, no mínimo divertida, de traduzir o verso “Que papel!” por “*Ses Tintins*”, em referência à série belga de revistas em quadrinhos *As Aventuras de Tintim* (1929).

Essa escolha tradutória ilustra um tipo de solução que leva em conta os seguintes critérios: cantabilidade, em respeito à prosódia; a manutenção do ritmo original; a naturalidade, uma vez que se mantém o campo semântico de objetos pessoais (*Il a pris ses clés, son mouchoir, ses papiers*) – presente, aliás, na letra original –; a rima, que será produzida com *Higelin*, logo em seguida; de certo modo, o sentido, já que as revistas são feitas de papel.

O verso *Il a pris ses lubies d’artiste*, tradução para “Uma imagem de São Francisco”, ilustra, por sua vez, para além do respeito ao ritmo e à prosódia, uma busca por semelhança fonética com o original, aspecto considerado importante no projeto tradutório de Bia: “Assim, dentro das possibilidades de

uma frase, vou sempre buscar aquela que dentro da melodia oferece mais semelhança fonética com relação ao original” (Cassiano 2018, p. 197).

Sobre a referência a Jacques Higelin, cantor pop francês famoso no início dos anos 1970, se consideramos que, diferentemente de Chico, Bia se insere em uma estética mais ligada à música pop, faz todo sentido que ela tenha optado por mencionar um cantor pop e não um sambista. Ademais, para que o trecho fizesse sentido aos ouvidos de seu público receptor, foi preciso encontrar um artista que fosse conhecido na França. Trata-se, pois, de um claro exemplo de escolha tradutória que atende ao critério de naturalidade. Esse critério também pode ser observado no apagamento da “linguagem de fresta” empregada por Chico em alusão à ditadura militar no Brasil. Apagamento esse que também ocorre de maneira sistemática em outras versões de Chico realizadas por Bia, e que pode ter ocorrido para não causar estranhamento no ouvinte francófono. Nesse contexto, Ainda sobre o critério da naturalidade, vale mencionar que o registro coloquial, mantido na versão, foi enriquecido por gírias e expressões idiomáticas francesas. Em “*Rémi*”, há um tom humorístico, acentuado sobretudo nos trechos de acréscimos de letra e música, que intensificam o aspecto ambíguo de um sujeito que relata uma situação triste no contexto de uma música alegre. O humor, nesse contexto, parece ter sido uma maneira encontrada por Bia para transmitir a noção de transfiguração da dor em alegria, tão cara aos ritmos brasileiros.

É indagar a si mesma: “se eu fosse cantar isso, eu conseguiria transmitir a emoção que eu recebi com a música?” Ou mesmo a risada, se for uma música mais cômica, ou transmitir um determinado conteúdo político. Eu consigo transmitir imagens para que meu ouvinte faça o filme por si mesmo (...)? (Krieger 2018, p. 199)

Na segunda parte da letra são operadas mudanças mais evidentes na música e modulações na voz, que reafirmam um projeto influenciado pelo jazz. Os tonemas ascendentes e

descendentes são mantidos, respectivamente, nos trechos “*Il a pas pris de sou*”, “*Dans Le silence hébété*” e “*il a tordu le cou à ma guitare*”. A partir desse ponto, Bía optou por traduzir o último verso da canção original (“me deixou mudo o violão”) por meio de acréscimos de trechos de letra e melodia, que reforçam a imagem do violão emudecido, retirando quatro de suas cordas, uma em cada verso. Nesse contexto, foram acrescentados, igualmente, dêiticos imperativos (*Reviens, Rémi ! rapporte-moi le mi de ma guitare !*), trazendo um aspecto de presentificação enunciativa. Por fim, convém chamar atenção para o fraseado da voz no último verso, que termina com uma tensão, procedimento recorrente no contexto do jazz, no qual a resolução por vezes não é imprescindível.

Considerações finais

Retomando a imagem do tradutor de canção como atleta competidor, o estudo da versão examinada nos revelou a flexibilidade como principal especificidade da tradução cantável de canção. Com efeito, “talvez mais do que na tradução de um poema, a reescrita da canção exija, para garantir sua comunicabilidade, um deslocamento sociocultural mais profundo do que no texto escrito” (Faleiros e Krieger 2019, p. 252). No fundo, tanto o Pentatlo de Low quanto o modelo semiótico de Tatit estudam procedimentos utilizados para que a canção “convença” ou “entre no ouvido” do público receptor, pois “o que costuma interessar na canção é o acesso mais imediato à mensagem; mensagem aqui entendida como o complexo formado por letra e música. Se não houver adesão do ouvinte, a canção está fadada ao esquecimento” (idem). Logo, poderíamos dizer que o principal ponto de confluência entre o modelo semiótico de Tatit e o Pentatlo de Low é uma abordagem que contempla a dimensão funcional da relação entre cantor e público. Assim como o Princípio do Pentatlo avalia as transformações operadas

nas traduções, partindo do princípio de que elas cumprem a função de serem cantadas para um determinado público, Tatit não perde de vista esse aspecto relacional:

Mais do que um enfoque formal ou acadêmico, a tradução da relação entre cantor e público, em termos de relações modais entre um destinador locutor e um destinatário ouvinte, tem a vantagem de enfatizar o aspecto funcional da relação. (...) (Tatit 1986, p. 4)

Outro ponto que merece destaque é a diferença entre projetos encomendados de traduções cantáveis e projetos como o que foi contemplado nesse ensaio, nos quais a subjetividade ocupa lugar de destaque. Como pudemos observar, na versão de Bia, os papéis de tradutora e de intérprete se confundem a ponto de não poderem ser pensados separadamente.

Em “*Rémi*”, a porta de entrada parece ter sido o primeiro verso “A Rita roubou meu sorriso”, traduzido literalmente. Nessa versão, temos a impressão de que, em consonância com a música alegre, Bia optou por acrescentar um trecho de música e de letra com vistas a intensificar o tom levemente jocoso da canção original. Talvez porque, aos ouvidos de seu público receptor, fizesse mais sentido que uma música alegre viesse acompanhada por uma narrativa de abandono, somente se fosse na chave de humor. Diferentemente do que ocorre em muitos sambas brasileiros, que comumente veiculam em suas letras um conteúdo disfórico no contexto de uma música alegre. Talvez possamos dizer que a versão “*Rémi*” é resultado de um projeto de tradução que visou a intensificar o aspecto cômico da canção “A Rita”, em consonância com a leveza da personalidade musical de Bia Krieger, que pode ser identificada em suas versões, interpretações e obras autorais. Como foi dito, a escolha de um tratamento musical jazzístico pode ter sido motivada pela triangulação Brasil, Estados Unidos e França, que influenciou a veiculação – e consequentemente a recepção – da música brasileira no mercado fonográfico francês.

A análise de “Rémi” nos permite supor que, nessa versão, Bïa optou por manter apenas os aspectos que foram interessantes para o seu projeto de samba híbrido, chegando no limite entre adequação à música preexistente e composição — no caso, de trechos adicionais. Nesse contexto, a versionista optou por feminizar o sujeito da letra, para poder identificar-se com ele, colocando-se, ela própria, como sujeito no centro dessa (re)criação.

Discografia

BUARQUE, Chico. (1965). *Chico Buarque de Hollanda*. RGE.
KRIEGER, Bïa. (1997). *La Mémoire du Vent*. Saravah.

Referências bibliográficas

- BARROS, M. L. (2010). *La chanson francophone en classe de FLE au Brésil : un certain regard entre langues et cultures*. Tese de Doutorado em Letras. Paris: Département de Didactique des langues et des cultures, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.
- BOSI, A. (1977). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix.
- CAROCHA, M. L. (2006). “A censura musical durante o regime militar (1964-1985).” *História: Questões & Debates*, vol. 44, nº 1. Curitiba: Editora UFPR, pp. 189-211.
- CASSIANO, R. (2018). “Entrevista com a cantora e compositora Bïa Krieger.” *Tradterm*, vol. 31, São Paulo, pp. 193-200. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v31i0p193-200>. Acesso em: abr/2019.
- FALEIROS, A. e KRIEGER, B. (2019). “O recanto de um jardim - Henri Salvador em português.” *Tradução em Revista*, vol. 27, Rio de Janeiro, pp. 242-256. Disponível em <https://>

www.maxwell.vrac.pucrio.br/colecao.php?strSecao=res
ultado&nrSeq=45935@1. Acesso em: jan/2020.

- FLÉCHET, A. (2017). *Madureira Chorou em Paris*. Trad. C. Nougé. São Paulo: Edusp.
- HOMEM, W. (2009). *História de canções: Chico Buarque*. São Paulo: LeYa Brasil.
- LOW, P. (2005). "The Pentathlon Approach to Translating Songs", in: GORLÉE, Dinda L. (ed.) *Song and Significance – Voices and Virtues of Vocal Translation*. Nova York: Rodopi, pp. 185-211.
- MENESES, A. B. de (1982[2002]). *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- _____. (2001). *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- OLIVEIRA, A. (2012). "O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: Algumas considerações iniciais." *Linguagem-Estudos e Pesquisas*, vol. 16, n° 2, Goiânia, pp. 141-147. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/33541>. Acesso em: dez/2020.
- REISS, K. e VERMEER, H. J. (1996). *Fundamentos para Una Teoría Funcional de La Traducción*. Trad. S. G. Reina, C. Martín de León. Madrid: Akal.
- TATIT, L. (1986). *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual.
- _____. (1996). *O cancionista*. São Paulo: Edusp.
- _____. (1997). *Musicando a Semiótica – ensaios*. São Paulo: Annablume.
- VALERY, Paul (1957). *Œuvres I*. Paris: Gallimard.
- WEINSCHELBAUM, V. (2006). *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. Trad. C. Mattoso. São Paulo: Editora 34.

AUTORIA

Alessandro Palermo Funari é formado em História pela USP. É tradutor de poesia, com esparsas publicações nas revistas digitais *intranslation* (traduções de Ricardo Reis para o inglês) e *escamandro* (traduzindo Edith Sitwell, Wallace Stevens, Seiichi Niikuni e poetas chineses da Dinastia Tang). Sua pesquisa atual, em nível de doutoramento (USP), é a tradução completa para o português do livro *Harmonium* (1923) de Wallace Stevens.

Álvaro Faleiros é doutor em Letras pela Universidade de São Paulo e professor titular em Poética da Tradução pela mesma instituição. É bolsista produtividade do CNPq. Poeta e tradutor, tem como principal área de pesquisa a tradução de poesia no Brasil, tendo traduzido, entre outros, Apollinaire, Mallarmé e Valéry.

Caroline Pessoa Micaelia é mestre e doutoranda em Letras Estrangeiras e Tradução (FFLCH/USP), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP 2019/26245-6). Sua pesquisa porta sobre a prosa de Stéphane Mallarmé.

Edgar Rosa Vieira Filho é mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP (2017) e doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução pela FFLCH/USP. Sua pesquisa focaliza a metáfora-conceito modernista da Antropofagia no seu deslocamento para o campo dos Estudos da Tradução. Atualmente é professor assistente na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação.

Henrique Provinzano Amaral é mestre (2019) e doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução (FFLCH – USP). Dedicou-se ao estudo da obra ensaística de Édouard Glissant. De seu trabalho de tradutor, destacam-se as obras *Jan Mapou Jan* (2019), pequena recolha do poeta haitiano Jean-Marie Willer Denis, e a antologia de poesia haitiana contemporânea *Estilhaços* (2020), ambas editadas pelo Selo Demônio Negro.

João Daniel Martins Alves é graduado em Letras (Português/Francês) pela Universidade São Judas Tadeu. É mestrando do Programa de Letras Estrangeiras e Tradução (LETRA) FFLCH/USP, em que desenvolve projeto de tradução comentada de poesias de Guy de Maupassant, sob orientação do professor Marcelo Tápia.

Leandro T. C. Bastos fez graduação e mestrado em Linguística, e doutorado em Estudos da Tradução, trabalhando com teatro o pré-shakespeariano de Thomas Kyd. Todos na USP.

Maria Teresa Mherb é graduada em Ciências Sociais pela Unesp e em Letras pela USP, onde é doutoranda (bolsista CAPES) no Programa Letras Estrangeiras e Tradução. Sua pesquisa, que tem como eixo o conceito de divisão sexual do trabalho, conjuga Estudos da Tradução, Sociologia e Estudos de Gênero. Já traduziu Sílvia Federici, Sylvia Pankhurst, Liudmila Stal, Michael Löwy, Raoul Vaneigem, Internacional Situacionista, entre outras/os.

Mateus Roman Pamboukian é bacharel (2014), mestre (2019) e doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo. Tem desenvolvido pesquisa sobre tradução poética no Brasil oitocentista, especialmente sobre tradutores de Victor Hugo.

Maurício Mendonça Cardozo é tradutor e professor de teoria da tradução e tradução literária na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba. Pesquisador do CNPq desde 2011, seu trabalho se concentra na discussão de diferentes aspectos da crítica de tradução literária e do pensamento contemporâneo sobre a tradução. Traduziu autores como E. E. Cummings, Rainer Maria Rilke, Paul Celan, Heinrich Heine, Theodor Storm, entre outros.

Raissa Conde Cassiano é Mestra em Letras Estrangeiras e Tradução pela Universidade de São Paulo. Bacharela e licenciada em Letras (Português/Francês) pela mesma Universidade e pela Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Tem experiência nas áreas de Crítica Literária, Tradução e Estudos da Canção, com enfoque nos seguintes temas: tradução cantável de canção; tradução e performance.

Thiago Mattos é doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), onde também realizou pesquisa de pós-doutorado (PNPD/CAPES). Publicou, com Álvaro Faleiros, *A retradução de poetas franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert* (2018). É professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

